



PODER EXECUTIVO
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERDISCIPLINAR EM CINEMA

HUGO DANIEL MELO TELES

**O HORROR DO CAPITALISMO NO BRASIL: REPRESENTAÇÕES DO
PRECONCEITO DE CLASSE NO FILME “O ANIMAL CORDIAL”**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema, Universidade Federal de Sergipe, como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Cinema e Narrativas Sociais.

Orientador: Prof. Dr. Mario César Pereira Oliveira

SÃO CRISTÓVÃO
2022

HUGO DANIEL MELO TELES

**O HORROR DO CAPITALISMO NO BRASIL: REPRESENTAÇÕES DO
PRECONCEITO DE CLASSE NO FILME “O ANIMAL CORDIAL”**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema, Universidade Federal de Sergipe, como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Cinema e Narrativas Sociais.

Prof. Dr. Mário César Pereira Oliveira
(orientador)
Universidade Federal de Sergipe

Profa. Dra. Valéria Maria Vilas Boas
Universidade Federal de Sergipe

Prof. Dr. Hamilcar Silveira Dantas Júnior
Universidade Federal de Sergipe

São Cristóvão, 16 de setembro 2022

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE

T269h Teles, Hugo Daniel Melo
O horror do capitalismo no Brasil: representações do preconceito de classe no filme “o animal cordial” ; orientador, Mário César Pereira Oliveira. – São Cristóvão, 2022. 138 f.

Dissertação (mestrado Interdisciplinar em Cinema e Narrativas Sociais)
– Universidade Federal de Sergipe, 2022.

1. Cinema brasileiro. 2. Preconceitos. I. Oliveira, Mário César Pereira, orient. II. Título.

CDU 791

AGRADECIMENTOS

Eu nunca fui muito bom em agradecer, justamente por não querer ser incômodo aos outros, ficar no pé sendo chato ou exagerado, mas neste momento vou tentar me permitir nem que seja um ou dois exageros. Agradeço aos meus pais, minha mãe por incutir em mim a leitura, por me formar leitor e nunca me fazer cumprir seus sonhos não realizados; ao meu pai, pela sua maneira, imperfeita mas honesta, de me fazer estudar, de querer sempre que eu desse meu melhor, mesmo que isso significasse um esforço que eu não quisesse fazer. Meus avós por mostrarem, cada um à sua maneira, de como o trabalho árduo, o esforço, a luta por algo que considerasse importante nunca era em vão, mas um degrau na jornada, cheia de altos e baixos, que é a vida.

Às bibliotecárias que me viram entrar e me enfiar com livros e mais livros de Arthur Conan Doyle, Sidney Sheldon, R.L. Stine e ler e reler Drácula, mas nunca julgaram meu gosto por livros de terror, bons e ruins. Agradeço às (finadas) locadoras que embora não tivessem os clássicos do horror, me permitiram saber que outros mundos existiam e estavam ao meu alcance. Agradeço a Luizinho e Dona Bete, que recebiam um moleque em sua casa no meio do dia para pegar filmes emprestados, que me permitiram conhecer Chaplin, Jacques Tati e os filmes de James Bond. Ao torrent (viva a pirataria) que me permitiu conhecer obras fora do circuito hollywoodiano e criar traumas e mais traumas com o cinema francês, alemão, sul-coreano.

A minha esposa, por não entender nada do que eu estudo, mas ouve com atenção, me aguenta quando eu reclamo dos filmes (com ocasionais irritações porque ninguém é de ferro) me apoiou e me apoia nessa maluquice que é a vida, que, mesmo nos dias que queremos arrancar o fígado um do outro, respira e deixa passar, me deixa pedir desculpas por ser cabeça dura e não desiste de nós.

Por último um retorno à literatura, mas agora agradeço em específico a Ursula K. Le Guin, cuja escrita, por mais confusa que me fosse no início, me deu forças nos momentos finais da pesquisa, me fez ver um mundo que, embora não seja o nosso, pode existir de alguma forma aqui, me fez ver que, os altos e baixos da vida, a subida de uma escada, a queda de um barranco, o esforço indesejado, o encontro do amor, formam quem somos, é preciso andar por várias pedras para não sentir mais dor, para poder se encontrar e dizer que, enfim, agradeço a tudo por me fazer quem sou.

RESUMO

TELES, HUGO DANIEL MELO. **O HORROR DO CAPITALISMO NO BRASIL: REPRESENTAÇÕES DO PRECONCEITO DE CLASSE NO FILME “O ANIMAL CORDIAL”**. XXX F. Dissertação (Mestrado em Cinema, Linguagem e Relações Estéticas). – Programa De Pós-Graduação Interdisciplinar Em Cinema, Universidade Federal De Sergipe, São Cristóvão, 2022.

A dissertação investigou as representações de conflitos sociais no cinema de horror brasileiro, a partir da análise da obra “O animal cordial” de 2017, dirigida por Gabriela Amaral Almeida. Almejou-se identificar, em especial, como o filme busca representar os conflitos de classe e os danos do capitalismo na sociedade brasileira contemporânea demarcada por uma ainda crescente desigualdade social. Através de uma compreensão sócio-histórica do Horror e das suas representações na arte, assim como da definição do Horror e seus efeitos na Psique humana, a dissertação aqui almejou expor como o Horror no filme supracitado funciona como uma forma de crítica à sociedade brasileira. O horror é um gênero que traz em seu bojo uma relação com aquilo que choca, que provoca o sujeito, de forma que, ao trazer o gênero para o contexto brasileiro levanta consigo o quão horroroso a opressão ao trabalhador pode ser no país, especialmente na contemporaneidade das reformas conduzidas pós 2016. O referencial teórico utilizado na análise perpassou a teoria marxista clássica e contemporânea, assim como novos conceitos acerca da sociedade de Byung Chul-Han (2015) e o conceito do Homem Cordial de Sérgio Buarque de Holanda (2012), ponto central para a própria obra aqui analisada; a análise fílmica seguiu os preceitos definidos por Aumont-Marie (2004), sendo descritiva acerca das cenas, elaborando em cima de fotogramas e diálogos da obra. A análise acabou por elencar como o capitalismo e sua forma mais fluída imposta pelo neoliberalismo acaba por demandar uma exploração total dos sujeitos, extirpando-os da sua dignidade e autonomia pessoal. Outro ponto ressaltado na análise é como a estrutura do capital se consolidou de forma específica no Brasil de modo a perpetuar um sistema violento em que a dominância exercida pela burguesia é sustentada pelo ideário de culpabilização das classes médias e baixas pelo atraso do país.

Palavras-chave: Animal Cordial; Cinema de Horror; Preconceito de Classe; Conflitos Sociais; Sociedade Brasileira.

ABSTRACT

TELES, HUGO DANIEL MELO. **O HORROR DO CAPITALISMO NO BRASIL: REPRESENTAÇÕES DO PRECONCEITO DE CLASSE NO FILME “O ANIMAL CORDIAL”**. XXX F. Dissertação (Mestrado em Cinema, Linguagem e Relações Estéticas). – Programa De Pós-Graduação Interdisciplinar Em Cinema, Universidade Federal De Sergipe, São Cristóvão, 2022.

This dissertation investigated the representations of social conflicts in the Brazilian horror cinema, based on the analysis of the film "The Friendly Beast", directed by Gabriela Amaral Almeida. The goal of the research was, mainly, how the film portrays the class conflicts and the damages capitalism has enacted on present day Brazilian society, which is still marked by a crescent social inequality. Through a social and historical comprehension of horror and its representations in art, as well as the definition of horror and its effects on the human psych, the present dissertation aims to expose how the horror in the analysed film works as a way of criticizing Brazilian society. Horror is a genre that brings with itself a relation with what is shocking, that rallies the subject, in a way that, when using the genre to the Brazilian context, it shows how horrifying the worker oppression can be in the country, specially after the reforms conducted post-2016. The research has used classic and contemporary marxist authors, as well as newer social concepts like the ones by Byung Chul-Han (2015) and the concept of Homem Cordial by Sérgio Buarque de Holanda (2012), a central point for the analyzed film itself; the analysis followed on the guidelines defined by Aumont-Marie (2004), being descriptive about the analyzed scenes, as well as using frames and dialogs of the film to analyze upon. The analysis ended up on clarifying on how capitalism and its more fluid version, imposed by the neoliberalism, ends up demanding the total exploration of subjects, taking away their dignity and personal autonomy. Another point established on the analysis is how the structure of capital has consolidated itself on a specific way, in order to perpetuate a violent system, in which dominance is exerted by the bourgeoisie and held up by the ideology of blaming the middle and lower classes for the problems of the country.

Keywords: Friendly Beast; Horror Cinema; Class Prejudice; Social Conflicts; Brazilian Society.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - A esquerda “O pesadelo” de Johann Heinrich Fussli (1781) e a direita “O grande dragão vermelho e a mulher enrolada no sol” de William Blake (1805)	26
Figura 2 - A esquerda “Saturno devorando seu filho” (1819 – 1823) e a direita “O sono da razão produz monstros” (1799) gravura nº43 da série “Los caprichos” ambos por Francisco de Goya	27
Figura 3 - A esquerda “Ansiedade” (1894) e a direita “O grito” (1893) ambas pinturas de Edvard Munch	29
Figura 4 - Frame do filme Le Manoir Du Diable (1896) Disponível em: https://archive.org/details/The_Haunted_Castle_1896	42
Figura 5 - Frame do filme "Frankenstein" (1910) Disponível em: https://archive.org/details/Frankenstein1910	43
Figura 6 - Frames do restaurante, à esquerda um frame externo, à direita um frame observando através da janela	100
Figura 7 - Frames da acusação que Inácio faz de Djair, apontando-lhe a arma e exigindo que Sara o amarre	107
Figura 8 - Frames do interrogatório/tortura de Djair e Magno	108
Figura 9 - Frames da acusação de Sara, execução de Magno, "batismo" de Sara e o corte de cabelo de Djair	109
Figura 10 - O ensaio de Inácio em frente ao espelho e a imagem quebrada refletindo de volta	111
Figura 11 - A ameaça de Inácio e a tomada de decisão por prender os assaltantes	113
Figura 12 - A dependência de Sara / sua disposição para quaisquer ordens de Inácio	116
Figura 13 - Inácio demanda que os cozinheiros fiquem além do horário, atrasando-os e dificultando sua volta para casa	121
Figura 14 - O conflito trabalhista entre Inácio e os cozinheiros e a demissão dos mesmos	123
Figura 15 - Bruno e Verônica humilham Inácio e Sara, dando a entender como entendem mais de vinho e como tem boas condições financeiras	125
Figura 16 - Sara pede para ser liberada, compreendendo agora o nível das atrocidades cometidas por Inácio	126

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
1 MEDO E HORROR NO CINEMA: HISTÓRICO, CONCEITOS E DEFINIÇÕES	16
1.1 Reflexões sobre o gênero horror	16
1.1.1 O Gênero Horror na História	16
1.1.2 O que é sentir horror para a psicanálise	19
1.1.3 Horror nas comunidades culturais	21
1.2 Gênero horror na arte	23
1.2.1 O horror na pintura	25
1.2.1.1 protorromantismo e romantismo histórico	25
1.2.1.2 modernismo	28
1.2.1.3 expressionismo	29
1.2.2 O horror na literatura	31
1.2.2.1 fim do século XVIII e início do XIX	32
1.2.2.2 século XX e início do XXI	35
1.3 Horror no Cinema	41
1.3.1 Histórico e conceito do horror do cinema	42
1.3.2 Cinema de horror brasileiro	46
2 REPRESENTAÇÕES DA LUTA DE CLASSES NO CINEMA DE HORROR	54
2.1 O cinema de horror e as representações sociais	54
2.1.1 O horror como confronto ao <i>status quo</i>	54
2.1.2 O horror favorável ao <i>status quo</i>	58
2.2 A luta de classes e sua relação com o controle dos corpos e o horror	64
2.2.1 O controle dos corpos e a sociedade contemporânea	65
2.2.2 A luta de classes e o horror	67
3 ANÁLISE DO FILME ANIMAL CORDIAL	86
3.1 Introdução ao filme “O animal cordial”	86
3.2 Metodologia	91
3.3 Análise do filme “Animal Cordial”	94
3.3.1 Ressignificação de Clichês de filmes de terror em elementos que se referem a classe social	96
3.3.1.1 O outsider que ameaça, mas não morde	96
3.3.1.2 O horário noturno e a ameaça externa	97
3.3.1.3 A carne que iguala homens e animais	98
3.3.1.4 O restaurante, meu espaço, minha segurança	99
3.3.2 “E abandonar o restaurante? Nunca”: A cobrança e auto cobrança do liberalismo no filme “o animal cordial”	102

3.3.2.1 Violência no estado neoliberal	102
3.3.2.2 Direita armada: Milícias, vigilantismo e segurança privada	103
3.3.3 “Você acha que qualquer um pode entrar no meu restaurante e fazer o que quiser?”: Posse e domesticação do homem animalizado no capitalismo neoliberal	110
3.3.3.1 O animal cordial: a classe burguesa brasileira, que quando acuada reage de forma feroz	110
3.3.3.2 O animal domesticado: o trabalhador subserviente à burguesia	114
3.3.3.3 O animal selvagem: o trabalhador desempregado, sem perspectivas, tornado selvagem	119
3.3.3.4 O animal coletivo: o proletariado unido, agindo tal qual matilha	120
3.3.3.5 O animal de estimação: a classe média domesticada pela alta	124
3.3.3.6 Identidade de classe	126
CONCLUSÃO	130
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	133

INTRODUÇÃO

O presente trabalho buscou compreender o uso do gênero horror para discutir o preconceito de classes na contemporaneidade do país. O objeto “preconceito de classes” foi escolhido dentre diferenciados temas passíveis de serem debatidos (racismo, xenofobia, sexismo, etc.), a escolha se deu por um entendimento de que, sob a égide da estrutura capitalista, todas as demais questões acabam por ser sua base e assim se refletem na luta de classes de forma mais generalista, Marx & Engels (2021, l. 150) abrem sua obra demonstrando esse afinamento ao dizer que “a história de todas as sociedades que existiram até nossos dias tem sido a história das lutas de classes”, de forma que nessa perspectiva, que as diversas pautas reivindicadas pelos mais diversos setores acabam confluindo na luta de classes.

A pós-modernidade abriu um leque para inúmeras críticas à sociedade, a troco de deixar de lado as questões econômicas e as estruturas sociais como se construíram anteriormente na modernidade, dito isto, entende-se a importância dos teóricos pós-modernos, sua influência no pensamento e suas análises em geral. Entende-se, porém, a importância do Marxismo para o atual tema, visto a relevância da teoria Marxista ao abordar os conceitos estruturais desejados e o conceito de Classe em questão.

O objetivo da atual pesquisa é, grosso modo, compreender o uso da estética do horror no cinema nacional para levantar e debater questões sociais, em específico identidade de classes, a hipótese foi que o cinema nacional contemporâneo, ao usar do gênero horror, acaba por representar de forma crítica a sociedade brasileira, focando nas tensões que a sociedade passa desde a crise política que culminou no Impeachment da presidenta Dilma Rousseff, a posse de seu vice, Michel Temer, o dismantelo das políticas públicas e um crescente conservadorismo e apologia a embates sociais violentos. O resultado dessa tendência se evidenciou na eleição do atual presidente Jair Messias Bolsonaro ancorado em uma agenda política pautada por preconceitos e ataques a diversos grupos identitários do país, no mínimo reprováveis e ao máximo criminosos; desta feita, é de compreensão aqui que o cinema nacional e a obra aqui analisada, *O animal cordial* (2017, Gabriela Amaral Almeida), acaba por representar esta atualidade e assim é de interesse para análises e comentários acerca da sociedade brasileira contemporânea.

A obra tem características acerca da dinâmica de classes, em especial, o embate entre os funcionários do restaurante e o dono assassino em *O animal cordial* e, de forma velada, o uso e o consumo de funcionários é mencionado, ao final do filme. A obra torna perceptível o abuso de sujeitos carregados de poder, partindo para o abuso dos corpos, cometendo agressões verbais e físicas, assim como o canibalismo implícito no filme.

A pergunta que por muitas vezes insiste em se fazer presente é: Qual a relevância do gênero horror para essas discussões? Porque deveríamos olhar para obras que são consideradas, por vezes, “grotescas”, por vezes de “mal gosto” e que muitas vezes não são de conhecimento do grande público? Prince (2004, p.1) discorre como:

Junto com os faroestes, musicais e filmes de gângster, o terror é um dos gêneros básicos do cinema, um que surgiu no início da história do meio. (...) Outros gêneros surgiram nos primeiros dias do cinema, mas ao contrário de alguns, como faroestes e musicais, os filmes de terror mantiveram sua popularidade até o período atual. Por exemplo, dois dos maiores filmes de 1999, *The Sixth Sense* e *The Blair Witch Project*, eram filmes de terror. Em termos de produção total e mistura de terror com outras fórmulas narrativas, o gênero hoje está prosperando.¹ (PRINCE, 2004, p. 1)

Além de sua vitalidade e popularidade quanto a algumas obras, o autor evidencia conjuntamente a ideia de entidades sobrenaturais serem utilizadas para retratar ansiedades reais, como por exemplo “questões acerca da sexualidade” retratada em filmes de vampiros assim como questões relevantes à “família e papéis de gênero” (PRINCE, 2004, p. 2). Questões sobre a natureza humana estão no cerne do gênero, de forma que o autor demonstra como obras de horror acabam por comentar em cima de questões de sua época de produção, criando “associações sincrônicas, mensagens sociais e ideológicas que são parte de determinado período ou momento histórico” (idem)

Colavito (2008, p.6) também comenta acerca do gênero, expondo como o horror funciona de forma abstrata, antitética ao raciocínio lógico e “iluminista”, sendo uma forma de entender o mundo e colocá-lo sob uma ótica que não está atrelada a limitações físicas, mas que só se refreia a depender da imaginação do leitor/espectador, para o autor, o horror:

¹ Along with westerns, musicals and gangster movies, horror is one of the basic genres of cinema, which emerged early in the history of the medium. (...) Other genres emerged in the early days of cinema, but unlike some, like westerns and musicals, horror movies have maintained their popularity until the current period. For example, two of the biggest movies of 1999, *The Sixth Sense* and *The Blair Witch Project*, were horror movies. In terms of total production and blending horror with other narrative formulas, the genre is now thriving. (PRINCE, 2004, p. 1)

É uma essência ativa que captura nossos medos e os cristaliza em uma forma que podemos compreender e registrar no papel, no filme ou na memória - tanto virtual quanto mental. Os monstros do horror podem assumir muitas formas e simbolizar muitas coisas, mas uma constante permanece ao longo do tempo, desde as primeiras histórias de terror até as mais recentes: o conhecimento, seja proibido ou alcançado, é uma fonte primária de horror.² (COLAVITO, 2008, p.6) (tradução nossa)

A capacidade simbólica é o forte do gênero horror, as infinitas possibilidades que uma trama fantástica permite, se utilizando de monstros e/ou do sobrenatural como alegorias para questões tacitamente humanas é o que torna o gênero capaz de trazer reflexões sobre aspectos da vida social, em específico aquele que toca em relações sociais e seus conflitos, vulgo a luta de classes previamente aludida.

O gênero horror e suas subdivisões e gêneros próximos como o noir e mistérios, são de particular interesse do pesquisador desde antes dos estudos acadêmicos, estando estes entre os principais gêneros literários consumidos em sua juventude, mais tarde, o contato com obras cinematográficas de horror, intensificou seu interesse, tanto pelo aspecto estético quanto pelas capacidades do gênero em levantar o debate quanto a determinados temas, em específico questões acerca da autoridade e da sociedade como um todo.

A priori, o objeto de pesquisa compreenderia a violência nos filmes de horror e a contemporaneidade, contudo, o cenário apresentado no âmbito político, reacionário às políticas favoráveis à classe proletária, assim como o encontro com a obra *O animal cordial* (2017) e inúmeras pesquisas quanto ao gênero, suscitaram uma mudança de viés, buscando agora compreender o uso do horror nacional como representação crítica da realidade brasileira.

Os trabalhos de Court Montgomery (2015), assim como de Angela Ndalianis (2012; 2015) forneceram um primeiro contato e a base para entender que seria possível realizar uma pesquisa com essa abordagem, analisando obras e compreendendo suas articulações com a realidade em que se inserem, entendendo ambas como retroalimentadas em si, tanto a realidade oferece e recebe contextos destas obras, quanto estas obras oferecem e recebem contextos, não sendo possível compreender a existência de uma sem a outra.

² It is an active essence that captures our fears and crystallizes them into a form that we can understand and record on paper, film or memory - both virtual and mental. Horror monsters can take many forms and symbolize many things, but one constant remains over time, from the earliest horror stories to the most recent: knowledge, whether forbidden or attained, is a primary source of horror. (COLAVITO, 2008, p.6)

Similarmente, mas em âmbito nacional, o contato com os trabalhos de Laura Loguércio Cánepa (2008) e Lucas Franciscis dos Reis Piedade (2002), permitiu compreender o horror nacional, suas obras e as mensagens inseridas em obras do gênero. Um dos principais intuítos da pesquisa é, então, demonstrar como o gênero horror, em geral, se dispõe a discutir temas relevantes, porém um detalhe foi o que mais despertou o interesse do autor, a relação do cinema nacional com o gênero do horror em retratar os conflitos sociais brasileiros.

Piedade (2002) e Cánepa (2008) nos apresentam o histórico do gênero no Brasil, mostrando usos e abusos de cenas escatológicas e sanguinolentas, por vezes desprovidas de maiores contextos e apelando a um choque gratuito; de forma semelhante, Abreu (2015) atesta essa questão em sua pesquisa, mostrando a importância da bilheteria e do sucesso das obras para os criadores nacionais nas décadas de 60 a 80 do século XX.

Da mesma forma como articulado previamente, o ímpeto em observar as obras de horror se deu por um conhecimento e pesquisas prévias do gênero e suas capacidades de confrontar o *status quo* e tornar relevantes determinados debates acerca da sociedade. Alude-se aqui a Noël Carroll (1999) e seus estudos sobre o horror como um todo, se entende a partir de Carroll (1999) como o gênero é capaz de fazer asserções sobre a vida humana, comentando e explorando facetas da sociedade e daqueles que a compõem, assim como vem a servir diálogos de pensadores que se apropriam de monstros para exemplificar suas teorias, por exemplo, o autor cita o uso da imagem do vampiro por Marx, quando este buscava ilustrar a exploração do proletariado pelo burguês, detentor do capital.

Contudo o horror é presente na vida, não apenas como gênero literário, cinematográfico, etc. mas como um instrumento de controle, vide o controle dos corpos descrito por Michel Foucault (1987), as instituições Estatais, regidas por autoridades monárquicas e atualmente pelo capital, acabam por impor à população o controle de seus corpos e de seus movimentos, detalhe citado também por Byung-Chul Han (2015a, 2015b, 2015c), ao que este último acresce do uso da violência, violência como *mana*³, como capacidade de domínio e demonstração de força do sujeito. Foucault (1987) argumenta acerca da docilidade dos corpos e do controle destes, não como imposições e controles diretos, mas sim por meios sutis em que os sujeitos acabassem por ser

³ *mana* definido aqui por Han (2015b) é tido como uma substância de poder, oriunda daqueles que são derrotados em batalha e que acabam se tornando parte do guerreiro vencedor, aquele que conquista, destrói e se torna cada vez mais forte através deste processo

manipulados em prol de uma função, em prol de um objetivo definido pelas instituições Estatais e/ou econômicas, desta forma, o autor afirma como:

Nesses esquemas de docilidade, em que o século XVIII teve tanto interesse, o que há de novo? Não é a primeira vez, certamente, em que o corpo é objeto de investimentos tão imperiosos e urgentes; em qualquer sociedade, o corpo está preso no interior de poderes muito apertados, que lhe impõem limitações, proibições ou obrigações. Muitas coisas entretanto são novas nessas técnicas. A escala, em primeiro lugar, do controle: não se trata de cuidar do corpo, em massa, *grosso modo*, como se fosse uma unidade indissociável mas de trabalhá-lo detalhadamente; de exercer sobre ele uma coerção sem folga, de mantê-lo ao nível mesmo da mecânica – movimentos, gestos, atitude, rapidez: poder infinitesimal sobre o corpo ativo. (...) Se a exploração econômica separa a força e o produto do trabalho, digamos que a coerção disciplinar estabelece no corpo o elo coercitivo entre uma aptidão aumentada e uma dominação acentuada. (FOUCAULT, 1987, pgs. 118 – 119)

Para Han (2015b) este controle é exercido, na atualidade, por uma mudança de paradigma entre a sociedade disciplinar de Foucault (1987) em prol de uma sociedade de desempenho, na qual o sujeito é impelido a exercer esse controle de seu corpo, tudo em prol de seu trabalho, vindo a se forçar constantemente e ser responsável por sua fadiga ao fim do dia. Entende-se estas questões acerca do corpo biopolítico e da ideologia neoliberal de responsabilidade pessoal acima de tudo como atreladas ao tema aqui investigado, o horror na sociedade brasileira contemporânea, cada vez mais liberal e cada vez mais violenta para com a psique do sujeito

Han (2015a) discorre sobre a Sociedade Disciplinar de Foucault e sobre seu conceito da Sociedade do Desempenho, elencando os resultados de ambas e ao fim definindo os sujeitos imersos em ambas, vítimas do controle Estatal e do Capitalismo:

A sociedade do século XXI não é mais a sociedade disciplinar, mas uma sociedade de desempenho. Também seus habitantes não se chamam mais “sujeitos da obediência”, mas sujeitos de desempenho e produção. São empresários de si mesmos. Nesse sentido, aqueles muros das instituições disciplinares, que delimitam os espaços entre o normal e o anormal, se tornaram arcaicos. (...) A sociedade disciplinar ainda está dominada pelo *não*. Sua negatividade gera loucos e delinquentes. A sociedade do desempenho, ao contrário, produz depressivos e fracassados. (HAN, 2015a, l. 166 – 175)

Desta forma debate-se quanto ao poderio das instituições vigentes no que concerne ao controle dos corpos e como estas instituições – menos rígidas no século XXI mas ainda assim fortes – acabam por instaurar um elemento de Horror na vida social, enquanto um indivíduo é levado a temer o Estado e a não-conformidade a uma norma, o outro é levado a temer a si mesmo e quaisquer desvios de função que possa ter em meio ao trabalho, sendo levado a se expor e se forçar em prol do Capital.

Similarmente, a Psicologia oferece respostas quanto ao Medo, sendo analisado pelo viés psicanalítico esta questão como inerente ao Ser, havendo Medo por objetos existentes, há medo de algo ou alguém, portanto justificado por haver constatação de sua presença/existência (FREUD, 2016). Pode-se correlacionar essa questão juntamente com o contexto histórico trazido à tona por Delumeau (2009), onde o qual acaba por demonstrar o Medo a partir do século XIV até o XIX e suas causas, principalmente o desconhecido, causado por expedições marítimas, estrangeiros circulando pela Europa e as infinitas doenças que vieram a acometer o mundo à época.

Acerca das artes em geral, vindo a ter relações diretas com o cinema de Horror, se entende como obras a partir do século XVIII foram influentes para a criação do gênero, tanto no âmbito das pinturas como na literatura a partir do século XIX, Colavito (2008) nos auxilia a achar um rumo quanto a isso, caracterizando extensivamente obras literárias e filmicas do gênero, similarmente, Argan (1992) nos dá um panorama acerca das pinturas e movimentos artísticos europeus, permitindo maiores *insights* sobre a mentalidade da época.

Assumindo uma abordagem analítica, buscou-se compreender como o discurso do filme pode se alinhar a teorias socioeconômicas, em específico a teoria Marxista acerca do trabalho e do funcionamento exploratório do capitalismo para com as classes trabalhadoras; a título de não se manter rígido e focado unicamente na teoria Marxista clássica, estudou-se as teorias de Han (2015) sobre a sociedade contemporânea e os mecanismos que se formaram nas últimas décadas do século XXI; também foram estudados os escritos de Harvey (2001), Eagleton (2012) em um panorama mais geral e Fernandes (1975; 2006) e Holanda (2012) específicos ao contexto brasileiro.

Para a análise dos filmes, foi utilizado o modo analítico descrito por Aumont e Marie (2004), especificamente da imagem e do som, de modo a compreender como os signos apresentados em cena se articulam com o tema e as referências bibliográficas levantadas para a pesquisa atual. A análise se utilizou do método de Aumont & Marie (2004), sendo descritiva e buscando através da análise das imagens e do texto o entendimento acerca da representação do preconceito de classes em ambas as obras. Também foram utilizados como base para a definição de análise os trabalhos sobre o tema de Vanoye e Goliot-Lété (2002) e Joly (2007), que caracterizam análise filmica como a decomposição do filme “em seus elementos constitutivos”.

Nas palavras dos autores, a análise:

É despedaçar, descosturar, desunir, extrair, separar, destacar e denominar materiais que não se percebem isoladamente “a olho nu”, pois se é tomado pela totalidade. Parte-se, portanto, do texto filmico para “desconstruí-lo” e obter um conjunto de elementos distintos do próprio filme (VANOYE & GOLIOT-LÉTÉ, 2002, p.15).

Partindo deste conceito entende-se como a análise do filme “*O animal cordial*” (2017) passou por essa decomposição de modo a compreender em seu cerne os temas discutidos e subsequentemente, entendê-los pela ótica dos conflitos sociais a partir dos conceitos abordados na revisão bibliográfica. Os autores ainda elucidam como uma obra filmica, inserida no meio social, reflete em si a sociedade e suas questões, intencionalmente ou não, cabendo à equipe responsável trazer determinados elementos à tona e escolher o que focar. Vanoye e Goliot-Lété (2002) comentam sobre esse entendimento, afirmando que:

(...) o filme opera escolhas, organiza elementos entre si, decupa no real e no imaginário, constrói um mundo possível que mantém relações complexas com o mundo real: pode ser em parte seu reflexo, mas também pode ser sua recusa (ocultando aspectos importantes do mundo real, idealizando, amplificando certos defeitos, propondo um “contramundo” etc.) (VANOYE, 2002, p. 56).

Por meio desse entendimento da criação na obra de uma nova realidade que possui conexões externas à obra, compreende-se que, por mais descolado que possam ser as escolhas narrativas e estéticas do filme, há uma conexão palpável com o real, nem que seja na criação de uma antítese completa tal qual os autores citam na construção de um “contramundo”. O método analítico aqui se caracteriza pela observação e correlação de cenas do filme em questão, atrelando-as aos conceitos previamente estudados e expostos na presente pesquisa, assim como com as categorias e conflitos sociais supracitados. Também se estabeleceu uma correlação desses elementos na sociedade brasileira com uma compreensão sócio-histórica, estabelecendo características e especificidades do capitalismo no Brasil, de modo a confirmar a hipótese levantada de que estas obras reproduzem e retratam, até certo grau, o funcionamento da sociedade brasileira atual, mesmo que a nível alegórico e/ou levado a extremos.

Por fim se apresentam aqui os capítulos deste presente trabalho, iniciando com a história do gênero Horror e o entendimento acerca do que significa esta palavra em diferentes âmbitos, psíquico, histórico e artístico, foi feito um histórico do gênero partindo de suas representações pictóricas e narrativas do século XVIII, chegando enfim

ao cinema, ao século XXI e ao cinema de horror brasileiro. Se entende o resgate dessa definição do horror como uma forma de trazer paralelos e deixar claro ao leitor o processo histórico que o gênero passou, criando subvariantes dentro de si e sempre se atualizando para representar os anseios de sua época.

A segunda parte do trabalho elenca as questões trabalhistas e o conflito de classes, assim como o entendimento da representação a favor e contra o *status quo*, como o horror se relaciona com essas representações favoráveis e “rebeldes” e como estas últimas podem acabar discorrendo sobre temas tais quais a luta de classes e o controle dos corpos no século XXI. Em face da questão trabalhista e do uso do horror na obra analisada, se avaliou como necessário a avaliação de autores caros à teoria marxista, assim como contemporâneos e de outras vertentes teóricas, de forma a trazer o tema para um contexto mais próximo ao século XXI. A correlação entre ambos se deu por uma convergência entre autores, dentre estes o próprio Marx ao correlacionar a questão social e trabalhista com monstros e por suas definições acerca de como o capitalismo e a burguesia opera, exercendo sua força através da propriedade privada e da remuneração ou através da violência, da força estatal utilizada por este para coibir insurgentes.

A terceira consiste na análise propriamente dita do filme selecionado, elencando cenas, descrevendo e correlacionando-as com as teorias pesquisadas e relatadas na parte analítica deste trabalho. Essa parte compreende a utilização do método selecionado na análise do filme. Procurou-se descrever em detalhes as cenas em relação com o embasamento teórico, sendo este, grosso modo, o entendimento que uma obra cinematográfica acaba por ser influenciada pelo universo fora de si, leia-se a sociedade, assim como acaba influenciando a sociedade, externa a si através da narrativa ali exposta. Por fim se encerra o trabalho oferecendo ao leitor as conclusões e reflexões últimas que a pesquisa acabou por suscitar.

1 MEDO E HORROR NO CINEMA: HISTÓRICO, CONCEITOS E DEFINIÇÕES

1.1 Reflexões sobre o gênero horror

1.1.1 O Gênero Horror na História

Entende-se aqui como a exposição do conceito de horror em um nível histórico-social faz-se necessário previamente a uma imersão nos conceitos do horror social a ser elucidado e analisado ao longo do trabalho, desta forma será conduzida uma exposição do horror através da história, compreendendo o aspecto social e antropológico da sua definição; o aporte teórico perpassará teóricos sociais clássicos e contemporâneos, de forma tal que o *continuum* temporal se dê cronologicamente e encerre na modernidade.

A definição de medo e o modo como ele se apresenta na sociedade, histórica e atualmente, é de grande importância para a presente pesquisa a compreensão do “Sentimento do horror” e o uso deste para o controle dos cidadãos até a contemporaneidade. Mansano et al. (2017) discorrem sobre o uso do “Medo” como um dispositivo biopolítico para o controle das subjetividades que permitiu a criação de sentidos a partir de si.

Este medo opera, para os autores, em três níveis. O primeiro seria o nível psíquico, explorado e estudado através da Psicanálise, o segundo seria a função social do medo e por fim, o terceiro, seria o medo vinculado à ideia de biopoder. O nível psíquico, pessoal, é caracterizado como uma forma do Ego em se preservar, Mansano et al. (2017) se embasa nas obras de Anna Freud, filha de Sigmund Freud e do próprio pai, em específico as obras “O Ego e os mecanismos de defesa” e “Além do Princípio do Prazer”, respectivamente de cada um dos autores. Os mecanismos de defesa na teoria Psicanalítica são estratégias que o Ego, aliado ao Super Ego, fazem uso para evitar um controle total das pulsões inconscientes e potencialmente destrutivas do Id, desta forma, essa proteção da estabilidade, da unidade psíquica:

(...) denota a relação defensiva do ego diante de algo que toma como perigo e ameaça - real ou fictícia, não importa muito -, e tal ameaça se afigura como exterior ao ego. O tema da defesa, segundo Anna Freud, não é novo, pois ele já se fazia presente nas pesquisas de Sigmund Freud, pelo menos desde 1894,

como no trabalho sobre “As psiconeuroses de defesa”, ainda que de modo vago (MANSANO et al., 2018, p. 74)

A defesa do Eu, da constituição do Ser passa pela noção do Medo, assim como da Angústia, ambos os termos serão melhor definidos mais adiante no texto, mas enxerga-se desde já como a repressão dos instintos e a criação do indivíduo passam pelo que foi definido como Medo, assim como passa também pela Angústia, Pauluk & Ballão (2019, p. 61) reforçam essa noção ao afirmar que: “O eu e o super-eu são topos psíquicos que só podem se estruturar a partir da inserção do indivíduo no meio social (...) São deformações do próprio id pelo princípio da realidade.

Mansano et al. (2018) discorrem sobre as características da teoria Psicanalítica, assim como sua expansão e uso pela sociologia e antropologia, entendendo-se assim que: “O medo produz, assim, um modo de existência compartilhado e controlado, no qual as defesas se reconfiguram e se redistribuem no campo social, ora pelo fechamento narcísico, ora pela exposição exagerada da própria imagem. (Mansano et al., 2018, p. 76). Os autores dão sequência demonstrando como:

O medo, quando compreendido como um componente de subjetivação, tem na sua propagação micropolítica localizada a condição de possibilidade para a produção de modos específicos de existência, que, por exemplo, cooperam para manter o sujeito vinculado ao universo do trabalho, da produção e do consumo, e também às relações amorosas e afetivas. Isso se estende para quaisquer outras formas de vínculos sociais que lhe parecem propiciar alguma sensação de segurança, confundida com conforto ou com prazer. Nesse sentido, podemos sustentar alguma transfiguração atual em relação ao identificado pela psicanálise: o prazer não está aqui, realmente, em uma relação de contraposição à morte ou ao desprazer, mas sim em uma implicação psíquico-social de supressão do desprazer, do desconforto, do incômodo e, portanto, da ameaça e do perigo atualizados pelo encontro com o outro. (MANSANO, et al., 2018, p. 77)

Desta feita a subjetivação do indivíduo, sob a égide do século XXI, acaba perpassando o Medo e seu uso pelo Estado, assim como por meios de mídia que lhe suprimem o desprazer, que colocam o sujeito em situações que o desprazer e a potencialidade negativa é suprimida. Se estimula o Medo para que a ausência deste seja foco das políticas e das ações sociais, toma-se conhecimento das características horrorosas do mundo para, ao fim, coibi-las em prol do interesse de outrem.

Baseado nos preceitos Psicanalíticos será feita uma exposição mais aprofundada acerca do Medo e do Horror em seguida, de forma a compreender o aspecto psíquico dessa emoção e sua função para o homem, tanto como forma de prazer quanto para a sobrevivência do ser e seu uso como instrumento de controle.

Enquanto dispositivo biopolítico, o medo opera atingindo os indivíduos psíquica e fisicamente, criando narrativas nas quais o universo em que os sujeitos se inserem acaba por soar violento a todo momento, desta feita controlando os movimentos e a capacidade racional do sujeito, o qual fica comprometido pelo medo que se apresenta e se vende em seu entorno, Mansano et al. (2017) comentam como:

Agora o medo se objetiva, ganha contorno e volume próprios, independentemente de seu objeto. Ele já não é mais adstrito à nossa individualidade, não é mais apenas de foro íntimo e privado, não diz mais respeito apenas a quem o sente. Isso porque o medo se tornou moeda corrente em nossas sociedades. O capitalismo global não apenas internacionalizou os veículos de transmissão das informações e as vias comercialização de mercadorias, como também internacionalizou a moeda como fantasma e como símbolo de si mesma. (MANSANO et al., 2018, p. 79)

O medo deixa de ser um fator único e exclusivo de controle, mas passa a ser, tal qual os autores citados afirmam, moeda de troca, compra-se e vende-se medo, podendo ser levada essa afirmação como uma generalização do medo, este se encontra em todo lugar, não sendo possível desvencilhar-se dele por completo.

Citado e utilizado no presente trabalho, toma-se por base histórica o trabalho de Delumeau (2009) sobre os anos 1300 até 1800, relatando por meio de sua obra as expressões do medo na sociedade ocidental, o autor comenta na abertura de sua obra sobre a compreensão do medo através da história e como este é mal compreendido:

Por que esse silêncio prolongado sobre o papel do medo na história? Sem dúvida, devido a uma confusão mental amplamente difundida entre medo e covardia, coragem e temeridade. Por uma verdadeira hipocrisia, o discurso escrito e a língua falada – o primeiro influenciando a segunda – tiveram por muito tempo a tendência de camuflar as reações naturais que acompanham a tomada de consciência de um perigo por trás das falsas aparências de atitudes ruidosamente heróicas. (DELUMEAU, 2009, p. 14)

Para o autor, a relação da sociedade com a questão do medo perpassa um nível superior à individualidade, sendo contumaz e relevante para a compreensão das sociedades como um todo, o medo e a covardia, comentados pelo autor se diferenciam por seus resultados nos indivíduos. Enquanto sentimento presente no ser humano, o medo tem uma reação fisiológica no sujeito, mas não necessariamente o impede de realizar atos de bravura, Delumeau (2009, p.20) remonta a personalidade de Filippo Maria-Visconti e como este empreendeu inúmeras guerras, mas era extremamente cauteloso com seus atos, chegando a “revistar todas as pessoas que entravam no castelo de Milão e proibia que se parasse perto das janelas”, em contrapartida, para o autor, a covardia se caracteriza por uma recusa em tomar atitudes, levando o indivíduo a se

fechar e isolar-se do mundo, cada vez mais temerário por sua própria vida, o autor comenta sobre Luís XI como um exemplo disso, demonstrando como este sujeito, temeroso por sua vida a toda e qualquer ameaça “caiu ‘em extraordinária suspeita de todo mundo’, só querendo perto dele os ‘criados’ e quatrocentos arqueiros que o protegiam com uma guarda contínua”; em suma, o medo torna o sujeito cauteloso mas atento e disposto a cumprir com seus atos, enquanto a covardia o limita e isola, impedindo-o de criar ou agir em prol de algo.

Levando a questão para a esfera do social, Delumeau (2009) expõe como a sociedade tem medos, que partem do individual, mas pela numerosidade e replicação, acabam sendo exagerados e transformados pela multidão, esses medos, elevados a uma condição maior e buscando englobar categorias e parcelas da população acabam por estimular instintos agressivos de acordo com o autor, semelhantes a “uma criança a quem terão faltado o amor materno e/ou laços normais com o grupo de que faz parte”.

Para Delumeau (2009) a importância de entender o medo vem da noção de entender os processos sociais e a influência do medo neles, em específico o autor comenta sobre insurreições de populações controladas pelos demais através do medo e do distanciamento para com a sociedade como um todo, o autor comenta como “a prazo mais ou menos longo, é, portanto, uma atitude suicida da parte de um grupo dominante encurralar uma categoria de dominados no desconforto material e psíquico. Recusar amor e relação só pode engendrar medo e ódio” (Delumeau, 2009, p. 36); o medo é capaz de exercer domínio para com uma população, é capaz de controlar os corpos, mas, simultaneamente, é um estímulo para insurreições futuras, o medo alimentado hoje é, de acordo com o autor, o combustível para a revolta no futuro.

1.1.2 O que é sentir horror para a psicanálise

O funcionamento da mente humana, a partir da Psicanálise, compreende o Medo e o Horror (aqui tratados como sinônimos), como um fator dual, tanto como uma forma de autocontrole do sujeito, em prol de sua preservação, como também uma busca pela própria aniquilação dele. Para Freud (2016), a psique humana opera sob dois princípios, em específico o *Princípio do Prazer* e o *Princípio de Realidade*, que constituem a mente humana, de modo a satisfazer as pulsões do sujeito mas preservando sua existência, sua capacidade operacional em sociedade para com os demais sujeitos.

O princípio de prazer se deriva do princípio de constância; na realidade, o princípio de constância foi deduzido dos fatos que nos obrigaram a aceitar a hipótese do princípio de prazer. Ao aprofundarmos a discussão, também descobriremos que esse empenho do aparelho psíquico, por nós presumido, subordina-se, como caso especial, ao princípio fechneriano da tendência à estabilidade, com o qual esse pesquisador relacionou as sensações de prazer-desprazer. (FREUD, 2016, p. 30).

A relação prazer-desprazer, definida por Sigmund Freud em “Além do Princípio do Prazer” é, na teoria Freudiana, um ponto basal para tudo que viria posteriormente, inclusive a estratificação da psique humana no sistema tripartite estabelecido pelo Id⁴, Ego⁵ e Super Ego⁶ na obra “O Eu e o Id”.

Na obra citada acima, Freud (2011) expõe o funcionamento topográfico da Consciência e Inconsciência, assim como a parte intermediária da Pré-Consciência, da mesma forma se define a estratificação da psique humana em partes que flutuam entre esses níveis previamente citados, especificamente nos referimos às partes nomeadas pelo mesmo como Id, Ego e Super Ego. Estas partes fluídas e miscíveis entre si acabam sendo mais prevalentes na Pré-Consciência e na Inconsciência do ser, de forma que, embora tenhamos consciência de nossos atos e do que fazemos, estamos motivados por pensamentos profundos que não são acessíveis em nosso estado de vigília e mesmo que pudéssemos acessá-los seriam incoerentes e impossíveis de compreender à primeira vista.

Para Freud, o princípio do prazer leva o indivíduo a tentar realizar seus desejos, independente daquilo que seja factual e atingível na realidade, de modo que é necessário um controle deste, que se apresenta como o já citado princípio de realidade. Freud (2016) comenta sobre, afirmando o intercâmbio entre o princípio do prazer e da realidade:

Sob a influência dos impulsos de autoconservação do eu, ele é substituído pelo princípio de realidade, que, sem desistir do propósito de um ganho final de prazer, exige e impõe o adiamento da satisfação, a renúncia a muitas possibilidades para tanto e a tolerância temporária do desprazer no longo desvio que leva ao prazer. (FREUD, 2016, p. 31)

⁴ O *id* definido por Freud funciona como uma fonte da libido, energia vital, a energia em sua forma mais primitiva e descontrolada, passível de censura e controle pelas outras duas partes do sistema psíquico (FREUD, 2011)

⁵ O *ego* (ou *Ich/Eu*) opera como uma forma de expressão e controle do sujeito, operando em conjunto com o *Super-ego* para barrar os excessos do *id*, é tanto consciente como inconsciente, sendo tanto aquilo que se apresenta à sociedade como aquilo que se resguarda da mesma (FREUD, 2011)

⁶ O *Super-Ego/Super-Eu* funciona de certa forma como um censor, sendo o responsável pelas normativas sociais as quais o sujeito segue, seu controle se estende à ambas as partes previamente explicadas, sendo aquilo que detém a moral em meio a Psique humana (FREUD, 2011)

A realidade como fonte de “desprazer”, afeta diretamente o funcionamento da psique humana, mas não é a fonte *una* e exclusiva do desprazer humano, o choque do ser humano com o real cria uma condição de frustração, a partir do fechamento aos seus desejos imposto pelas limitações e impeditivos que encontra na vida em sociedade. Pondo esta questão através do viés do Horror, pode-se compreender como o choque do sujeito e seu embate entre o Prazer e a Realidade que este encontra acabam por apequenar-lhe, paralisar-lhe e torna-lo uma peça que se sente irrelevante, comparativamente, ao que se passa ao seu entorno, a realidade que se apresenta, de tão impositivamente assustadora acaba por causar-lhe estas condições.

Freud (2016, p. 35) prossegue sendo mais direto e contumaz acerca do “Medo e Angústia”, para o autor a “Angústia” descreve um estado fisiológico, é a “expectativa do perigo e a preparação para ele, ainda que seja desconhecido”. Já o Medo, para a Psicanálise, se faz presente apenas quando se coloca uma entidade, um ser ou um objeto que corresponda e desperte a sensação no sujeito. Nessa perspectiva o Horror se destaca como um componente fisiológico que pode ser definido em equivalência a Angústia, aquilo que se desconhece mas se evita por Horror a conhecer, enquanto a definição de “Medo” para Freud se define como sensação semelhante, mas sendo necessário um “objeto determinado do qual a pessoa sinta medo” (idem), para Freud, é necessário que exista um alguém ou algo para se sentir medo, não há medo sem objeto, não há como sentir a sensação de angústia e chama-la de medo na ausência de objeto. O que dizer das obras de Horror então? Qual a explicação para o consumo destas e o sucesso que muitas encontram em diversos meios midiáticos, um deles o cinema?

1.1.3 Horror nas comunidades culturais

Dando continuidade às definições de horror, será posto em xeque o que o horror significa em uma escala macro, assim analisando sociedades e como estas lidam ou lidaram com o horror, seja por uma questão humana (guerras, revoltas, invasões esporádicas), seja por questões naturais que vieram a afetar a convivência dos sujeitos (pragas, doenças, cataclismas naturais). A causalidade atribuída para os eventos também será contabilizada, de forma esta que se avalie o horror social e/ou antropológico pelos diferentes construtos humanos.

Delumeau (2009) discorre como, em meio às navegações, o mar e a ideia do desconhecido se mostraram assustadoras à população e como este medo se refletia nos próprios indivíduos envolvidos com as navegações; o mar, desconhecido ao homem,

podia carregar tudo em si, de demônios a criaturas nunca antes vistas pelo homem. Mas simultâneo ao pavor frente ao mar, o desconhecido agiu como força motriz para o avanço da Europa e a subsequente colonização das Américas.

Delumeau (2009, p. 73) discorre:

Por trás dessas crenças lendárias ou desses exageros assustadores, adivinha-se o medo do outro, isto é, de tudo que pertence a um universo diferente. Por certo, os aspectos extraordinários que eram atribuídos aos países distantes podiam também constituir um atrativo poderoso (...) O distante – o outro – foi também um imã que permitiu à Europa sair de si mesma (...). (DELUMEAU, 2009, p.73)

Entende-se assim como o medo do desconhecido serve não só como uma forma de manter estagnado e “aniquilar o espírito”, mas também em determinadas doses permite a elevação e evolução da sociedade. Contudo, Delumeau (2009) logo em seguida ressalta como a população não se entregava a essa noção: “para a massa das pessoas o recuo diante do estranho sob todas as suas formas permaneceu por muito tempo ainda a atitude mais comum” (DELUMEAU, 2009, p.73); o medo do desconhecido por muito tempo regeu a Europa, sendo um verdadeiro ponto de virada desse medo a época Iluminista e o avanço nas ciências e filosofia à época.

O historiador Carlo Ginzburg (2008), remete a relação do indivíduo com a sociedade retratada por Hobbes⁷, mostrando que, para Hobbes, a sociedade é fruto de uma forma de controle de todos sobre todos, diferentemente do “Contrato Social” de Rousseau⁸ em que, conscientemente, entregamos parte de nossa liberdade em troca da segurança do estado, como uma forma de estancar nossa potência agressiva. Ginzburg (2008) também comenta sobre o funcionamento do Estado a partir de Hobbes, como este deve inspirar temor na população e como esta deve ser subjugada a força, para o controle do povo é necessário instaurar o Terror aliado à força; inexoravelmente uma coisa está aliada à outra no tocante ao controle do povo, a força atinge e o medo, a partir daí, paralisa o cidadão.

O medo e o horror perpassam as normatividades sociais e o mecanismo psíquico elaborado por Freud, em meio ao medo que o homem passa, mostra-se a necessidade de uma imposição, de algo que estanque o medo e dê lastro à humanidade para prosperar,

⁷ Thomas Hobbes foi um filósofo e teórico político inglês do século 17, sua maior obra, aqui citada, é “Leviatã” onde o autor discorre sobre o funcionamento do estado e como o mesmo é necessário para coibir o lado negativo do homem. (MAGEE, 1984)

⁸ Jean-Jacques Rousseau foi um filósofo francês do século 18 cuja tese, demonstrada - e aqui citada - no livro “Do Contrato Social”, consistia na afirmação de que o homem é livre e o estado o rouba desta liberdade, sendo antitético à tese de Hobbes. (MAGEE, 1984)

da mesma forma o aparato psíquico funciona em nível individualizado, desta forma surge a ideia do Estado e posteriormente sua função tal qual Hobbes (1997) define que seria de coibir a liberdade para evitar a destruição do homem por si próprio.

Em contrapartida, Carroll (1999) alude – mesmo não citando diretamente a psicanálise – como em sua gênese, o gênero horror funcionava como uma forma de retorno daquilo que era reprimido pela sociedade intelectualizada e cientificista do século XVIII e XIX. Carroll (1999):

E enquanto o convertido ao Iluminismo defende uma concepção naturalista do mundo, o romance de horror pressupõe, dentro do âmbito da ficção, a existência do sobrenatural. Além disso, poder-se-ia dizer que, em contraposição à fé iluminista no progresso, o romance de horror privilegia a regressão. Ou, no mínimo, o romance de horror pode ser visto como uma esfera em que as crenças supersticiosas recebem uma forma de expressão residual e restrita a um gueto. Ou seja, o romance de horror, juntamente com poemas como "O rei Erlh, de Goethe, podem ser vistos como o retorno do reprimido do Iluminismo? Aqui, o romance de horror pode ser entendido de muitas maneiras diferentes: pode ser interpretado como uma compensação daquilo de que o Iluminismo desconfia, funcionando como uma espécie de válvula de escape; ou pode ser entendido como uma espécie de explosão do que é negado (CARROLL, 1999, p. 79 - 80).

Desta forma se percebe como em meio aos preceitos iluministas e sua intelectualidade, o aspecto reprimido da sociedade vem à tona, como uma forma de contrabalancear o intelectualismo da época e o controle estatal aludido por Hobbes.

1.2 Gênero horror na arte

Este tópico se inicia com um estudo do caráter histórico sobre a utilização da estética do horror nas artes, antes do surgimento do cinema. Entende-se aqui o cinema como amálgama e expressão capaz de articular linguagens de múltiplas artes, desta forma, não é possível se aprofundar no cinema sem antes ter um conhecimento basal das demais artes e assim servindo de sustentação para os estudos mais aprofundados a seguir. Compreende-se também como o horror não é um fenômeno recente, sendo parte das artes oficialmente desde o século XVIII, mas tendo sido utilizado para transmitir as questões sociais e individuais possivelmente desde antes do período citado.

De forma inicial, entende-se como necessário desenvolver explicações acerca das demais artes, visto o cinema – objeto da atual pesquisa – ser um conjunto de todas as artes e ser considerado uma forma de elevação destas, a pintura como primeira representação gráfica dos pensamentos humanos, a escrita e a atuação como a arte de colocar histórias em meio físico e a capacidade de encená-las. A origem na

modernidade da fotografia levanta outra questão ressaltada por Machado (2015) sobre a expressão de um mundo real que se transforma e se desloca pela câmera e cria as fotografias, que posteriormente seriam a base do cinema. A respeito da definição entre terror e horror, De Sá (2017) relata como o consenso entre os estudiosos é pelo uso do termo “horror”, contudo, De Sá (2017):

Na língua portuguesa convencionou-se usar a palavra terror enquanto um termo geral para falar sobre uma gama de narrativas que abordam reações emocionais relacionadas ao medo. (...) Na língua inglesa, esse tipo de narrativa é designado pelo termo horror, que funciona como um conceito guarda-chuva para abarcar uma série de gêneros e subgêneros narrativos a exemplo de gótico, fantástico, suspense, mistério, *thriller*, fantasia, *gore*, entre outros (DE SÁ, 2017, p. 9).

Em contrapartida, De Sá (2017) cita a escritora Ann Radcliffe⁹ que em seu ensaio “On the Supernatural in Poetry” detalha definições distintas para os termos. Enquanto o terror “expande a alma e desperta as faculdades para um grau mais alto da vida”, o horror “contraí, congela e quase as aniquila”. Radcliffe, citada por De Sá (2017), compreende também como o terror opera de um modo sutil, caracterizado “pela indeterminação e obscuridade no tratamento dos eventos”, diferente do horror que busca com o choque acabar com a capacidade de reação do espectador ou leitor. Em vista do conceito inicial abarcado por De Sá (2017) sobre o termo “horror”, este será usado no presente trabalho como uma forma de abarcar os gêneros como um todo e assim caracterizar as narrativas em foco neste estudo.

Sobre o uso do horror enquanto gênero, De Melo (2010) afirma que “o horror como gênero narrativo se faz presente na história da civilização logo que o homem passa a compartilhar experiências”, presentes em textos e relatos religiosos, por vezes narrando contos que então se tornaram mitos, contudo, o horror dentro das artes é observável a partir de datas mais precisas, sendo convencionado sua origem a partir da metade do século XVIII e início do XIX com a origem do gênero horror (CARROLL, 1999)

Carroll (1999) afirma que o horror começa a tomar forma nos séculos XVIII e início do XIX como “variante da forma gótica na Inglaterra e desenvolvimentos correlatos na Alemanha”, inserido nos movimentos Classicista e Romântico. O autor aponta como a metade do século XVIII e o início do século XIX são caracterizados pelo Iluminismo e o racionalismo presente na sociedade à época, caracterizado por essa

⁹ Ann Radcliffe (1764 - 1823) foi uma escritora inglesa tida como pioneira do romance gótico e influente em escritores como Edgar Allan Poe.

racionalidade ampla e intransigente, observa-se que “o Iluminismo tinha a propensão de ver todos os aspectos do mundo como suscetíveis de análise científica”, tornando o sobrenatural como algo abaixo da razão.

Não gostaríamos de afirmar que leitores e escritores de literatura gótica especificamente e de horror em geral acreditassem todos no Iluminismo. No entanto, a perspectiva iluminista sobre o que abrange a realidade e sobre o que é superstição era amplamente errônea. Leitores e escritores da virada do século XVIII provavelmente não tinham uma visão efetiva da ciência nem aceitavam necessariamente tudo o que a ciência proclamava. No entanto, como os leitores de hoje, que em geral não estão a par dos últimos avanços da ciência, eles provavelmente vislumbravam o suficiente dessa perspectiva para serem capazes de identificar, da forma extremamente ampla que o horror artístico assume, aquilo que a ciência considera como uma crença supersticiosa, sobretudo como violação da natureza (CARROLL, 1999, p. 81).

Entendendo-se então como o “horror artístico” era uma resposta a racionalidade exacerbada da época, Carroll (1999) discorre como a população, não inteiramente adepta e compreensiva da ciência, criou as obras que deram origem ao supracitado “horror artístico” definido pelo autor.

Também acerca da historicidade, França (2018) comenta sobre o período e a arte como uma forma de expiar os fracassos sentidos pela população no século XIX, visto as turbulências nos meios político e social, sendo o maior exemplo destas a Revolução Francesa. A época exigia “uma forma de arte capaz de lidar com a relação incômoda que a humanidade passou a estabelecer com sua própria racionalidade”, visto o regime do Terror comandado por Robespierre e o desenvolvimento irrestrito e inconsequente para com as questões sociais, dentro deste contexto emergindo o gótico enquanto movimento artístico.

1.2.1 O horror na pintura

O enfoque neste subtópico se referirá exclusivamente às pinturas, de modo a se compreender o aspecto visual do horror e como este se manifestou em diferentes expressões artísticas ao longo dos séculos, em específico serão colocados em questão os séculos XVIII a XXI, visto o recorte temporal coincidir com a publicação do primeiro romance gótico a ser exposto e elaborado sobre no tópico seguinte.

1.2.1.1 protorromantismo e romantismo histórico

Acerca das artes modernas, Argan (1992) nos relata como entre meados do século XVIII e início do XIX a arte romântica, tida como equivalente ao termo

pitresco, se mostra alinhada a ideais iluministas, mostrando uma natureza alinhada às conquistas humanas e dócil por se moldar de acordo com tais ideais. Contudo, com a advinda do *Sturm und Drang*, esta percepção ganha sua antítese e mostra o ser humano como algo frágil em meio à natureza, a estética do *sublime* de acordo com o autor.

A definição de Argan (1992) acerca deste movimento é de um “*proto romantismo*”, visto a arte deste período ainda ser idealizada e aspirando à um passado clássico, portanto, este período é definido como Neoclássico. O movimento romântico, de acordo com o autor, é aquele que faz frente a um historicismo, que busca reinventar a arte e tomar uma postura “anticlássica”.

A classe artística, identificada com o romantismo buscou a representação dos sentimentos do “povo”, em um constante processo conturbado com a classe burguesa que a financiava e buscava a representação de ideais, tal qual o classicismo fazia anteriormente e o neoclássico fazia à época (Argan, 1992). A expressão, livre de técnicas específicas e fincando-se na emoção, se ligava à estética do sublime, comentada acima. Argan (1992) discorre:

A pintura romântica quer ser expressão do sentimento; o sentimento é um estado de espírito frente à realidade; sendo individual, é a única ligação possível entre o indivíduo e a natureza, o particular e o universal; assim, sendo o que há de mais natural no homem, não existe sentimento que não seja sentimento da natureza. (ARGAN, 1992, p.33)

Expressões da natureza, vinculadas ao sublime, pendiam em vários espectros, tanto a beleza da mesma quanto o horror que esta podia causar, exemplos de obras que retrataram o aspecto assustador e o pavor que os artistas sofriam ao observar o mundo são as pinturas de Fussli e Blake, apresentadas a seguir.

Figura 1 - A esquerda “O pesadelo” de Johann Heinrich Fussli (1781) e a direita “O grande dragão vermelho e a mulher enrolada no sol” de William Blake (1805)



As condições sociais pela Europa durante os séculos XVIII e XIX também acarretou em obras que deixaram preceitos antigos de estética e buscaram o retrato de eventos à época baseando-se na emoção que os artistas sentiam à época, Goya, David e Delacroix são exemplos disso, Argan (1992, p.40) especificamente sobre as obras de Goya comenta como:

O artista é testemunha do seu tempo, não é culpa sua se é uma testemunha de acusação (...) Para ser do seu tempo, o artista deve ser contra seu próprio tempo; por isso, Goya, que numa Europa já totalmente neoclássica parece uma monstruosa exceção, é a verdadeira raiz do Romantismo histórico. (ARGAN, 1992, p.40 - 41).

Em especial se denota os trabalhos *Los Caprichos* (1799) de Goya, assim como as Pinturas Negras que o artista fez enquanto recluso nos arredores de Madri. *Los Caprichos* se destaca como uma crítica à sociedade Espanhola da época, distante das noções Iluministas e atrasada em comparação ao restante da Europa, Argan (1992) denota ainda a descrição de Goya e seu sarcasmo na mesma, assim como aponta a diferença na abordagem do pintor quando retratando o *Fuzilamento* (1808) em comparação a outros artistas da época.

Enquanto seus contemporâneos buscavam a idolatria e criar heróis, Goya, se colocou em uma posição de trazer o grotesco nas cenas, sua habilidade se apresenta, não para criar grandiosidade e inspirar o povo, mas sim como denúncia da crueldade e como crítica ao que se passava em sua época (Argan, 1992). Além das obras retratando os conflitos de 1808 na Espanha, Goya em sua reclusão fez pinturas mórbidas que, simbolicamente, refletiam seu estado emocional, assim como a desilusão para com seu tempo e legitimamente chocavam e aterrorizavam quem as via.

Figura 2 - A esquerda "Saturno devorando seu filho" (1819 - 1823) e a direita "O sono da razão produz monstros" (1799) gravura nº43 da série "Los caprichos" ambos por Francisco de Goya



A atribuição das emoções e a observação do contexto social evidenciam como o Romantismo, embora com obras que refletem a potencialidade do ser humano em mudar o mundo ao seu redor para o melhor (ex: A Liberdade Guia o Povo de Delacroix), também trazia conotações contrárias, mostrando o horror da época com seus conflitos sociais e políticos e os constantes avanços da Revolução Industrial (i.e. A Morte de Marat de David). As obras de Goya procuravam, portanto, denunciar, o horror e os perigos da irracionalidade humana, Guidolin & Fianco (2017) discorrem sobre o artista, demonstrando como:

Diferentemente de outros gravuristas eminentes, como Albrecht Dürer ou Rembrandt, Goya não usava narrativas bíblicas como tema, mas a crítica caricatural dos vícios que percebia no seio de sua própria sociedade ou mesmo, em um movimento de interiorização ainda mais íntimo, os terrores de seus próprios pesadelos. (GUIDOLIN & FIANCO, 2017, p. 329)

A quebra de paradigma exercida por Goya foi a de buscar representações externas ao que era considerado bom, o intuito dele foi criar peças que transmitissem ao espectador as sensações que o artista sentia, Guidolin & Fianco (2017, p. 330) definem essa forma de expressão como “talvez, o início da *art engagé* que só veremos cerca de dois séculos mais tarde”, a arte proposta por Goya assaltava aqueles que a viam, impondo choque e trazendo à tona aquilo que havia de mais assustador na sociedade à época.

1.2.1.2 modernismo

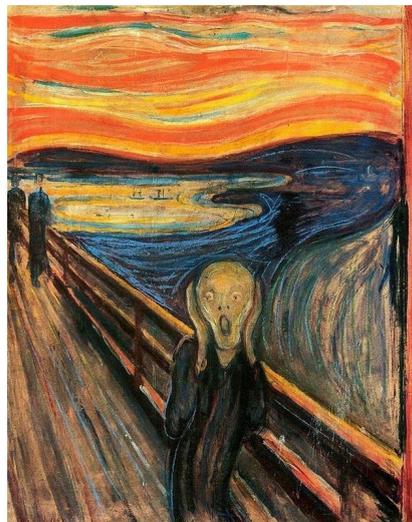
Com o passar dos anos as diferentes escolas artísticas que se desenvolveram se adaptaram ao progresso e a contínua expansão dos países europeus, com o fim do século XIX e início do XX se evidencia na escola Modernista um sentimento antiburguês e buscando uma separação do ensino da arte pelas academias. Argan (1992) comenta:

A tensão entre os artistas e a sociedade burguesa bem pensante apresenta tons mais ásperos no norte da Europa, e especialmente após os primeiros contatos com o Impressionismo francês, cuja pureza despreconceituosa é contraposta à hipocrisia e ao conformismo imperantes. É uma passagem delicada e importantíssima na história da cultura artística no final do século XIX e início do século XX: é ali que se aplica o “espírito de verdade” do Impressionismo para o exame e o desvendamento não mais do mundo externo, mas do interior da psicologia individual e coletiva (ARGAN, 1992, p.213)

A expressão de sensações e um distanciamento com a estética Impressionista francesa se mostrava mais proeminente nos países ao norte da Europa, onde se entendia a pequenez do ser humano frente à natureza como já falado anteriormente no tocante à estética do sublime. Argan (1992) enfatiza em específico os pintores Ensor e Munch, denotando a importância que estes tiveram na inspiração do movimento Expressionista.

Munch em específico buscou retratar os sujeitos, invertendo os preceitos do Impressionismo “deslocando-se da realidade externa para a realidade interna” (Argan, 1992, p.215), seu trabalho como forma de estudo do sujeito se apropria do simbólico, mas sempre aferrando-se ao chão e não buscando um significado maior à vida e as emoções que o sujeito passa.

Figura 3 - A esquerda “Ansiedade” (1894) e a direita “O grito” (1893) ambas pinturas de Edvard Munch



1.2.1.3 expressionismo

O expressionismo, embora famoso pela sua segunda onda na Alemanha pós primeira guerra, tem sua origem simultaneamente na França com o movimento fauvista e na Alemanha com o movimento *Die Brücke* (“A ponte”), ambos partiam do mesmo rompimento com a estética Impressionista, já desgastada no fim do século XIX (ARGAN, 1992).

O movimento Expressionista não nasce como uma antítese do Modernismo, mas como uma continuação dos temas tratados no final do século XIX, assim como um confronto com a realidade que se apresentava, os artistas na primeira fase Expressionista se apresentam como idealistas, firmes na crença de um mundo em que a colaboração artística levaria a um *continuum* da excelência Europeia, contudo, o constante crescimento das sociedades e o acirramento dos conflitos entre nações que levou à primeira guerra mundial levou esse ideário a se deteriorar.

O Expressionismo Alemão devia muito ao Romantismo e aos ideais filosóficos que vieram com este, Cánepa (2012) elenca como o rompimento com a cultura que se criou fundamentava a criação da pintura – e subsequentemente do cinema – a retomada de ideais românticos e a busca por uma representação da nação foram de extrema importância para o movimento. As pinturas Expressionistas, assim como a poesia e as narrativas acabavam por estimular a espontaneidade dos sujeitos, exaltando as emoções e a percepção de mundo de acordo com estas, de forma que percepções distorcidas de um mundo em conflito acabavam por ser lugar comum nas obras à época.

Francisca Carvalho (2018) discorre acerca das pinturas expressionistas, mostrando como estas acabavam por representar sujeitos distorcidos, rompendo com o ideal de beleza. O ideal se transformava no feio do real a partir de deformações, as deformações representavam esse esforço expressivo dos artistas. Através das deformações construíram denúncias sociais, desejavam apresentar a realidade como grotesca e distorcida, alinhada aos ideais do Modernismo e suas ansiedades para com o mundo em meio a conflitos e a constante acumulação do capital, Carvalho (2018) discorre:

Essa deformação, elemento da feiura torna-se presente nos ismos: de provocação dos futuristas, desconstrução das formas do cubismo, apelo ao grotesco do Dadá, entre outros; a do Expressionismo alemão será um feio de denúncia social. O seu início é marcado com a fundação em Dresden, do grupo *Die Brücke* (a Ponte) – em 1906, até os anos de ascensão do nazismo, artistas como Kirchner, Nolde, Kokoschka, Schiele, Grosz, Dix e outros representaram com sistemática e impiedosa insistência rostos desfeitos e

repugnantes que exprimem a esqualida, corrupta, satisfeita carnalidade daquele mundo burguês que, em seguida, será o mais dócil sustentáculo da ditadura (CARVALHO, 2018, p.25)

As representações dos artistas acabavam por criticar o meio em que viviam, de forma pictórica traduziam suas críticas sociais sobre a realidade que a Europa vivia, Argan (1992) reforça essa noção ao mostrar os embates entre os preceitos do Impressionismo e a nova corrente Expressionista, a técnica deixa de ser foco central, passando este foco à criatividade do artista. O esforço de virtuosidade técnica impressionista de representação fidedigna do real é substituído pelo esforço de expressar as intenções do artista para além da preocupação com a representação. Os ideais formais deixam de ser centrais, a forma passa a ser um meio de expressão de conteúdo a partir dessas deformações. Argan (1992) comenta:

Mas se a ação deve ser criativa, nem mesmo a imagem, seja ótica, sejam mental, pode preexistir à ação: a imagem não é, ela se faz, e a ação que a faz comporta um modo de fazer, uma técnica. É um ponto fundamental, que explica a orientação ideológica, tipicamente populista do movimento. A técnica não é nada de pessoal ou incentivado, ela é trabalho. Sendo antes de tudo trabalho, a arte está ligada não à cultura especulativa ou intelectual das classes dirigentes, e sim à cultura prático-operacional das classes trabalhadoras (ARGAN, 1992, p.238)

A expressão, a emoção, era base do movimento, de forma que seu apelo se encontrava distante das galerias e reconhecimento das burguesias à época, sua busca pelo retrato da sociedade, dos sujeitos que faziam parte dela foram fatores que levaram ao regime nazista entender a arte como inferior e não adequada aos seus ideais eugênicos e genocidas. Para Argan (1992, p.240), o feio “não é senão o belo decaído e degradado”, aquilo que outrora foi belo mas hoje em dia reflete sua antítese, a parte negativa e deturpada de um passado de orgulho, o autor comenta ainda que, sob a égide do Expressionismo:

A burguesia é denunciada como responsável pela inautenticidade da vida social, pelo fracasso das iniciativas humanas, por aquilo que, para Nietzsche, constituía a total negatividade da história. Se para existir é preciso querer existir, lutar para existir é sinal de que há no mundo forças negativas que se opõem à existência. A existência é autocriação, mas, se o mecanismo do trabalho industrial é anticriativo, por isso mesmo é destrutivo. Destrói a sociedade, dilacerando-a em classes exploradoras e exploradas; destrói o sentido do trabalho humano, separando concepção e execução; acabará por destruir, com a guerra, toda a humanidade. (ARGAN, 1992, p.241)

Não mais o artista se encontra no nicho intelectual burguês, mas este convive com as classes trabalhadoras e busca explorar seus sentimentos, tal como se aludiu acima, o movimento Expressionista carrega em seu bojo essa questão crítica à

sociedade, buscando, similarmente a Goya, chocar e expor ao mundo as questões que se mostravam no meio da época. Assim posteriormente, é a partir da estética do expressionismo do alemão, que o cinema desenvolve seus primeiros monstros seguindo essa tendência de expressar críticas sociais a partir de grotescas deformações.

Por fim, se entende a dívida para com o Expressionismo no que concerne às expressões artísticas e a crítica acerca da sociedade como um todo. Os artistas do movimento acabaram por influenciar o cinema e o gênero cinematográfico do horror com suas criações obtusas e distorcidas, resultando no que é tido como um dos primeiros filmes de horror *O gabinete do Dr. Caligari* (1920, dirigido por Robert Wiene), assim como *Nosferatu* (1922, dirigido por F.W. Murnau) denotando assim a capacidade da arte em criar e ser crítica à realidade que se apresenta, mantendo sua relevância ainda que fuja de uma estética palatável.

1.2.2 O horror na literatura

Aqui será posto em evidência a literatura de horror que se formou a partir do século XVIII, assim como será vinculado com o contexto histórico e o ideário propagado à época que permitiu a criação de tais obras. Não será limitado ao século XVIII, de modo a expandir e buscar a maior aproximação possível do século XXI e assim permitir uma maior compreensão do que o gênero versa e como este expõe seus elementos.

1.2.2.1 fim do século XVIII e início do XIX

Carroll (1999) descreve o gênero de horror como recente, “que começa a surgir no século XVIII”, sendo os primeiros registros oriundos dos romances góticos ingleses, o *Schauer-roman* alemão e o *roman noir* francês, o autor ainda cita como ponto de partida em “consenso geral, embora discutível” o romance *O castelo de Otranto* (1765) de Horace Walpole.

Outra fonte importante para o florescimento do horror acontece na segunda metade do segundo milênio da era cristã com o surgimento dos contos de fadas. (...) Normalmente as tramas envolvem magia, metamorfose, encantamentos ou animais falantes (DE MELO, 2010, p. 19).

Tal qual Carroll (1999) citado anteriormente, De Melo (2010) relata que “a literatura gótica, cujo apogeu se deu entre 1780 e 1820, pode ser considerada como precursora do terror como gênero.” O autor desenvolve como havia uma certa uniformidade nos cenários apresentados pelas obras, visto que estes eram “geralmente

ambientados no castelo gótico, cheio de alas abandonadas ou em ruínas, corredores úmidos e catacumbas”.

Fazendo ligação com o texto de Carroll (1999), o gótico em análise *a posteriori* foi dividido em quatro subcategorias por Montague Summers, que as define como: gótico histórico, gótico natural ou explicado, gótico sobrenatural e gótico equívoco, cada categoria com suas próprias características. Enquanto o gótico histórico e o natural não se utilizam de temáticas sobrenaturais como ponto chave, o sobrenatural e equívoco inserem estas temáticas e são responsáveis pelo que é “hoje em dia (...) muitas vezes chamado de sinistro ou fantástico pelos teóricos da literatura”.

O século XIX, em continuidade aos ideais iluministas reforçou a valorização das ciências e do racionalismo, em contraponto à religião e crenças populares antigamente veiculadas e tidas como verdades absolutas, Colavito (2008) discorre sobre a visão científicista da época, demonstrando novamente a relação entre histórias de Horror e o avanço científico.

O século XIX, como vimos, foi uma época de mudanças rápidas em várias frentes. Os valores e crenças espirituais foram uma dessas fronteiras de mudança à medida que os vitorianos continuavam a lidar com as consequências da crítica iluminista à fé e à celebração da ciência. Isso impactou as crenças sobre o destino da alma humana, que teve uma história longa e quase sempre incontestada antes dessa época (COLAVITO, 2008, p. 113).¹⁰

É necessário ressaltar como as classes altas da época, educadas e com acesso a informação eram alinhadas à visão Iluminista, contudo, os temas sobrenaturais despertavam o interesse da população por inteira, inclusive destas classes altas; o espiritismo dava seus primeiros passos e o questionamento sobre a alma se mantinha frente ao científicismo da época, assim como este era utilizado de forma a provar a existência da alma, influenciando a produção literária da época (COLAVITO, 2008).

O século XIX trouxe consigo uma época tida como a “Era Dourada” dos romances de horror, sendo os representantes desta época Edgar Allan Poe, hoje em dia renomado por suas obras, Wilson (2012) comenta sobre as histórias de Poe, afirmando como:

¹⁰ The nineteenth century, as we have seen, was a time of rapid change on a number of fronts. Spiritual values and beliefs were one of those frontiers of change as the Victorians continued to deal with the fallout from the Enlightenment’s critique of faith and celebration of science. This impacted beliefs about the fate of the human soul, which had a long and mostly unchallenged history before this time. (COLAVITO, 2008, p. 113)

O próprio Poe foi assombrado pela perda prematura de seus entes queridos - seus pais, seu primo / esposa - e passou muito tempo contemplando o que aconteceu à consciência após a morte física. Os protagonistas de muitas de suas histórias e poemas de fantasmas são indivíduos solitários e isolados, ansiando por companhia, mesmo que venha de além-túmulo¹¹ (tradução nossa) (WILSON, 2012).

A autora ainda comenta como em suas obras Poe retratava os aristocratas como decadentes e perdidos em meio ao tempo, demonstrando assim uma preocupação em representar sua época assim como com a “literatura moderna”. Wilson (2012) também afirma que mesmo com a natureza romântica das histórias de Poe, os personagens assombrados das obras são “amaldiçoados tal qual os espíritos que os atormentam”, assim caracterizando uma preocupação com a psicologia desses personagens.

Um fator a ser observado na literatura da época é a mudança de foco, saindo dos castelos e personagens aristocratas para focar na classe média, a qual ganhava proeminência na época, Wilson (2012) utiliza novamente Edgar Allan Poe como exemplo disso, citando também como os autores começaram a se utilizar de um viés mais jornalístico, utilizando personagens imbricados nas histórias ao invés de narradores externos.

Embora o sobrenatural se apresente com regularidade nas obras da época, a perspectiva agnóstica e como os acontecimentos podem ter múltiplas interpretações, realistas ou não, a autora comenta sobre Le Fanu afirmando que:

Embora seu trabalho seja repleto de referências a nomes como Emmanuel Swedenborg, cujas hipóteses sobre o mundo espiritual fornecem a base do Espiritismo, Le Fanu evita a questão da crença na vida após a morte, descrevendo Hesselius como possivelmente equivocado em seus diagnósticos. Ele se recusa a se comprometer como cético ou crente, e dá a seus leitores espaço para os dois lados¹² (WILSON, 2012) (tradução nossa).

Esta perspectiva psicológica do horror ressoa em meio aos contemporâneos, como um modo de evitar uma estagnação nas histórias, assim como forma de ir de encontro aos ideais vitorianos da época com crenças no espiritismo, Wilson (2012) também comenta sobre a perspectiva tecnológica, citando o romance “*The Signal-Man*” (1866) de Charles Dickens como um exemplo dos receios sobre a tecnologia, neste caso

¹¹ Poe himself was haunted by the premature loss of his loved ones – his parents, his cousin/wife – and spent a lot of time contemplating what happened to consciousness after physical death. The protagonists of many of his ghost stories and poems are lonely, isolated individuals, yearning for companionship even if it comes from beyond the grave (WILSON, 2012).

¹² Although his work is peppered with references to the likes of Emmanuel Swedenborg, whose hypotheses about the spirit world provide the foundation of Spiritualism, Le Fanu dodges the question of belief in the afterlife by depicting Hesselius as possibly misguided in his diagnoses. He refuses to commit as either a skeptic or a believer, and gives his readers space to swing either way (WILSON, 2012).

o trem a vapor e as ferrovias, elaborando em cima das consequências que estes trazem para a vida, especialmente dos trabalhadores, envolvidos na construção da mesma.

Além da adaptação de obras para o teatro, a tecnologia era utilizada com o intuito de assustar os espectadores, especificamente a fantasmagoria, consistente da exibição de desenhos através de lentes, com o intuito de dar um aspecto sobrenatural a estes, Colavito (2008) discorre:

A “fantasmagoria” do século XVIII, uma forma pré-cinematográfica de projeção de imagens relacionada à lanterna mágica, era frequentemente e publicamente usada para criar a ilusão de fantasmas translúcidos ou esqueletos e para aumentar o efeito dramático nas produções do século XIX (COLAVITO, 2008, p. 152).¹³

Esta técnica, pré-cinematográfica do século XVIII, foi utilizada por boa parte do século XIX, por exemplo na adaptação do romance de Charles Dickens “O homem mal-assombrado”, a adaptação teatral data de 1862 (Colavito, 2008), mas anteriormente a adaptação do Fausto de Goethe em 1859 fez uso da técnica, sendo repetida “1500 vezes na Ópera de Paris até 1917” (COLAVITO, 2008, p. 154).

Por fim, se entende como a literatura de horror do século XIX acabava por representar ansiedades acerca da tecnologia e do papel do ser humano em meio a existência como um todo. A espiritualidade e a ciência andavam, até certo ponto, de mãos dadas na ideia de um pessimismo sobre o futuro, o que acaba sendo passado adiante no século seguinte, se exacerbando após as grandes guerras, isto será melhor exposto no próximo tópico, onde será analisada a literatura do século XX ao XXI.

1.2.2.2 século XX e início do XXI

A literatura do século XX se caracteriza por incertezas, não mais sobre o espírito humano, mas sobre o que pode existir além, sendo terreno fértil para as ficções científicas de H.G. Wells, assim como para a literatura de H.P. Lovecraft, iniciada no fim do século XIX e sendo reconhecida pelo público no século XX (COLAVITO, 2008).

Como exemplos literários do fim do século XIX e início do XX, o autor citado nos comenta sobre a obra “Guerra dos Mundos” de H.G. Wells, lançada em 1896 assim como a obra “O Rei Amarelo”, lançada um ano antes (1895). Ambas as obras divergem nos temas tratados, mas acabam por convergir parcialmente no resultado final, sendo a primeira centrada em uma invasão alienígena ao planeta e a segunda uma antologia

¹³ The eighteenth century “phantasmagoria,” a pre-cinema form of image projection related to the magic lantern, was often and publicly used to create the illusion of translucent ghosts or skeletons and to heighten the dramatic effect in nineteenth century productions.

tratando de uma entidade cósmica que influencia a vida humana; o ser humano é pequeno e frágil, podendo ser destruído por coisas maiores e mais fortes, esse tema atravessa a literatura do início do século XX sendo um dos maiores expoentes do “horror cósmico”, o já citado H.P. Lovecraft.

As obras de Lovecraft são tidas, atualmente, como análises da pequenez humana e como a possibilidade de seres maiores e mais fortes que nós, nos seriam fatais, como, para ele, também, a verdadeira fonte do horror, COLAVITO (2008, p. 191) discorre sobre isso comentando como para os personagens de Lovecraft “o preço do conhecimento é a perda da sanidade e da razão diante de um cosmos mais grandioso (...) e mais frio e indiferente do que pode ser concebido”, demonstrando como o grande universo que demarca o que nos é desconhecido e a fragilidade do ser diante dessa magnitude é fonte de horror. O homem teme o desconhecido, mas teme a potencial amplitude do quanto ele não conhece. Colavito (2008) também comenta:

Como Nietzsche poderia ter colocado, o cosmos é tão completamente estranho à razão humana que parece além do bem e do mal, não dando atenção às pequenas criaturas morais em um minúsculo grão de terra orbitando uma estrela de terceira categoria. Isso, em última análise, é o horror do além.¹⁴ (COLAVITO, 2008, p. 192).

O horror cósmico, embora alinhado às mudanças que o mundo passava à época e tendo uma conexão com os ideários românticos ainda influentes na produção literária, não foi bem aceito pela crítica, a qual buscava obras mais “realistas”, assim como considerou o gênero horror da época como subgênero e relegadas ao consumo das “classes baixas e crianças” (COLAVITO, 2008, p. 195). As revistas *pulp* tomaram forma nessa época e foram casa para várias dessas obras menores ignoradas pela crítica, mas seu sucesso com o público as tornou um sucesso entre as classes a que se propunha atingir e rendeu a esse modelo sua longevidade e posterior fama.

A partir da década de 1940 e da Segunda Guerra Mundial, o foco da literatura de horror consistiu em um retrato da ciência e dos perigos que o mundo passava. Colavito (2008) discorre como o horror gótico, assim como o cósmico, se mostravam ultrapassados, em que um monstro tal qual Drácula ou o monstro de Frankenstein refletiam a sociedade, o horror moderno pelo qual a sociedade passava colocava o homem e suas obras como o vilão.

¹⁴ As Nietzsche might have put it, the cosmos is so utterly alien to human reason that it appears beyond good and evil, paying no mind to the small moral creatures on a tiny fleck of dirt orbiting a third-rate star. This, ultimately, is the horror from beyond (COLAVITO, 2008, p.192)

O horror cósmico havia proposto uma visão de mundo definida pela ansiedade e o medo oculto de que terrores invisíveis e desconhecidos aguardavam logo além dos limites do mundo visível e normal. Mas, com a chegada da Segunda Guerra Mundial, verdadeiros horrores além da imaginação humana retiraram o véu do horror cósmico usado como sua marca registrada. O horror estava à vista de todos, na carnificina em massa da guerra, nos campos de extermínio dos ditadores do século XX e, sobretudo, na ameaça atômica que a qualquer momento ameaçava destruir o mundo e todos nele. Os velhos monstros e as velhas armadilhas do horror gótico, que serviram tão bem ao gênero por dois séculos, agora pareciam velhos e insossos¹⁵ (COLAVITO, 2008, p.224).

A perspectiva científica, com a criação de monstros pela mão do homem buscou também a representação da psicologia social por estes monstros (COLAVITO, 2008). As revistas *pulp* continuaram cumprindo seu papel, difundindo esse horror associado a ciência e aos acontecimentos da época, o autor comenta o papel da revista *Weird Tales* na difusão, ressaltando os contos *Mr. Bauer and the Atoms* (1946) e *Thinker* (1949), este último abordando transtornos mentais e a paranoia que corria na sociedade.

Colavito (2008, p.243) comenta sobre o apelo que sociedades distópicas tinham à época, comentando como estas “perseguram a ideia da distopia, de uma sociedade falha de pesadelos e sofrimento”, os exemplos mais notórios do autor são as obras de George Orwell e Aldous Huxley, especificamente, *1984* (1948) e *Admirável Mundo Novo* (1932), as quais os governos apresentados “empregam o racionalismo e a ciência para escravizar a humanidade em prol de uma ideologia”, aludindo por meio dessas obras às ideologias conflitantes da época, seja o autoritarismo criticado por Orwell ou a eugenia evidenciada por Huxley.

É importante que se denote como temas envolvendo a psicologia dos sujeitos foi regra em muitas destas obras, por exemplo o livro *Laranja Mecânica* (1962) é citado tanto pelo viés de uma ciência que falhou com a sociedade quanto pela questão do livre-arbítrio e como o indivíduo, criado em um mundo violento, entende aquilo como natural à existência em sociedade.

Os temas do horror nas décadas de 50 a 70 foram abraçados por diversos autores e veículos literários, de modo que histórias policiais, de mistério acabavam por adentrar

¹⁵ Cosmic horror had proposed a world-view defined by anxiety and the lurking fear that unseen and unknown terrors awaited just beyond the pale of the visible, normal world. But with the coming of the Second World War, true horrors beyond human imagining had stripped away the veil cosmic horror used as its signature devise. The horror stood naked for all to see, in the mass slaughter of war, in the death camps of the twentieth century dictators, and above all in the atomic menace that at any moment threatened to destroy the world and everyone in it. The old monsters and the old trappings of Gothic horror, which had served the genre so well for two centuries, now seemed old and stale (COLAVITO, 2008, p.224).

no estudo do homem e sua imersão na sociedade, não necessariamente utilizando de monstros e demais entidades sobrenaturais para passar as ideias contidas em si.

Os temas de paranoia, psicologia e o fracasso da sociedade moderna encontrou expressão em áreas fora dos locais de terror tradicionais. Publicações de ficção científica, revistas masculinas e até mesmo algumas publicações literárias convencionais traziam histórias e novelas tingidas de uma certa escuridão que se aproximava do horror. É verdade que não era o mesmo horror que o estilo de monstros e sangue popular nos anos anteriores, e nesta era tinha outros nomes: ficção científica, fantasia, mistério ou crime. Mas dentro desses gêneros havia uma série de contos que cruzaram para o território do terror.¹⁶ (COLAVITO, 2008, p. 253) (tradução nossa)

O aspecto psicológico das histórias de assassinos, por exemplo *Psicose* (1959) ou *"The Night of the Hunter"* (1953), o monstro, personificado em um homem substituído por criaturas grotescas, é palpável e, portanto, o entendimento de sua origem é fonte de interesse para os leitores.

A partir dos anos de 1970 o horror toma uma perspectiva de maior choque, as gerações criadas no horror das décadas de 50 e 60, acostumadas com as obras anteriores e ávidas a descobrir, ampliar e romper barreiras se mostravam cada vez mais interessadas em histórias sangrentas que chocassem, trazendo assim a resposta emocional que o gênero sempre se propôs a causar (COLAVITO, 2008). Colavito (2008) discorre:

As crianças que cresceram nas décadas de 1950 e 1960 assistindo a Casa de Dracula e seus parentes em suas televisões em preto e branco tornaram-se adolescentes e jovens adultos que debatiam a teoria dos antigos astronautas e abduções alienígenas. À medida que cresciam, eles exigiam uma literatura de terror que correspondesse às suas expectativas de clareza e selvageria cada vez maiores. Em geral, eles descobriram isso no cinema, e não na literatura, onde o sangue coagulado visual poderia desencadear com mais eficácia a excitação e o medo visceral que é o prazer de vivenciar o horror. Em resposta, a literatura tornou-se mais cinematográfica, imitando o estilo, ritmo e tom dos filmes. Não é exagero afirmar que, neste período, o terror deixou de ser um estilo ou tema literário, mas em vez disso tornou-se um gênero, sujeito às expectativas reduzidas e restrições implícitas na ideia, mesmo que o horror continuasse seu agora tradicional papel de refletir sombriamente as

¹⁶ The themes of paranoia, psychology, and the failure of modern society found expression in areas outside traditional horror venues. Science fiction publications, men's magazines, and even some mainstream literary publications carried stories and novellas tinged with a certain darkness that closely approximated horror. True, it was not the same horror as the monsters-and-blood style popular in earlier years, and in this era it went under other names: sci-fi, fantasy, mystery, or crime. But within these genres there were a number of tales that crossed over into the territory of horror. (COLAVITO, 2008, p. 253)

consequências negativas da ciência e das novas formas de conhecimento.¹⁷ (COLAVITO, 2008, p. 296) (tradução nossa)

O cinema, então mídia prevalente para histórias do gênero, alçou a imaginação dos consumidores a novos patamares, criando cenas e situações cada vez mais extraordinárias e violentas, a literatura assim buscou acompanhar essas características, sendo cada vez mais direta e crua em sua abordagem. Colavito (2008) ainda comenta como houve um aumento na produção da literatura de horror justamente por essa abordagem mais direta ao espectador, assim como ressalta o fato do cinema ter conquistado um maior espaço no consumo de mídia à época.

A década de 70, além de marcada por extrapolações no uso de sangue e linguagem obscena, também deu origem a obras sobre “crianças demoníacas” que se mostraram relevantes tanto à época quanto atualmente, Colavito (2008, pgs. 299 – 303) cita as obras de Ira Levin “*O bebê de Rosemary*” (1971) e “*O exorcista*” (1974) de William Peter Blatty como exemplos dessa fase do horror, ambas as obras também foram adaptadas para o cinema posteriormente, de forma que as conexões entre as linguagens e estilos se evidenciaram assim como se complementaram também.

Temas como gravidez e medo pelo que as crianças poderiam vir a se tornar, quanto uma aproximação do sobrenatural se evidenciaram nessas duas obras, tal qual Colavito (2008, p.303) comenta, em face de uma nova forma de se fazer horror, afastou-se do objeto científico e da ideia de uma ciência falha para buscar apoio em questões sobrenaturais, que permitissem a criação de novas ideias.

Um ponto importante a ser comentado é a partir do momento que Stephen King toma proeminência no cânone do horror. Nascido e criado a base de histórias do gênero, as obras de King se caracterizam por essa forma de levar os elementos do horror a extremos, assim como se caracterizou por uma escrita “pós moderna”, sem comentários diretos sobre os monstros que estão nos livros, assim como referências diretas a obras mais conhecidas do cânone (COLAVITO, 2008).

¹⁷ The children who grew up in the 1950s and 1960s watching House of Dracula and its kin on their black-and-white televisions grew into the teenagers and young adults who debated the ancient astronaut theory and alien abductions. As they grew up, they demanded a horror literature that matched their expectations for ever-increasing explicitness and savagery. By and large, they found this at the movies rather than in literature, where visual gore could more effectively trigger the excitement and visceral fear that is the pleasure of experiencing horror. In response, literature became more cinematic, aping the movies’ style, pacing, and tone. It is not too much of a stretch to posit that in this period, horror ceased to be a literary style or theme but instead became a genre, subject to the lowered expectations and restrictions implicit in the idea, even as horror continued its now-traditional role of reflecting darkly the negative consequences of science and new forms of knowledge. (COLAVITO, 2008, p. 296)

Sobre marcas do gênero horror no final do século XX, Colavito (2008) discorre sobre a escrita “pós-moderna” em geral, nos elencando obras que assumiam o conhecimento do público sobre os monstros abordados, sejam estes vampiros na obra de Anne Rice “*Entrevista com o vampiro*” de 1976 seja com as inúmeras novas versões do mito de Cthulhu, estas sempre carregam em si uma necessidade de compreensão do leitor sobre do que se tratam, da mesma forma obras da década de 90 como “*Psicopata Americano*” (1991) e outras que se aproximam do *ethos* do gênero como “*Clube da luta*” (1996) exploram a perspectiva antiga do sujeito portador de transtorno mental, assim como exploram o absurdo e a extrapolação da violência e da linguagem.

A partir dos anos 2000 se evidencia tanto uma busca por continuar histórias antigas, quanto por uma ampliação dos extremos que o horror possa alcançar. Colavito (2008, p.363) ressalta como “a vasta maioria do *corpus* literário era, até certo ponto, homenagens, pastiches, continuações ou a revisão de temas”, assim caracterizando a criação desta década como “pós moderna ao extremo” e assumindo um vazio de temas atuais e relevantes ao tempo.

Contudo, Colavito (2008) também assinala como o “horror literário” passou também a um novo reconhecimento pela sua importância na cultura popular, o autor cita como exemplo a premiação pelo conjunto da obra dada pela National Book Foundation a Stephen King em 2003, assim como também é citado por exemplo a publicação do romance “*The Road*” (2006) de Cormac McCarthy, o qual foca nos aspectos emocionais e psicológicos da relação entre os personagens do que no cenário grotesco e chocante; esta abordagem da obra se mostrou um sucesso, de modo que, como exemplar do gênero, evidenciou a possibilidade de usar elementos do horror para passar um enredo relevante ao leitor.

A crítica, a partir deste ponto, se mostrou bastante adepta deste modo de se fazer horror, exemplificado pela obra “*The Historian*” (2005) de Elizabeth Kostova, a obra, pós-moderna por excelência, apresenta um Conde Drácula cujo vampirismo teria sido resultado de sua busca por conhecimentos ocultos, humanizando e dando origens a um monstro já familiar à literatura.

Colavito (2008) discorre sobre essa obra e a recepção crítica que a mesma teve, evidenciando os problemas que a representação deste Drácula levanta para o horror. A obra, “segura, sem violência, faltando suspense e capturada pela academia” (COLAVITO, 2008, p.379), se apropriando de um conceito “abandonado” – que Drácula era um pesquisador ávido de “conhecimentos proibidos” – na obra clássica de

Bram Stoker, apresenta uma visão anti-intelectualista, ao afirmar como o conhecimento é a origem e causa do mal, sendo o Drácula da obra ávido conhecedor de torturas e de “filosofias do tipo mais sórdido”.

Colavito (2008, p.379) critica esta nova versão do horror que se deu no início dos anos 2000, questionando se:

É isso que a literatura de terror se tornou, uma escolha entre a clareza grosseira e sangrenta do gênero de terror e um terror literário etéreo intelectualizado a partir de sua aventura, maravilha e emoção? A melhor literatura de terror historicamente caminhou na linha entre o engajamento intelectual e os choques transgressivos, usando ambos um contra o outro para sustentar a tensão e a excitação. Muito de um ou de outro tira o equilíbrio delicado do horror, e um conto degenera em pseudofilosofia ou em um show horrível de horrores.¹⁸ (COLAVITO, 2008, p. 379) (tradução nossa)

Se por um lado se construiu uma noção da importância do horror tal qual ele se desenvolveu, a contemporaneidade passa pelo desafio de não desvirtuar o gênero criando cenários escapistas repletos de violência ou de se submeter a reflexões contínuas e vazias, sacrificando o que torna o gênero único e capaz de trazer novas perspectivas acerca da sociedade e da vida humana inserida nesta.

Como ponto final dentro deste tópico, se entende como o século XX e seus conflitos bélicos, ideológicos e o próprio avanço da tecnologia acabaram por criar ansiedades que se reproduziram na literatura de ficção científica e horror. A literatura a época encarava a sociedade e a existência como assuntos de grande interesse, sua possível aniquilação e o futuro da humanidade eram pautas constantes até a década de 80, na qual começa a se ver uma movimentação pós-moderna do horror, o comentário sobre o gênero se mostra cada vez mais presente, assim como a reciclagem de monstros icônicos do gênero. A maior problemática evidenciada ao final do tópico se mostra como o esvaziamento do horror, tendência pós-moderna um tanto quanto perigosa, visto a noção de nada que esta tendência acaba por perpetuar e assim impedir avanços em qualquer pauta que seja. Tanto o horror passou a ser reconhecido como um gênero de relevância como acabou por se esvaziar para esta aceitação, sua forma mercadológica o levou a criar um vazio temático em suas expressões artísticas.

¹⁸ Is this what horror literature has become, a choice between the gross and gory explicitness of genre horror and an ethereal literary horror intellectualized out of its adventure, wonder and thrills? The best horror literature historically strode the line between intellectual engagement and transgressive shocks, using both against each other to sustain tension and excitement. Too much of one or the other throws off horror's delicate balance, and a tale degenerates into ersatz philosophy or a gross-out freak show. (COVALITO, 2008, p. 379)

Dito isto, o estudo acerca da literatura tem fim neste ponto, dando vazão para o próximo tópico versar sobre o cinema de horror, desde sua incipiência à década de 70 nos Estados Unidos e o cinema nacional desde os anos 60. Este recorte temporal se deu como uma forma de embasar a noção sobre o cinema de horror mundial, até o momento em que se “declara” a existência do gênero no Brasil, tornando o foco assim para as produções nacionais.

1.3 Horror no Cinema

Havendo percorrido o caminho visual e narrativo literário do horror, se encontra em questão agora abordar o cinema de horror, seu surgimento e suas criações até a atualidade, expondo os conceitos que deram origem ao gênero cinematográfico, assim como sua evolução até o século XXI e suas mutações de acordo com a sociedade em que se inseria. O enfoque no cinema aqui compreende os estudos do capítulo anterior, de forma a somar constantemente e agora permitindo um aprofundamento na temática do horror vinculada diretamente ao cinema. Se estudou desde o início do cinema de horror até a contemporaneidade, assim como a presença do gênero no Brasil e as expressões que se desenvolveram à época.

O horror no cinema como um todo, é visível desde seus primórdios, fosse nas emoções que incitava no público que via uma forma de arte completamente nova se desvelar a seus olhos, fosse nas primeiras narrativas criadas e adaptadas para o meio, tomando de empréstimo conteúdos fantásticos e adaptações do horror gótico como será exposto em seguida.

1.3.1 Histórico e conceito do horror do cinema

O cinema, nascido no século XIX, nasce com a captação de imagens pelos irmãos Lumière e sua exibição para uma plateia em 28 de dezembro de 1895, a reação dos espectadores foi de medo, visto a cena exibida ser a, hoje famosa, chegada do trem à estação (De Melo, 2010), contudo o cinema de horror e fantasia começou a dar seus primeiros passos temáticos com os filmes de Georges Méliès, de acordo com Aylesworth, 1986 apud. De Melo, 2010 “O pai do filme de horror é sem dúvida o francês Georges Méliès” que:

(...) Diferentemente das projeções dos irmãos Lumière (...), Méliès conseguia assustar com efeitos especiais fantasmagóricos e criaturas monstruosas. Porém, com o desenvolvimento da narrativa cinematográfica, Méliès

tornou-se obsoleto frente a diretores como F. W. Murnau e David Griffith (DE MELO, 2010, p. 25).

Figura 4 - Frame do filme *Le Manoir Du Diable* (1896) Disponível em: https://archive.org/details/The_Haunted_Castle_1896



Acerca da primeira narrativa de horror captada e exibida ao público, a autoria pertence ao já citado Georges Méliès e sua obra “*Le Manoir du diable*” (1896)¹⁹, mesmo tendo a duração curta de 3 minutos, marca a presença dos aspectos, hoje corriqueiros, de narrativas de horror, de acordo com o site Horror Film History (2020):

A primeira narrativa de terror registrada é *Le Manoir du Diable* (1896), criada pelo visionário Georges Méliès. Embora tenha um tempo de execução de pouco mais de três minutos, essa história sobrenatural ainda consegue se encaixar nos paradigmas de gênero. Morcegos, demônios, bruxas, caldeirões, fantasmas, trolls aparecem e desaparecem em nuvens de fumaça (HORROR FILM HISTORY, 2020)²⁰ (tradução nossa).

Contudo, a primeira narrativa formal do gênero veio mais tarde, em 1910, com a adaptação em curta-metragem de *Frankenstein*²¹, adaptação do romance de Mary Shelley, este filme foi um marco duplo, visto ter sido “banido pelos exibidores norte-americanos, impressionados com o monstro” (De Melo, 2010, p.25).

¹⁹ Disponível em https://archive.org/details/The_Haunted_Castle_1896

²⁰ The first horror narrative on record is *Le Manoir du Diable* (1896), created by the visionary Georges Méliès. Although it has a running time of a little over three minutes, this supernatural story still manages to pack in the genre paradigms. Bats, devils, witches, cauldrons, ghosts, trolls all appear and disappear in puffs of smoke (HORROR FILM HISTORY, 2020).

²¹ Disponível em: <https://archive.org/details/Frankenstein1910>

Figura 5 - Frame do filme "Frankenstein" (1910) Disponível em: <https://archive.org/details/Frankenstein1910>



A vanguarda europeia no século XX foi uma das responsáveis pela evolução do gênero com o expressionismo e extremamente influente para as obras das décadas de 1920 e 1930, podendo ser citados aqui os filmes “*O gabinete do Dr. Caligari*” (1919, Robert Wiene) e “*O Golem*” (1920, Paul Wegener), frutos da onda expressionista. (De Melo, 2010, p.27)

O expressionismo buscava “estabelecer uma ligação entre a arte contemporânea e a arte do futuro” (Gonçalo, 2008, p.164 apud. De Melo, 2010, p.27) negando o neo-romantismo alemão, o movimento teve fim em 1913, mas inspirou filmes posteriormente, sendo um dos maiores exemplos “*Nosferatu*” (1922, F.W. Murnau), considerado um marco do expressionismo, assim como do horror cinematográfico, o filme, baseado no romance “*Drácula*” de Bram Stoker.

O expressionismo alemão é deveras importante para o gênero horror, visto suas características teatrais e que levaram à criação de obras mais sombrias, Argan (1992) expõe como o movimento expressionista surge a partir de uma tendência “antiimpressionista”, buscando abrir mão do que é sensório e particular do artista para transformar o mundo de acordo com as sensações do sujeito.

Argan (1992, p. 227) afirma como “expressão é o contrário de impressão. A impressão é um movimento do exterior para o interior (...) A expressão é um movimento inverso, do interior para o exterior: é o sujeito que por si imprime o objeto”, dessa forma o cinema alemão da época buscava criar um mundo tal qual os artistas o percebiam, não mais recebendo e descrevendo-o, mas exprimindo suas opiniões e moldando o mundo como estes o percebiam.

Desta forma, Cánepa (2013, p. 69) expõe como o cinema expressionista era dotado de características ímpares, que fugiam a acomodação em teorias e práticas correntes no resto do mundo, de forma que “delimitar a cinematografia ‘expressionista’

se torna uma tarefa complexa”, os temas tratados e a forma como eles são debatidos são únicas e vieram a explorar as angústias do sujeito no século XX, sendo essencial para o horror que viria no futuro.

A adaptação de obras literárias foi algo corriqueiro nas primeiras obras cinematográficas do gênero de horror, vide as adaptações oficiais de “*Drácula*” (1931, Tod Browning) e a refilmagem de “*Frankenstein*” (1931, James Whale) (De Melo, 2010). Entre as décadas de 1930 e 1940 o estúdio Universal foi um dos principais expoentes de obras cinematográficas do gênero horror, lançando filmes com personagens hoje icônicos, alguns de origem literária e outros originais, o estilo lançado pelo estúdio permitiu um sucesso comercial por não ser abrasivo e não buscar impor um desafio ao espectador (De Melo, 2010).

Estes mesmos personagens podem ser entendidos como alusões à condição do mundo à época, em face da Segunda Guerra Mundial, Skal (2004) discorre como as obras de horror da época, com certeza se inspiraram em algum conhecimento do que ocorria à época, especificamente os experimentos científicos do Terceiro Reich assim como a cultura tácita da Alemanha à época, o autor define ao final que “Na América os temas foram trivializados como entretenimento de horror. Na Europa, eram utilizados para invocar demônios reais”²² (SKAL, 2004, p. 80, tradução nossa).

Contudo a partir de 1940 e do pós guerra dos anos 1950 se evidenciou uma mudança de visão para as obras do gênero, com o contexto político social da Guerra Fria ocupando o subtexto de muitas obras da época, De Melo (2010) e Colavito (2008) atestam essa questão em suas obras, elencando o pavor que conflitos entre os países e as possíveis repercussões que um conflito nuclear ou o uso unilateral de bombas atômicas poderiam causar no mundo, a época foi marcada por filmes de monstros gigantes e invasões alienígenas, exacerbando por meio destes o medo da sociedade de sua eminente destruição, assim como pelas consequências que o progresso e os ditos “avanços” poderiam causar.

Colavito (2008) faz um trabalho deveras extenso acerca das mídias de horror, sendo necessário destacar aqui como em sua descrição das obras dos anos 50 – 60 se evidencia os temas aqui debatidos, assim como também se evidencia não uma crítica unilateral acerca da ciência, mas sim uma compreensão que esta, utilizada erroneamente ou inconsequentemente, poderia levar a danos irremediáveis para a sociedade.

²² In America the themes were trivialized as horror entertainment. In Europe they were invoked to summon real demons. (SKAL, 2004, p. 80)

As obras da época lidavam, em sua grande parte com a aniquilação parcial ou total da humanidade, os vilões sendo frutos da ciência e do progresso (*Godzilla*, *The Last Man on Earth*, *Creature from the Black Lagoon*, etc.) ou sendo invasores desconhecidos à população do planeta (*Os invasores de corpos*, *A coisa*, etc.), estas obras, além de comentarem através do subtexto sobre o progresso e as consequências que o avanço científico poderia causar, carregavam em si o sentimento de paranoia que caracterizou os anos 50 com a Guerra Fria e o Macartismo, os filmes, além de refletirem os sentimentos da população para com a ciência, acabavam por dar vazão a medos infundados sobre o “outro” e a perda de liberdade que estes poderiam causar à sociedade, especialmente a americana e o dito “*American Way of Life*”.

Ao fim dos anos 60 e início dos 70, observa-se uma mudança de foco e focando em específico em três obras veiculadas à época, Montgomery (2015) acaba por demonstrar essa mudança de paradigma em sua análise de *Night of the Living Dead* (1968, George A. Romero), obra esta que, de acordo com o diretor, demonstrava a queda de uma sociedade e substituição por outra, o zumbi sendo codificado como proletário e revolucionário na visão do autor, Montgomery (2015), citando uma entrevista concedida por Romero, expõe como o *ethos* do diretor e da sua equipe e a raiva pelos “anos 60 terem falhado” fizeram o filme, consciente e deliberadamente, “sobre revolução”.

Da mesma forma que o *ethos* de Romero e seus associados queria transpassar uma revolução, uma insurreição dos que morreram sob a égide da sociedade americana, contemporâneos do cineasta buscavam retratar a banalidade da violência que assolava a época, Montgomery (2015) elenca em sua análise sobre *The Last House on the Left* (1972, Wes Craven) como a obra carrega em si tanto uma estética inspirada no *cine verité* que os documentários e notícias sobre a guerra do Vietnã acabavam trazendo consigo.

A estética oriunda do documentário acabou por incentivar Wes Craven a dirigir o filme de tal modo que não se ofuscasse ou fugisse da violência, a estética violenta e sanguinolenta dizia muito acerca dos conflitos do mundo, assim como funcionava como resposta às produções cinematográficas, de modo que os diretores mostraram a violência do jeito que eles “achavam que era realmente, ao invés do que era mostrado nos demais filmes” (CRAVEN, 1972, apud. MONTGOMERY, 2015, tradução nossa).

1.3.2 Cinema de horror brasileiro

A partir da conceituação do cinema de horror internacional, será então a vez de se colocar em pauta o cenário brasileiro e as obras criadas nacionalmente, a partir do século XX com a popularização do gênero por José Mojica Marins até a atualidade do século XXI, objeto da pesquisa em questão. É interessante denotar como o Brasil é um país sem grandes costumes no que concerne ao cinema de gênero, sendo o principal expoente o diretor José Mojica Marins, popularmente conhecido por seu personagem Zé do Caixão, contudo, Cánepa (2008) remonta a existência de filmes que se utilizaram de características do horror antes da obra basal para a representação nacional do gênero.

Cánepa (2008) discorre como:

O horror demorou muito a estreiar no cinema brasileiro, ainda que sempre tenha sido recebido com grande aceitação por parte do público em suas versões importadas. Porém, se o gênero só ousou dizer seu nome em nosso cinema a partir da década de 1960, é preciso que se admita que ele não estava completamente excluído das produções nacionais. (CÁNEPA, 2008, p.108)

A autora em sua pesquisa acaba por comentar como as primeiras obras cinematográficas nacionais estão hoje perdidas ou são de difícil acesso, tornando a questão de analisa-las em primeira mão difícil para não se dizer impossível. Desta forma a autora comenta como essa questão torna “algumas afirmações em suposições” (2008, p. 108). Contudo, a autora divide as obras em três categorias específicas, como os “filmes fantástico-cômicos”, “criminais” e “melodramas religiosos sobrenaturais”:

As obras, embora não legítimas representantes do gênero horror, carregam em si questões do gênero como “a violência irracional, o sobrenatural, os monstros, etc”, assim estabelecendo paralelos, mas não se pode afirmar “que o cinema de horror brasileiro começou com esses filmes” (Cánepa, 2008, p. 108).

Os filmes nessa fase “prototípica” do horror à brasileira se baseavam em uma miríade de temas, fosse a violência exposta nos noticiários ou os mitos brasileiros, assim como questões religiosas e sobrenaturais presentes na sociedade desde então. Esta primeira fase, particular do cinema-mudo, deu espaço nos anos 30 ao cinema falado e a novos temas explorados, comumente associados à comédia e aos musicais (CÁNEPA, 2008).

Se evidencia, até o surgimento de obras assumidamente de horror, uma exploração dos aspectos do gênero, mas sempre evitando grandes compromissos com os elementos mais severos do gênero, entre as décadas de 30 e 60, até o lançamento de *A*

meia noite levarei sua alma (1962), de forma que era necessário se utilizar de artifícios e mesclas de gêneros para cativar o público, dando origem às *chanchadas*, Cánepa (2008) discorre como:

(...) o cinema ficcional brasileiro enfrentara enormes dificuldades para sobreviver durante a década de 1920, o cinema falado foi recebido com grande ansiedade, pois nem o mercado exibidor e muito menos o mercado produtor estavam preparados para a revolução representada pela entrada do som, que exigia adaptações caras e complicadas nas salas de exibição e nos equipamentos de captação e edição. A solução viria através da comédia musical, que exploraria tanto o sucesso do gênero importado dos Estados Unidos quanto a lembrança dos “cantantes” da bela época do cinema brasileiro – além, é claro, da curiosidade do público para ver nas telas os artistas do rádio. Realizadas por diversos produtores nos 30 anos seguintes, as comédias musicais (mais tarde conhecidas como *chanchadas*) seriam, nesse período, a marca principal do cinema de ficção brasileiro, explorando os mais diversos temas e gêneros (CÁNEPA, 2008, p.110).

A autora expõe nominalmente a primeira destas obras, *O Jovem Tataravô* (1937, Luís de Barros), uma comédia musical, faz um *crossover* com os elementos sobrenaturais do antigo Egito, demonstrando a coexistência de ambos para melhor atender ao público, mesmo assim a obra acabou falhando em atrair a atenção do público, não sendo muito considerada e lembrada unicamente por ter sido a primeira do tipo.

Na década de 40, a Atlântida Empresa Cinematográfica do Brasil S.A., foi a responsável pela obra *Fantasma por Acaso* (1946, Moacyr Fenelon), a qual “contava a história de um zelador recém-falecido, obrigado a retornar ao mundo dos vivos para auxiliar o filho do ex-patrão” (Cánepa, 2008, p. 111), a obra, novamente, não chamou a atenção do público, contudo a recepção pela crítica especializada foi positiva, chegando a atribuir-lhe o prêmio de “Melhor Filme Brasileiro do Ano pela Associação Brasileira de Cronistas Cinematográficos, em 1946” (op. cit).

A década de 50 trouxe novas oportunidades para o cinema de horror, havendo influência do cinema B norte-americano, permitindo uma maior variedade nas obras filmicas, não sendo mais constrictas ao modelo da comédia musical, podendo agora trazer características e ser atrelados a distintos gêneros, por exemplo o Suspense e mistério. Importante ressaltar como essa questão é uma expansão, não uma retração e unidade mercadológica, as comédias musicais continuavam a ser feitas, inclusive sendo consagradas nos estúdios cariocas (Cánepa, 2008, p. 112).

A partir dos anos 60, do já citado *A meia noite levarei sua alma* (1962) o cinema de horror se expandiu e teve sua época áurea, gozando de grande número de produções, algumas de cunho questionável enquanto outras sendo bem definidas como cinema de

autor (Cánepa, 2008). Acerca do autor, criador da obra José Mojica Marins, Cánepa (2008, p.116) discorre:

O jovem cineasta do Brás, filho de um gerente de cinema, não pertencia a nenhum dos movimentos cinematográficos surgidos no Brasil entre as décadas de 1950 e 1960. Mas seus filmes, de origens e objetivos absolutamente populares, seria descoberto e admirado pelos mais rebeldes cineastas brasileiros a partir de 1964, quando seu terceiro longa-metragem de ficção – e o primeiro de horror – *À MEIA NOITE LEVAREI SUA ALMA*, estrelado pelo próprio diretor, foi lançado nos cinemas paulistas (CÁNEPA, 2008, p. 116).

O trajeto cinematográfico de José Mojica é permeado por um ímpeto criativo muito forte, além da descrição das obras feita por Cánepa (2008) é notório se observar em Barcinski (2015) como Mojica teve um contato e interesse muito próximo com o cinema, o que veio a torna-lo um autor por excelência.

Sua primeira obra de horror acabou por demonstrar essas questões ao se apropriar de elementos do Expressionismo, assim como por suas inspirações em filmes de horror contemporâneos a si, Barcinski (2015, p.174) discorre sobre *A meia noite levarei sua alma*:

O filme é experimental no tema e na forma. No tema, porque inaugurou no Brasil o horror, gênero que ainda não havia sido explorado pelo nosso cinema, apesar da riqueza do folclore brasileiro de lendas e superstições. É importante salientar que a ousadia de Mojica não se limitou a experimentar com um gênero intocado no país; seu maior feito foi conseguir adaptar os clichês do cinema fantástico para a realidade brasileira. (...) Quanto à forma, o experimentalismo de Mojica se manifesta de diversas maneiras: em primeiro lugar, é preciso destacar a montagem do filme, que vai contra os padrões convencionais. Costumeiramente, uma montagem é considerada bem feita na medida que seus cortes são imperceptíveis (...) Mojica, por sua vez, não se preocupa com isso. Seus cortes são abruptos; uma sequência sucede a outra aos pulos, sem elos de ligação, exatamente como nos quadrinhos (...) se faz sentir a influência de meios de comunicação ágeis, especialmente quadrinhos e rádio (BARCINSKI, 2015, p.174 – 175).

Mojica buscou romper paradigmas e inventar com sua produção, tanto motivado por sua criatividade quanto por suas questões financeiras citadas por Barcinski (2015), como por exemplo a questão do baixo orçamento da produção levou a soluções inventivas, capazes de contornar a falta de dinheiro, mas não deixar a qualidade da obra em segundo plano.

Similarmente, outros criadores de cinema de horror fizeram suas obras com orçamentos baixíssimos, onde a criatividade e cenas apelativas acabavam por compensar a falta do dinheiro, Piedade (2002, p. 195) evidencia essa questão da criatividade nas obras a partir do final de 1960, se utilizando do Cinema Marginal e das

obras da Boca do Lixo como exemplos, trazendo à tona o uso da violência em obras da época.

A partir do final da década de 60, o horror e o *trash* também foram encontrando outros caminhos, associados por um lado ao cinema marginal -com sua representação do abjeto e grotesco- e, por outro, a crescente exploração do erotismo. Era a época da pornochanchada (termo bastante abrangente), um cinema calcado na exploração do erotismo e nossa vertente do *sexploitation*. A onda teve seu início no Rio de Janeiro com os filmes *Os Paqueras* (Reginaldo Farias, 1969), *Memórias de um Gigolo* (Alberto Pieralisi, 1970) e *Adultério a Brasileira* (Pedro Carlos Rovai, 1981) (PIEDADE, 2002, p. 195).

O uso do sexo e da violência como uma forma de atrair o público era peça chave para as obras de horror da época, evidenciado no trabalho de Piedade (2002) e de Nuno César Abreu (2015), este último contando com relatos de produtores da famigerada Boca do Lixo e recontando os funcionamentos e distinções desta para com as demais produtoras da época.

É interessante que se faça um adendo aqui acerca das condições das produções à época, visto esse caráter orçamentário das obras de horror de então; Abreu (2015) em sua pesquisa sobre os meios de produção da Boca do Lixo apresenta ao leitor como o modelo ali em questão acabava por criar um ambiente de independência artística, fortalecendo assim o cinema de autor e as possibilidades que as obras dos criadores poderiam alcançar. Embora o foco da pesquisa do autor seja mais generalista, não se atendo ao gênero horror, é deveras importante que se entenda o *modus operandi* da época para melhor compreender os fatores limitantes, assim como os libertadores, para os criadores da época.

Abreu (2015) evidencia a distância entre os orçamentos e os modos de produção da Embrafilme e da Vera Cruz, ambas com capital maior e incentivos do governo à época, a diferença do capital privado, acumulado pelos produtores da Boca, e o capital público investido em obras das outras produtoras acabou por definir a Boca como uma “indústria de fundo de quintal” (p. 185) mas ainda assim “Mais industrial que a Vera Cruz, mais industrial que a EMBRAFILME o modelo de “fundo de quintal” (idem), que produzia inúmeros filmes a baixo custo para ocupar o mercado. Castellini (2015) citado por Abreu (2015, p. 190) denota:

A Boca do Lixo tinha o embrião da indústria. O restante foram tentativas de gente muito talentosa e, às vezes, de gente sem talento e sem nenhuma preocupação com o público. Quando eu falo aqui que não foi dada ao pessoal [da Boca] a chance de fazer aquilo que realmente queria, era aquilo que a gente queria visando o público. Também era imposto à gente: vamos dar ao público o que o público quer. As exigências eram exigências de

mediocridade. A gente queria um pouco mais, o público merecia um pouco mais (ABREU, 2015, p. 190)

Embora o orçamento baixo e a necessidade de cativar o público para que houvesse retorno financeiro fossem constantes, se evidencia como a criatividade e as condições de trabalho impostas no meio acabaram por estimular um senso forte de autoria nos criadores, assim como um senso de que sempre se poderia melhorar, sempre seria possível ousar e forçar o espectador adiante com as obras criadas.

Retomando Piedade (2002), este nos apresenta uma mudança de paradigma a partir dos anos 70 e 80, nos anos 70 a exploração da nudez feminina foi bem maior do que nas obras iniciais do gênero, o autor comenta em específico como havia “ênfase nos seios e nádegas – na época era proibido o nu frontal – e sexo simulado” (p. 196), contudo nos anos 80, a partir do “abrandamento da censura”, os cineastas se viram livres de amarras e os filmes acabaram sendo cada vez mais ousados, de modo também a competir com o cinema hardcore norte americano.

O autor comenta ainda sobre as questões brasileiras colocadas em cena, mais especificamente as religiões de matriz africana, sofregamente representadas nos filmes, vindo a ser definido por Piedade (2002) como *umbanda-exploitation*. As obras dos anos 1980, embora livres de amarras e cada vez mais inventivas com suas narrativas acabavam por dar sinais de um cinema não muito refinado, fácil de se atrelar a ideias questionáveis por assim dizer; deve-se comentar como o cinema de horror dos anos 1980, nacional e internacional, passavam por um processo de amadurecimento, Piedade (2002, p.197) comenta essas questões delicadas afirmando quanto à questão do sexo e as vítimas femininas que nas palavras do autor:

O que de certo modo vai refletir o caráter ambíguo desses filmes: se por um lado dependem da exploração da nudez e do sexo, por outro condenam sua prática através da punição de seus agentes. Como já vimos, esse é, aliás, um clichê bastante comum no filme de horror: a expiação pela violência ou morte de uma conduta sexualmente permissiva, refletindo um conservadorismo latente naqueles realizadores (PIEADADE, 2002, p. 197).

A forma tacanha e violenta que as obras da década de 1980 trataram os temas do horror acaba passando longe de um cinema com altas críticas à sociedade, optando por agradar ao público sedento pelo sangue e sexo que poderia ser visto no cinema, contudo, deve-se compreender a importância da inventividade que houve no início dos anos 1980, antes da entrada e mistura do horror com o sexo explícito, narrada por Piedade (2002) e Abreu (2015).

A partir da década de 1990 se vê novos movimentos acerca do horror, com as recentes tecnologias sendo utilizadas e o gênero, possivelmente, sendo optado por suas possibilidades inventivas, assim como pelo baixo orçamento com o qual os criadores já entendiam como marca do gênero. A extinção da Embrafilme, Concine e Fundação do Cinema Brasileiro no governo Collor acabou por estancar a produção de longas-metragens, de modo que após o seu *impeachment* e a Lei do Audiovisual sancionada em 1993 por Itamar Franco deram origem a denominada “*Retomada do Cinema Brasileiro*” (CÁNEPA, 2008)

O horror à época dos anos 90 se utilizou de uma estética *trash*, dentre outros fatores, devido às questões orçamentárias devido aos poucos recursos que os criadores tinham a sua disposição. Enquanto gênero cinematográfico, a definição de cinema *trash* é associada a obras de baixo orçamento, que apelam para o uso de situações bastante gráficas para serem bem-sucedidas, daí vem uma proximidade com o *exploitation*, e filmes apelativos. Devido a sua baixa qualidade são definidos pelo nome *trash*, referindo-se assim à palavra **lixo** da língua inglesa. Entendendo a definição de *trash*, Cánepa e Piedade (2008, 2002) apresentam como o horror no Brasil lançou mão da tecnologia e estética do vídeo, que permitiam criações de orçamentos baixos mas acessíveis a todos os criadores. Cánepa (2008) apresenta como as obras apelavam a essa estética *trash* que flertava com o humor, assim como outros filmes se utilizavam do gênero detetive para explorar o horror, caso de *Olhos de vampa* (1996, Walter Rogério) e *O xangô de Baker street* (2001, Miguel Faria Jr.), ambos citados pela autora em seu trabalho.

Piedade (2002) apresenta um recorte muito mais voltado ao *trash* de fato, elaborando em cima de obras como *Blerghhh!* (1996, Peter Baierstorf) e *Zombio* (1999, Peter Baierstorf), os criadores “*underground*”, pouco conhecidos pelo grande público mas reconhecidos pelos fãs do gênero, buscavam a transgressão a todo custo, de forma a chocar o público e explorar as possibilidades do gênero.

O recorte temporal destes autores chega no máximo ao ano de 2008, com o lançamento de *Encarnação do demônio* (2008, José Mojica Marins), terceiro e último da saga do personagem Zé do Caixão, obra que faz uso da estética *trash* já citada aqui e apresenta em si uma maturidade quanto à qualidade da produção. Contudo, o horror acaba por crescer em meio aos anos 2010, mesmo em obras não classificadas como filmes de horror, mas trazem elementos característicos do gênero, exemplo disto são as obras *Trabalhar cansa* (2011, Juliana Rojas e Marco Dutra) e *O som ao redor* (2012,

Kléber Mendonça Filho), obras que acabam por dialogar com noções contemporâneas do cinema e fazem uso de elementos do gênero horror.

A partir daqui também se evidencia uma potência do cinema, uma forma de dialogar com as mazelas sociais do país sem utilizá-las como unicamente uma ferramenta de choque. Mariana Souto (2016) nos apresenta uma leitura dos filmes *Trabalhar cansa* (2011, dirigido por Juliana Rojas e Marco Dutra) e *O som ao redor* (2012, dirigido por Kléber Mendonça Filho), em que o monstruoso na primeira obra vem do interno da classe média, o medo parte de uma noção estereotipada e exploradora desta classe em que entende o possível revanchismo das classes baixas, exploradas e tratadas com desdém a todo momento.

Similarmente, a autora destaca em *O som ao redor* seu papel no entendimento de uma invasão do espaço burguês. Ao final da obra entende-se como os vigilantes tinham um objetivo que era a execução do patriarca Francisco, dono de terras e dos imóveis da rua, que executou o pai dos personagens em cena. Souto (2016) elenca esta cena como uma representação do medo das classes altas, do “levante popular” e da vingança por atos passados há tempos atrás.

Por meio disto se entende como o cinema nacional e seus flertes com o gênero do horror, acaba por representar a sociedade brasileira a partir da tensão pré-estabelecida entre as classes, como o embate entre estas se apresenta em meio ao cotidiano de formas sutis, mas sempre beirando uma quebra dessa rotina e suposta paz apresentada. Nascimento (2018, p.14) discorre como, na obra *Trabalhar cansa* (2011) o horror não passa por um monstro presente na realidade, mas sim por:

(...) acontecimentos que incomodam a rotina da protagonista no local onde instalou um pequeno negócio seja por meio de um cachorro que late insistentemente e sem motivo aparente, de ferramentas e roupas encontradas no local, de uma foto pouco nítida de um provável antigo proprietário ou de uma mancha que insiste em se materializar em uma das paredes do mercadinho. A descoberta de um monstro morto dentro da parede é tratada com uma naturalidade chocante. O medo é construído em momentos como a visita de um ex-funcionário ao local depois de ser despedido pela proprietária de forma humilhante, por desconfiança da proprietária. (NASCIMENTO, 2018, p.14)

O horror se apresenta em meio a uma representação verossímil do mundo, no qual existe um constante risco de ruptura social, onipresente aos personagens. Essa tensão limítrofe é o que move e inquieta os personagens e espectadores da obra se traduzindo nas relações de classe da narrativa. A família dona do mercadinho, o esposo

desempregado e os demais sujeitos imersos na trama, criando a tensão entre as classes postas em cena.

2 REPRESENTAÇÕES DA LUTA DE CLASSES NO CINEMA DE HORROR

2.1 O cinema de horror e as representações sociais

Conceitualmente as questões trabalhadas por obras de horror estão colocadas aqui por último, tanto como uma forma de melhor expor as definições do gênero em capítulos individuais e não permeados por *n* debates, quanto como uma forma de aludir e focar em específico estes conflitos em um capítulo à parte e específico para estes.

O horror afeta o sujeito que o consome, a questão a ser debatida aqui nesta seção sendo o intuito do horror, será ele uma forma de subversão ao *status quo* e a diferentes formas de controle, será ele uma forma de manter esse controle sob os corpos e as mentes dos sujeitos ou quiçá há uma forma de compreender o uso do horror em diferentes âmbitos, contra e a favor do *status quo*? Carroll (1999) já alude em sua obra como o horror pode ser utilizado de ambas as formas, sendo trabalhado aqui como um texto basal para a discussão a ser travada em seguida.

É notável também para a discussão seguinte abordar teóricos consagrados da comunicação e suas percepções sobre a sociedade e o papel da arte e da comunicação em meio ao panorama de suas épocas e o que se apresenta na contemporaneidade.

2.1.1 O horror como confronto ao *status quo*

Neste tópico será explicitado como o horror é capaz de operar de forma crítica às questões sociais, em específico as representações do horror relacionadas às questões trabalhistas. Nestas representações o medo dos monstros é substituído pela reação do trabalhador para com as ameaças que este sofre pelo capital. Para Carroll (1999) o horror opera de uma forma que pode tanto servir ao *status quo* quanto contra este, a visão de um gênero politizado é possível, contudo, é necessária atenção às interpretações feitas de modo a não generalizar todas as obras do gênero como combativas e politizadas contra sistemas vigentes.

O autor desenvolve como uma das formas de politizar o gênero é buscar, por meios temáticos, o debate de diversos temas caros a debates atuais, dessa forma debatendo-os e elaborando em cima se utilizando da estética do horror como uma forma de denúncia das problemáticas sociais, tal qual os autores o percebem em sua

potencialidade assustadora. Como exemplo, Carroll (1999, p.278) acaba por citar a obra *Frankenstein* escrita por Mary Shelley, como forma de ilustrar um posicionamento político no gênero, em específico nesta obra, a intenção da autora foi “ilustrar a ideia de que uma pessoa não nasce má, mas é conduzida ao que hoje chamamos de comportamento antissocial como resultado da maneira como é tratada pela sociedade”.

O “monstro” Frankenstein é criado a partir de pedaços de corpo humano, adquirindo uma forma exterior peculiar, mas ao receber vida, ele não age de forma monstruosa na narrativa, mas é visto pelos outros como uma forma “horrenda”, ao passo que são os fatos das histórias que fazem com que ao final ele seja visto e tratado como monstro e obrigado a realizar atos monstruosos. A narrativa original de Mary Shelley, por exemplo, é bastante explícita no que concerne a ordem de fatores que levam o monstro a exercer atitudes reprováveis, este é abandonado por seu criador, rejeitado por todos de quem se aproxima, impelindo à criação de empatia para com este. De modo semelhante narrativas que fazem uso de elementos aproximados da fantasia e do horror como a Graphic Novel “*Black Hole*” (2017) de Charles Burns nos mostram como sujeitos que fogem a norma da sociedade – neste caso deformados por uma doença sexualmente transmissível – são isolados e tratados de forma desumana pelos demais cidadãos.

Essa distinção de tratamento se evidencia pelo gênero horror, de forma equivalente a utilização dos monstros como uma forma de refletir o pior que pode existir na natureza e/ou na humanidade, similarmente as estruturas de poder criadas pelo homem podem ser retratadas como horríficas, vide a mazela do racismo e da sociedade estadunidense debatido nas obras contemporâneas de Jordan Peele (“Corra” e “Nós”), similarmente a obra “*O nó do diabo*” (2017, dirigido por Ramon Porto Mota, Ian Abé, Jhésus Tribuzi, Gabriel Martins) trata de temas semelhantes mas inserido na sociedade brasileira e contextualizando com o histórico da escravidão.

A pesquisadora Sâmia Fonseca (2017) desenvolve acerca das emoções no gênero, descrevendo como os monstros em obras de horror acabam por despertar sentimentos no espectador, causando fascínio neste que o observa, sendo este utilizado para que o foco se mantenha no monstro e nos temas que este retrata; embora o monstro seja aparentemente externo à sociedade e exagerado em comparação à esta, serve para retratar metáforas que abordam questões sociais que se apresentam na sociedade, seja a exclusão de indivíduos que não atendem a padrões de saúde e/ou estéticos como na

Graphic Novel já citada, seja por sua adequação e expressão de temas tácitos e atuais como dos filmes citados acima.

Similarmente, Carroll (1999) discorre sobre obras de Edgar Rice Burroughs, em específico a saga Caspak e Pellucidar, onde a revolta contra atos tirânicos é tema essencial da obra, Carroll (1999, p.278) ainda põe em pauta como várias ficções de horror acabam por tomar partido contra a “dominação de um grupo de seres (...) pretensamente superior”, afirmando como esta “raça-senhora” acabam por receber seu “justo castigo” ao final das obras.

Em conjunção com as percepções de Débord (2012, l. 455) pode-se entender como há uma busca por uma confluência da realidade, uma busca por uma forma de tornar *uno* a representação do mundo em toda a sua potencialidade horrífica, de modo que a “realidade surge dentro do espetáculo, e o espetáculo é real”. Entender o horror como dissociado de uma representação social, assim como de seus aspectos de entretenimento, acabam por torna-lo inócuo e esvaziado de sentido. É necessária uma compreensão dual do gênero, abraçando tanto suas potencialidades comerciais quanto seus subtextos críticos para que então possa ser compreendido em sua totalidade.

Dessa forma, tanto a estética comercial e apelativa do gênero se faz essencial para este, quanto mensagens e códigos que as obras podem repassar ao espectador são matérias cuja análise se faz necessária e de extrema valia. O entendimento das ficções como entretenimento e espetáculo imposto ao indivíduo e seus subtextos/contextos em que se apresentam, são criações autorais que emergem contingentes de realidade histórico-culturais.

O horror sempre foi utilizado como um mecanismo educativo a partir da construção de narrativas que desincentivam certas práticas e comportamentos. A didática do horror é uma didática instantânea, educa pela ameaça, e quando eficaz atua de forma quase automática, por vezes impensada. Nessa perspectiva, o horror foi utilizado ao longo da história como uma forma de controle, através de religiões e mitos, diversos grupos identitários se curvaram ao receio dos monstros das narrativas religiosas. Pais e Mães sempre usaram do horror como uma forma rápida de educar seus filhos, evitando o questionamento por parte das crianças. Aqui se propõe problematizar o horror como um mecanismo de fuga desse controle, em algum grau, um anti-horror que desperte a consciência para questionamentos sobre monstros alegóricos relacionados ao mundo real. Não são monstros inventados para punir comportamentos, mas alegorias dos problemas e conflitos sociais. O monstro fictício se apresenta como

um meio de trazer a consciência questões do mundo real. É preciso experimentar essa hipótese e também questionar até que ponto esse horror de controle social e esse horror politizado não se tornam duas faces da mesma moeda. Didaticamente se parecem? Ou atingem as pessoas de forma diferente, um paralisando pelo medo e outro incentivando a consciência? Essa questão será explorada na análise.

Powell (2005) analisa o horror como algo que, atrelado ao choque e questionamentos incisivos para com o espectador, é responsável por uma movimentação daquele que o assiste, as imagens cinematográficas, compostas por diversos fragmentos que tornam sua *mise-en-scène* possível (fotografia, iluminação, atuação, cenografia, etc.) atingem o espectador e o movem, demonstrando a fragilidade daquele que observa e perturbando sua estabilidade.

O filme de terror, como o próprio nome sugere, é essencialmente movimento. O aparato do cinema apresenta objetos virtuais, então a capacidade de representação do filme é inevitavelmente limitada. (...) Mais do que buscar uma realidade espelhada no cinema, respondemos aos estímulos sensoriais do aparelho e seu impacto afetivo. Em vez de desenhar equações representacionais, a imagem do filme se move na imagem viva humana como parte do fluxo universal da matéria. Somos movidos e movemos com a iluminação, a montagem e o movimento da câmera no espaço e no tempo. O processo cinematográfico é um terreno dinâmico onde as características de 'sujeito' e 'objeto' mudam e se trocam.²³ (POWELL, 2005, l. 5884-5888) (tradução nossa)

A beleza do filme de horror, assim como sua potencialidade não reside, exclusivamente, nos enredos transmitidos ao sujeito e nas cenas de proeza técnica, mas sim na capacidade de afetar e transformar aquele que o assiste, transformando-o e levando a novas compreensões sobre a obra e sobre si. A constante troca que se desenrola entre ambas as partes leva a mudanças interpretativas na obra consumida, transformando também aqueles que a consomem, permitindo assim uma constante mudança de paradigma e interpretações diversas sobre *n* temas.

Dessa forma se entende como Powell (2005) e seus estudos acerca das obras deleuzianas sobre o cinema traz à tona uma compreensão do uso do horror como uma forma de expansão da consciência para uns, enquanto para outros pode operar de forma a mantê-los estáticos e congelados no que concerne a suas compreensões do mundo;

²³ The horror movie, as its name suggests, is essentially movement. The apparatus of cinema presents virtual objects, so film's representational capacity is inevitably limited. (...) Rather than seeking a mirrored reality in cinema, we respond to the sensory stimuli of the apparatus and its affective impact. Instead of drawing representational equations, the image of the film moves in the human living image as part of the universal flux of matter. We are moved by, and move with, lighting, montage and the camera's motion in space and time. The cinematic process is a dynamic terrain where the characteristics of 'subject' and 'object' change and exchange. (POWELL, 2005, l. 5884 – 5888)

encontra-se respaldo nessa questão do horror no ensaio já citado de Radcliffe (1826), e sua argumentação entre Terror e Horror.

2.1.2 O horror favorável ao *status quo*

Antiteticamente ao tópico anterior, aqui serão tratadas as obras de horror e como estas codificam comportamentos e características que acabam por se colocar a favor da ordem vigente e/ou acabam por perpetuar conceitos em defesa da sociedade tal como ela se estrutura ao momento. A escola de Frankfurt e seus estudos acabaram por desenvolver conceitos acerca da comunicação social, em específico quanto às mídias à época, tais quais rádio e cinema, estudando os usos desses meios e suas influências no meio. Silva e Balaminutti (2019) expõem as ideias daqueles que talvez sejam os maiores expoentes desta escola que são Adorno e Horkheimer e seu capítulo “A Indústria Cultural: o esclarecimento como massificação das massas”.

Os autores comentam como que por um lado a ideia de indústria significa algo que almeja “por meio do trabalho (...) e pela utilização de máquinas e ferramentas, a manipulação e a exploração de uma ou mais matéria-prima com a finalidade de produzir bens consumíveis e comercializáveis, visando a rentabilidade e o seu próprio crescimento. (SILVA & BALAMINUTTI, 2019, p.302), concomitantemente, os autores atestam um processo de industrialização da “Cultura”, entendendo e aplicando a definição de indústria nos processos culturais a partir dos meios de comunicação de massa.

A função da Indústria Cultural, operando única e exclusivamente para o lucro dos indivíduos que detém o poder é para Adorno, a grande problemática, a finitude da arte através do capital, para a atual pesquisa se faz útil a percepção de Adorno ao momento para que se entenda como a arte pode ser, e é, subjugada aos interesses das classes dominantes de sua época.

A partir da noção de “Indústria Cultural”, desenvolvida e explicada por Adorno (2014), entende-se como as obras de arte, capitalizadas e abarcadas por essa “Indústria” acabam por se atrelar ao capital, não causando impactos na arte, mas sim tornando-se produto para os lucros da indústria. Assumindo a ideia de uma “Classe dominante” imersa nesse meio cultural, entende-se como as obras criadas no seio, assim como **para** esta classe, acabam por refletir as ideologias desta. Marx e Engels (2021) abordam a

questão das ideias dominantes de uma época e como estas normalmente se inserem no ideário dominante da classe burguesa, a partir de então, se entende a visão de Adorno (2014, p.119) quanto à Indústria Cultural e sua forma de operar, afirmando que “toda cultura de massas é idêntica” e que a força dos dirigentes dessa Indústria “se fortalece quanto mais brutalmente ele [o poder] se confessa de público”, ao fim, o autor afirma como “O cinema e o rádio não precisam mais se apresentar como arte. A verdade de que não passam de um negócio, eles a utilizam como uma ideologia destinada a legitimar o lixo que propositalmente produzem” (ADORNO, 2014, p.120).

Adorno (2014) acaba por estabelecer a Indústria Cultural como um modo sistemático e grosseiro de se criar arte, estabelecendo a semelhança com uma linha de montagem. Nesse contexto toda e qualquer arte se criaria e se estabeleceria a partir de inúmeros cálculos, visando o lucro e propagação de ideais, assim como a aplicação de uma forma positivista e unificada das artes; o cidadão acaba por consumir obras, aqui em específico o cinema, de forma acrítica, visando apenas o prazer, dando pouca importância àquilo que lhe é transmitido, de forma que “não há mais nada a classificar que não tenha sido antecipado” (ADORNO, 2014, p. 124) e assim as produções esvaziadas acabam por se tornar lugar comum e sem efetivo impacto no espectador.

Não somente os tipos das canções de sucesso, os astros, as novelas ressurgem ciclicamente como invariantes fixos, mas o conteúdo específico do espetáculo é ele próprio derivado deles e só varia na aparência. Os detalhes tornam-se fungíveis. A breve sequência de intervalos, fácil de memorizar, como mostrou a canção de sucesso; o fracasso temporário do herói, que ele sabe suportar como *good sport* que é; a boa palmada que a namorada recebe da mão forte do astro; sua rude reserva em face da herdeira mimada são, como todos os detalhes, clichês prontos para serem empregados arbitrariamente aqui e ali e completamente definidos pela finalidade que lhes cabe no esquema. Confirmá-lo, compondo-o, eis aí sua razão de ser. Desde o começo do filme já se sabe como ele termina, quem é recompensado, e, ao escutar a música ligeira, o ouvido treinado é perfeitamente capaz, desde os primeiros compassos, de adivinhar o desenvolvimento do tema e sente-se feliz quando ele tem lugar como previsto. (ADORNO, 2014 p. 124).

As obras de arte sob essa égide se encontram subjugadas pelo capital e pelo ideário político dos indivíduos responsáveis, criando assim uma conformidade e passivização de suas estéticas, reverberando uma postura passiva da população, a qual consome as obras de forma acrítica e como a única realidade possível; a forma e fundo apresentadas ao consumidor são replicadas *ad infinitum*, de forma a massificar e tornar a arte, neste caso o cinema, *uno* e incapaz de suscitar questionamentos no sujeito.

Marx (2007) contribui para o pensar quanto às ideias de uma época, elencando como o processo de entendimento da sociedade e das relações entre o homem e esta

perpassa o empirismo. A relação dialética em Marx, explicada por Vasconcelos (2014), entende a realidade como moldada pelas condições materiais; o universo dos homens apenas se dá por sua relação com as condições da sua própria época, daí então o materialismo dialético do pensador define que as relações se estabelecem através da produção e da vida em sociedade. O trabalho emerge como polo de produção da subsistência e ao mesmo passo de objetivação humana e exploração, sua antítese na alienação do sujeito sob o capital. Tendo este entendimento do materialismo dialético, a relação do sujeito com o meio em que vive acaba por ser de grande importância, não necessariamente todas as ideias de uma época são pertencentes à classe dominante, coexistindo com as ideias originadas nas classes baixas e que também estão imiscuídas em meio a toda sociedade. As reflexões revolucionárias partilham do mesmo meio que as reflexões contra revolucionárias, ambas têm como ponto de partida as ações dos homens e nunca ideias sem aplicação prática.

Contudo, a partir da noção de Adorno (2014) anteriormente citada, se entende como a cultura e a arte criada e repassada aos cidadãos acaba por perpassar uma lógica mercadológica, não interessada com a qualidade das obras apresentadas, mas apenas com o lucro que ditas obras podem resultar aos dirigentes das companhias. Essa lógica mercadológica, visando a propagação em massa, assim como a reprodução constante e irrefreável de obras acaba levando a uma perda de valor no objeto artístico, não em seu valor estético, mas em sua autenticidade e capacidade em evocar mensagens. Benjamin (2017, l. 2565) argumenta como:

O aqui e agora do original constitui o conteúdo da sua autenticidade, e nela, por sua vez, se enraíza a concepção de uma tradição que identifica esse objeto até os nossos dias, como sendo *aquele* objeto, sempre igual e idêntico a si mesmo. A esfera da autenticidade, como um todo, escapa à reprodutibilidade técnica, e naturalmente não apenas a técnica (BENJAMIN, 2017, l. 2565)

A questão essencial para Benjamin (2017) é a capacidade de obras serem replicadas *ad infinitum*, havendo vantagem em a obra chegar a “situações inatingíveis para o próprio original” (l. 2574), por exemplo a fotografia tem o poder de mostrar a partir de sua iconicidade, locais nunca antes visitados pelo sujeito, por outro lado, existiria para Benjamin uma perda da “autenticidade”, daquilo que o autor chama de “aura”. Aplicado a obras estáticas entende-se como esta perda se dá: a foto de um local não é o local; a reprodução de uma obra não é a mesma que é exposta no museu. A obra de arte teria um caráter único para Benjamin, a unicidade da existência.

O cinema se apresenta como uma arte da era da reprodutibilidade, as obras cinematográficas são replicadas e distribuídas por vários países ao redor do mundo alcançando os mais diversos sujeitos. Para Benjamin a reprodutibilidade aproxima as obras de arte das pessoas, por outro, emancipa a arte de seu sentido ritual enquanto objeto único e alvo de culto. O valor de culto é substituído pelo valor de exposição, de forma que sua apropriação pelo mercado e por ideologias políticas acabam por aniquilar o valor de culto e as ideias ritualísticas que a arte carregava para o autor. Após essa emancipação do valor de culto, Benjamin (2017, l. 2635) afirma que “em vez de fundar-se no ritual, ela [a arte] passa a fundar-se em outra *práxis*: na política”, a arte se volta a interesses definidos por seus criadores, visto a exposição massiva que esta terá após sua conclusão e distribuição. A reprodução retira o objeto de seu contexto de tradição, permitindo que muitos possam possuir as obras de arte, a experiência única se transforma em existência massiva. Assim o objeto artístico se transforma e se atualiza nessa aproximação com múltiplos espectadores:

Esses dois processos [a perda da aura e a massificação das obras] resultam num violento abalo da tradição, um abalo da tradição que constitui o reverso da crise e renovação atuais da humanidade. Eles se relacionam intimamente com os movimentos de massa, em nossos dias. Seu agente mais poderoso é o cinema. Seu significado social também não é concebível, mesmo em seus traços mais positivos, e precisamente neles, sem seu lado destrutivo e catártico: a liquidação do valor tradicional do patrimônio da cultura. (BENJAMIN, 2017, l. 2587)

Para Benjamin (2017), a vantagem da divulgação e maior consumo da arte é contraposta ao ônus do abalo da tradição, de forma que ícones, temáticas e contextos acabam por serem deturpados e/ou revertidos em prol de diferentes ideais, liquidando assim o “valor tradicional do patrimônio da cultura” (Idem), em específico o autor comenta sobre os filmes com sujeitos históricos, onde estes são reapropriados para o consumo da sociedade, sob a égide de uma forma de expandir o consumo entre a sociedade. Para Benjamin (2017) o cinema é uma arte calcada na representação social, a tal ponto que a reprodutibilidade das obras está imersa no próprio modelo da sua criação, a criação do cinema tal qual se estabelece, a partir de uma montagem e da “perfectibilidade” do filme então apresentado ao público, é a arte da manipulação, da criação de infinitos sentidos, que, estando subjugados à política, se adequam a discursos favoráveis a ideários burgueses, quiçá fascistas e apropriados à manutenção da sociedade tal qual ela se formou.

É interessante que se comente sobre outro autor relevante acerca das discussões acerca comunicação e cinema em geral, Débord (2012) ao elaborar o conceito do Espetáculo e como este é inserido e se insere na Sociedade, demonstra como estes acabam por ser intercambiáveis, havendo partes de um em outro e vice-versa; para o autor todos os meios artísticos acabam perpassando um constante conflito entre a mensagem que desejam passar e sua inserção dentro da sociedade; concomitantemente a sua forma de criticar o que o rodeia, o Espetáculo se insere e faz parte da Sociedade.

Contribuindo para a noção de Débord, Bezerra (2018) define as pesquisas e as intenções deste como uma forma de superar a arte, para realizar “as promessas da arte”, entendendo que a “supressão e a realização da arte são aspectos inseparáveis dessa mesma superação da arte” (BEZERRA, 2018, p. 169), a partir de então, se entende como somente a partir da superação da arte, do Espetáculo, se atinge uma maior compreensão dos temas que se apresentam.

Associando a posição de Benjamin (2017) com a de Débord (2012), compreende-se como a definição de Espetáculo criada por este, maravilha o consumidor e transforma tudo a seu redor em *commodity* acaba por cooptar as artes, prioritariamente o cinema por seu poder em transmitir ideários através de sua “perfectibilidade” anteriormente aludida aqui; o consumo cego e esvaziado da realidade, com o propósito único de entreter o cidadão acaba por subjugar o cinema a uma prática política dominante, o espetáculo de Débord “não se identifica com o mero olhar, mesmo que combinado com a escuta, é aquilo que escapa às atividades dos homens, aquilo que escapa a reconsideração e correção por seu trabalho”²⁴ (DÉBORD, 2012, l. 482 – 487, tradução nossa), se tornando tanto representação quanto realidade palpável para aqueles que o circundam.

Outra função do espetáculo para o autor é o cerceamento e controle dos sujeitos, de forma que o uso do espetáculo para o controle dos indivíduos acaba por criar e preservar as funções dos corpos e entidades que formam a sociedade como um todo; a função dos sujeitos é *una* e indivisível, seus corpos existem para exercer aquela função que lhes é imposta, tudo em prol de sua autossustentação e do crescimento dos mercados que os exploram.

²⁴ But the spectacle is not identifiable with mere gazing, even combined with hearing. It is that which escapes the activity of men, that which escapes reconsideration and correction by their work. (DÉBORD, 2014, l. 482 – 487)

O espetáculo moderno, ao contrário, expressa o que a sociedade pode fazer, mas nesta expressão o permitido é absolutamente oposto ao possível. O espetáculo é a preservação da inconsciência dentro da mudança prática das condições de existência. É seu próprio produto e estabeleceu suas próprias regras: é uma entidade pseudo-sagrada. Ele mostra o que é: poder separado se desenvolvendo em si mesmo, através do crescimento da produtividade e por meio do refinamento incessante da divisão do trabalho em parcelas de gestos que são então dominados pelo movimento independente das máquinas; e trabalhando para um mercado em constante expansão.²⁵ (DÉBORD, 2012, l. 516 – 521, tradução nossa)

A *práxis* do cinema – assim como das demais artes modernas – se imiscui de um senso comercial, pautado por outrem que o conduz pautando-se por seus próprios ideais e busca sua reprodução constante, a visão otimista de Benjamin (2017) acaba por criar uma brecha em que esta arte será possivelmente moldada a fim de não elevar o sujeito, mas sim de trazer e perpetuar ideais que o mantenham estático e impeçam qualquer mobilidade em um futuro vindouro. Concomitantemente, a ideia de horror, o qual petrifica e mantém o sujeito estático, definida por Ann Radcliffe, o cinema de horror é capaz – e fez uso repetidamente – dessa característica do gênero, não permitindo que o sujeito se eleve e supere as adversidades.

Enquanto forma de arte, passível de maior alcance e capaz de levar mensagens aos consumidores, o cinema incorre no risco de ser cooptado pela *práxis* política de uma elite, tornando-se constante réplica de si mesma e sendo esvaziada de seus sentidos, entende-se assim como, para uma obra se mostrar como autêntica e relevante, ela deve ser única e impreterivelmente capaz de remeter a si, a dualidade, quiçá a universalidade de obras padronizadas, acaba por reduzir o valor destas para a sociedade e para o seu consumidor final. Similarmente, se entende a capacidade político-ideológico dessas obras como inclusa em sua importância, visto a influência delas em meio à sociedade e a influência recebida a partir desta, assim, como relacionar esses meios de produção e essa Indústria Cultural ao horror? Como estas operam e defendem a ordem vigente da sociedade? Quais os mecanismos inerentes ao horror que a Indústria Cultural se vale para defender suas ideologias e as classes que a compõem?

Retomando Fonseca (2017, p.41), a autora expressa que “os monstros são figuras icônicas, similares às formas existentes e facilmente identificáveis como o corpo

²⁵ The modern spectacle, on the contrary, expresses what society can do, but in this expression the permitted is absolutely opposite to the possible. The spectacle is the preservation of unconsciousness within the practical change of the conditions of existence. It is its own product and has set its own rules: it is a pseudo-sacred entity. It shows what it is: separate power developing itself, in the growth of productivity through the incessant refinement of the division of labor into a fragmentation of gestures that are then dominated by the independent movement of machines; and working for an ever-expanding market. (DÉBORD, 2014, l. 516 – 521)

humano ou o corpo de um animal”, mostrando assim como estes estão tão próximos, mas sutilmente desfigurados e/ou deturpados da realidade cotidiana tal como esta se apresenta. Entende-se assim, com paralelos na obra de Carroll (1999) e Hanich (2018) como o monstro, sua presença, impele a um entendimento de que algo foge a norma, algo foge àquilo que se pode chamar “aceitável” aos cidadãos que consomem obras de horror.

Essas deformidades, essas deturpações morais não são exclusivas de monstros única e exclusivamente fictícios, não se fala aqui em uma exclusividade característica de entidades sobrenaturais como *Drácula* ou *Lobisomens*, tampouco se busca afirmar que entidades de um cânone mais recente tais quais *Jason Voorhees* ou *Freddy Krueger* são detentores exclusivos dessa categorização, em seu livro, Jones (2016) discorre como a mídia britânica, por exemplo, categoriza classes baixas como deturpadas e grotescas, o autor cita o filme *Eden Lake* (2008, James Watkins), no qual um casal, cosmopolita e representante da classe média, encontra no interior do país uma realidade bastante distinta da que almejavam encontrar, sendo brutalmente assassinados pelos habitantes da cidade, liderados por adolescentes caracterizados como indivíduos cruéis e desprovidos de moral; os pais, responsáveis pelos jovens que iniciam as agressões, também são retratados como agressivos e desprovidos de ética, dando assim a entender como há uma correlação do ambiente, para as ações dos jovens e das classes baixas como um todo.

Jones (2016) acaba por demonstrar como tanto a recepção da obra se mostrou favorável à retratação das classes baixa, sendo o filme definido pelo *Daily Mail*, jornal de direita do Reino Unido, como “um tipo de drama-documentário, afirmando que era ‘tudo muito real’ e urgindo aos políticos que o assistissem²⁶” (2016, l. 2693, tradução nossa). O autor ainda comenta como a recepção do público acabava por corroborar e dar vazão ao discurso elitista e preconceituoso para com as classes baixas, chegando a um espectador citado pelo autor afirmar que “apoiaria a pena de morte caso fosse implementada no Reino Unido” (2016, l.2693 – 2699, tradução nossa).

Compreende-se assim, através dos autores e dados apresentados no capítulo, como o uso da estética do horror pode servir a ideais distantes de qualquer progressivismo, destaca-se em específico o uso desta estética no cinema assim como a aproximação de ideários eugênicos, quiçá fascistas, no produto final, refinado com o

²⁶ “(...) it was some sort of drama-documentary, quavering that it was ‘all too real’ and urging every politician to watch it” (JONES, 2016, l.2693)

intuito de operar à Indústria Cultural anteriormente citada e propagar ideais conservadores burgueses através da mídia.

2.2 A luta de classes e sua relação com o controle dos corpos e o horror

2.2.1 O controle dos corpos e a sociedade contemporânea

Aqui neste tópico se conduz uma exposição breve acerca da luta de classes e como esta se relaciona ao controle do sujeito biopolítico e o Horror como um todo. *A priori* se faz necessário um entendimento do controle dos corpos, tal qual Foucault (1987) nos remonta, a partir de então será possível um desdobramento em torno da luta de classes tal qual descrita por Marx e Engels (2021).

Foucault (1987) discorre como as estruturas do século XVIII fundamentalmente carregavam consigo uma ideia de controle, a idéia de vigiar o sujeito e mantê-lo em um lugar específico, seja este lugar o quartel, a escola ou a prisão, o controle dos corpos – passíveis de submissão – para o amplo funcionamento social era uma preocupação à época, mas de uma forma tal que estas instituições não permitissem dissensos entre os sujeitos presentes, o autor coloca como:

O espaço disciplinar tende a se dividir em tantas parcelas quanto corpos ou elementos há a repartir. É preciso anular os efeitos das repartições indecisas, o desaparecimento descontrolado dos indivíduos, sua circulação difusa, sua coagulação inutilizável e perigosa; tática de antideserção, de antivadiagem, de antiaglomeração. Importa estabelecer as presenças e as ausências, saber onde e como encontrar os indivíduos, instaurar as comunicações úteis, interromper as outras, poder a cada instante vigiar o comportamento de cada um, apreciá-lo, sancioná-lo, medir as qualidades ou os méritos. Procedimento, portanto, para conhecer, dominar e utilizar. A disciplina encontra um espaço analítico. (FOUCAULT, 1987, p. 122)

Os corpos presentes em espaços institucionalizados são controláveis, sabe-se onde estão e para onde vão, nos séculos XVIII até o XX, esta prática se mostrava confinada a estas instituições, contudo, Han (2015a) nos apresenta um cenário em que a vigilância acaba por ser internalizada e espalhada entre todos os indivíduos.

Em um mundo continuamente digitalizado e com fácil acesso à internet e redes sociais, não mais se coloca a cobrança em cima de um sujeito com poder Estatal e/ou dono da Violência, mas sim entre todos aqueles colocados sob a égide do capitalismo tardio, não mais incentivados a se calar e obedecer aos decretos, Han (2015a) nos

apresenta como as distinções entre a “sociedade disciplinar” de Foucault e a atual “sociedade de desempenho” colocam todo o peso sobre o sujeito, o autor expõe como:

A mudança de paradigma da sociedade disciplinar para a sociedade de desempenho aponta para a continuidade de um nível. Já habita, naturalmente, o *inconsciente social*, o desejo de maximizar a produção. A partir de determinado ponto da produtividade, a técnica disciplinar ou o esquema negativo da proibição se choca rapidamente com seus limites. Para elevar a produtividade, o paradigma da disciplina é substituído pelo paradigma do desempenho ou pelo esquema positivo do poder, pois a partir de um determinado nível de produtividade, a negatividade da proibição tem um efeito de bloqueio, impedindo um maior crescimento. (...) O sujeito de desempenho é mais rápido e produtivo que o sujeito da obediência (HAN, 2015a, l. 179 – 184)

Enquanto movidos pelas necessidades do consumo e a constante necessidade de produção, os sujeitos do século XXI acabam por se submeter a uma auto exploração, levando, de acordo com o autor, ao desenvolvimento de transtornos psíquicos, depressão, síndrome de burnout, etc. Acerca do controle dos sujeitos, Han (2015b) também comenta sobre o uso das mídias como forma de controle do indivíduo, tanto a carga horária de trabalho o controla pela produção, quanto a vigilância por outrem o torna submisso a um *status quo*, para o autor o modelo do panóptico de Bentham e relatado por Foucault (1987) foi atualizado, de forma que:

A sociedade do controle atual apresenta uma estrutura panóptica bastante específica. Contrariamente à população carcerária, que não tem comunicação mútua, os habitantes digitais estão ligados em rede e têm intensiva comunicação entre si. O que assegura a transparência não é o isolamento, mas sim a hipercomunicação. (HAN, 2015b, p. 108)

Os sujeitos, imersos em um ambiente de hiperexposição acabam por recair em meios de controle mais sutis e menos diretos quando comparados ao que Foucault (1987) explicita, ainda assim, Han (2015c) discorre também sobre o papel da violência no controle dos sujeitos, seja esta uma violência física seja esta uma violência psíquica.

O autor discorre como através dos séculos o uso da violência acabava por servir ao controle dos sujeitos, não apenas por um medo imposto aos que sobreviviam, mas também como uma “forma arcaica” de mantê-lo, apenas através das mortes de outrem, não importando quem fosse, era possível manter o poder nas mãos das classes dominantes.

A forma arcaica do poder atuava diretamente como uma propriedade mágica. Já o poder como substância só se desenvolveu mais tarde enquanto relação hierárquica. (...) A sociedade arcaica não apresentava nenhuma estrutura hierárquica de domínio. Assim, o chefe não detinha o poder de forma personalística, sendo apenas um *médium* (...) A posse do *mana*, que caracterizava o chefe, não o transformava em *soberano*, semelhante a um

deus. Ao contrário ele deveria contar constantemente com o fato de que poderia ser morto tão logo perdesse seu *mana*. (HAN, 2015c, 40 – 41)

Trazendo este conceito para a modernidade, o autor elenca como “a economia do capital indica uma semelhança gritante em relação à economia arcaica da violência. Em lugar de sangue ela faz fluir dinheiro” (HAN, 2015c, p.45), de modo que se entende como a ideia marxista da história da humanidade ser a mesma da luta de classes também carrega em si uma questão acerca da violência e da economia; indiretamente, o capitalismo se baseia em sangue, em *mana*, para que o detentor do capital, independente o nível de sua posição possa exigir, cobrar e explorar seus funcionários, que por sua vez, exploração a si mesmos e vigiam a seus camaradas na sociedade atual.

2.2.2 A luta de classes e o horror

Terry Eagleton (2012) discorre acerca da luta de classes, expondo as críticas que o conceito recebe e retratando-as, demonstrando como, para o marxismo, a questão em meio à sociedade não é sobre uma visão pessoal de mundo, mas sim estrutural.

Classe, para o marxismo, assim como virtude para Aristóteles nada tem a ver com o que alguém sente, mas com o que alguém faz. É uma questão de saber onde alguém se encaixa dentro de determinado modo de produção — se na condição de escravo, camponês autoempregado, locatário agrícola, dono de capital, financista, vendedor da própria mão de obra, pequeno proprietário e daí por diante (EAGLETON, 2012, p. 97).

Diferentemente da noção americana de Classe, a qual o autor critica por compreender ser o fator definitivo o consumo individual do sujeito, o marxismo entende a liberdade do sujeito em suas ações individuais, porém o inclui em um determinado setor da sociedade, operando de forma que o capital se mantenha no poder, não se devem julgar as ações pessoais, mas sim a função dos sujeitos, tal qual engrenagem em um maquinário industrial.

Na contemporaneidade o funcionamento do Capital acaba por sublevar a ideia de Classe, não como uma forma de superar o conceito, mas sim de deixa-lo transparente e obtuso à compreensão, Eagleton (2012) discorre como a alta burguesia, observada por Marx, Baudelaire e outros não existe mais nesta forma, mas sim em outra, adaptando-se e se imiscuindo em meio à sociedade.

A classe altera sua composição o tempo todo, mas isso não significa que tenha desaparecido sem deixar vestígios. É da natureza do capitalismo confundir distinções, desmontar hierarquias e misturar, da forma mais promíscua possível, diversas formas de vida. Nenhuma forma de vida é mais híbrida e pluralista. Quando se trata de quem deve ser explorado, o sistema é

admiravelmente igualitário. É tão anti-hierárquico quanto o mais pio pós-modernista e tão generosamente inclusivo quanto o mais honesto vigário anglicano. Anseia por não deixar rigorosamente ninguém de fora (EAGLETON, 2012, p. 98).

Denota-se também como o autor apresenta o modo do Capital e o Capitalismo, operam de modo a nivelar a existência das classes, de forma que, para o Capital, “não interessa que escola seu consumidor frequentou ou que tipo de sotaque adota, mas, sim, impor de forma precisa o tipo de uniformidade para a qual, como vimos, Marx torcia o nariz.” (EAGLETON, 2012, p.98).

Similarmente pode-se ler David Harvey (2001) e entender como opera essa perversão da ideia de Classe, como o meio de pensar pós-moderno acaba por criar um âmbito em que a ideia de Classe e a luta destas é esvaziada em prol da acumulação do Capital, especialmente no que concerne ao consumo de mídia e a ideia de ser parte de uma Classe não por sua função, mas por seu consumo.

O fetichismo da imagem às custas de nossa preocupação com a realidade social da vida diária pode desviar nosso olhar, nossa política, nossas sensibilidades para longe do mundo material da experiência e para a aparentemente interminável e intrincada teia de representações. (...) Acima de tudo, a promoção de atividades culturais como um campo primário de acumulação de capital promove uma forma mercantilizada e pré-embalada de estética às custas de preocupações com a ética, justiça social, equidade e as questões locais e internacionais de exploração da natureza e da natureza humana²⁷ (HARVEY, 2001, p. 126) (tradução nossa).

Na contemporaneidade, o modo de pensar pós-moderno acaba, de acordo com o autor, por criar um modelo que desconsidera os embates sociais e as constantes crises do capitalismo. A alegação pós-moderna de que não é possível compreender o funcionamento do mundo ou expressar significados que traduzam a realidade, tornam os esforços assertivos de construir afirmações verdadeiras, ou universalmente verdadeiras, motivos criadores dos “gulags, holocaustos e outros desastres sociais” (HARVEY, 2001, p. 122)

Desta feita, a compreensão marxista, determinando a realidade como construída pelos homens e estes sendo atrelados às condições de suas épocas, trazem ainda uma forma mais completa de compreender as mazelas sociais do século XXI. Acerca da estrutura e da definição de classes sociais, Marcelo Ridenti (2001) mostra como a

²⁷The fetishism of the image at the expense of our concern for the social reality of daily life can divert our gaze, our politics, our sensitivities away from the material world of experience and into the seemingly endless and intricate web of representations. (...) Above all, the promotion of cultural activities as a primary field of capital accumulation promotes a commodified and prepacked form of aesthetics at the expense of concerns for ethics, social justice, fairness, and the local and international issues of exploitation of both nature and human nature. (HARVEY, 2001, p. 126)

definição de classe social é, já deste Marx, um conceito que se inclui não apenas na economia, mas também na política.

O autor discorre como:

O político e o econômico são dimensões inextricavelmente imbricadas de uma realidade societária total, que não pode ser definida como política ou econômica. Não cabe “a aceitação como das categorias fetichizadas do pensamento burguês, a aceitação como um dado positivo da fragmentação posta pela sociedade burguesa entre o econômico e o político (RIDENTI, 2001, p.31)

O autor ainda desenvolve como o Marxismo não preconiza uma versão determinista da história ou da economia, entendendo o ambiente e a relação dos homens como responsáveis pelos movimentos histórico-sociais. Dessa forma se entende como a teoria marxista não impele a uma aniquilação do Eu e da sociedade, mas sim à participação de todos aqueles que se inserem nesta.

Essa percepção não determinista da história acaba por colocar em pauta a relação das classes, como estas se estruturam e a definição do que seria uma classe social. Para Marx, o papel produtivo dos sujeitos e sua posse ou não posse dos meios de produção definem sua classe, porém é necessário que se entenda através de definições prévias para enfim chegar à definição marxista do conceito.

Acerca da definição de classes sociais é necessário um entendimento desde os primórdios da sociologia, chegando até Marx e reformulações que vieram após a conceituação marxista. Rogério Tineu (2017) apresenta superficialmente o conceito de classe para três autores distintos: Weber, Marx e Bordieu, apresentando primeiramente como a ideia das classes sociais são entendíveis através das suas dinâmicas relacionais.

A definição weberiana explicada por Tineu (2017) abarca a ideia da distribuição de poder em meio às comunidades, sendo esta distribuição feita através das relações que Weber (1977), citado por Tineu (2017) define como divididas em dois tipos, ações sociais e dominação legítima, dentro destas duas definições há uma miríade de subtópicos, os quais colocados em aspecto relacional evidenciam o funcionamento da sociedade para o autor. As ações sociais se caracterizam por dinâmicas rotineiras dos sujeitos, havendo, para o autor, subdivisões destas; um exemplo seria a ideia de rituais tradicionais para a sociedade (comemorações religiosas, eventos importantes, etc.). Uma destas subdivisões, as ações afetivas, são aquelas que atribuem uma emoção, um estado sentimental em meio a um grupo de pessoas em situações específicas, exemplo citado uma torcida de futebol em meio a um jogo. As ações emocionais com relação a valores dizem respeito às crenças dos sujeitos, podendo abarcar questões artísticas assim como

religiosas. Por fim, as ações racionais com relações afins, estas abarcam as negociações dos sujeitos em sociedade, exemplo disso sendo a dinâmica empregado-empregador.

Para Weber as relações entre os indivíduos perpassam estas ações de forma a criar vínculos e estabelecer uma comunidade. Tineu (2017) denota como, diferentemente de Durkheim, Weber entendia como comunidades estão inseridas na sociedade simultaneamente, não há uma passagem de uma comunidade para uma sociedade, mas sim a coexistência de comunidades e uma sociedade em maior escala. Dentro da teoria Weberiana há diferentes tipos de dominação, mas todas são reconhecidas como legítimas, isto é, aceitas pela população e representadas em um sujeito detentor de poder. Dito isto, a dominação legítima é, de acordo com Tineu (2017), referente aos detentores do poder, podendo este ser compreendido através das definições de dominação tradicional, carismática ou racional-legal. A dominação tradicional se caracteriza pelo uso da força, pelo apelo aos costumes, um exemplo disto seria o militarismo e apelo à uma identidade nacional do nazifascismo, a dominação carismática toma outro rumo, fazendo menção às capacidades efetivas do sujeito em liderar um grupo distinto, um caso disto seria a execução de um mandato governamental apresentando resultados através de suas políticas. Por último a dominação racional-legal se caracteriza pela dominação através da burocracia, do uso do aparato jurídico para administração e manutenção do próprio poder, um exemplo desta forma seriam os regentes de tempos monárquicos ou o uso do aparato político-estatal para derrubada de um governante e ocupação do cargo por outrem.

Por fim, Weber (2015) define a “classe” e “situação de classe” através dos quesitos econômicos e relacionais, sendo a definição de “classe social” considerada a partir da totalidade das relações do sujeito com a situação de classe e abarcando mudanças pessoais ou geracionais. O autor define que a classe se estabelece em três níveis, respectivamente o da classe proprietária, aquisitiva e social, sendo os primeiros aqueles que detém propriedades, podendo estas ser tanto os meios de produção quanto bens em geral, aquisitiva aquela que tem oportunidade de valorizar bens e serviços que os determinam no estrato social.

A classe social, para Weber (2015), se define pelas relações entre si, sendo a parte financeira relegada a segundo plano. A detenção de propriedades pode ocorrer tanto entre a burguesia quanto os proletários, sendo a distinção entre ambos o fato da burguesia deter os meios de produção, enquanto o proletariado detém bens não produtivos. O autor destaca essa diferença como um privilégio positivo (detentores dos

meios de produção ou proprietários de terra) ou um privilégio negativo (o proletariado, os endividados e “pobres”), sendo assim a própria obtenção de bens considerada, para o autor, um privilégio, independente da categoria em que se inclua ou esta propriedade se reflita em um fato que lese o sujeito adiante.

A classe é definida pela questão da propriedade, contudo, suas subdivisões abarcam as vivências dos sujeitos, de forma que a educação opera na formação do que o autor nomeia “estamentos”. O autor afirma que:

(...) a posse de dinheiro e a posição de empresário não são, por si, qualificações estamentais - ainda que possam levar a estas; nem a falta de patrimônio constitui, por si, uma desqualificação estamental, ainda que também possa levar a esta. A situação estamental, por outro lado, pode condicionar em parte ou totalmente uma situação de classe, sem ser-lhe idêntica. A situação de classe de um oficial, funcionário ou estudante, determinada por seu patrimônio, pode ser muito diversa sem que difira a situação estamental, porque o modo de vida criado pela educação é o mesmo, nos pontos estamentalmente decisivos. (WEBER, 2015, p.202)

A vivência dos sujeitos em meio a seus estamentos, suas relações com outrem, acabam por definir sua posição interna em meio à classe que ocupam, de forma que, a classe, definida pela propriedade ou poder aquisitivo, possui em si subdivisões que a tornam um objeto de análise complexo para o cientista social, visto suas nuances e o caráter individual em meio a uma categoria ampla. Contudo, o autor discorre como a definição dos estamentos podem ser originados pela herança, pelo trabalho que os sujeitos exercem ou pela apropriação do poder “político ou hierocráticos”. A definição assim abarca que a propriedade ou a não propriedade acabam definindo os sujeitos, visto sua interação com diferentes estamentos ser, por vezes, incomum ou pontual. Salvo a perda ou acúmulo de propriedades e a migração entre estamentos, a classe e o estamento se mantêm entre os sujeitos sem alterações para os sujeitos integrantes.

Em contrapartida, a definição marxista de classe apresentada por Tineu (2017) já apresenta distinções acerca de Weber, mostrando como a visão marxista abarca uma compreensão filosófica, econômica e histórica, tal qual já aludido aqui. De forma distinta a Weber, a definição marxista de classe não atribui a definição de uma classe apenas com base no quesito financeiro, assumindo a questão da ideologia e das relações dos sujeitos com o ambiente como essenciais na definição da classe dos indivíduos.

Tineu (2017, p.91) afirma que, para Marx:

A classe social é uma categoria histórica, isto é, as classes sociais estão ligadas à evolução e ao desenvolvimento da sociedade, sendo encontradas no interior das estruturas sociais construídas historicamente. (...) as classes sociais não são imutáveis no tempo, formam-se, desenvolvem-se e

modificam-se à medida que a sociedade também se transforma. (TINEU, 2017, p.91)

O autor ainda discorre como a categoria “classe social” para Marx funciona de forma analítica, cabendo interpretações sobre o que significa o pertencimento a determinada classe social, assim como há sempre a possibilidade da flutuação, embora o acesso às classes altas pelas baixas seja sempre de maior dificuldade, destas ou dos sujeitos inseridos nelas. Dessa forma se entende como o conceito marxista de classe perpassa não uma categoria fixa do indivíduo em sociedade, mas sim sua relação dialética com o mundo, atravessando o trabalho e o que o sujeito é capaz de fazer a partir dele.

Marx (2021) atesta acerca da ideia da mais-valia, da dialética com o mundo e a relação do sujeito com este, ao analisar a ideia do trabalho. Através do trabalho, a classe proletária se define e opera em cima do mundo, o que acaba sendo cooptado pela burguesia, reduzindo a função dos operários não mais como agenciadores da mudança, mas peões em meio ao maquinário dominado pela classe burguesa.

O trabalho é, antes de tudo, um processo entre o homem e a natureza, processo este em que o homem, por sua própria ação, medeia, regula e controla seu metabolismo com a natureza. Ele se confronta com a matéria natural como com uma potência natural [Naturmacht]. A fim de se apropriar da matéria natural de uma forma útil para sua própria vida, ele põe em movimento as forças naturais pertencentes a sua corporeidade: seus braços e pernas, cabeça e mãos. (...) Um incomensurável intervalo de tempo separa o estágio em que o trabalhador se apresenta no mercado como vendedor de sua própria força de trabalho daquele em que o trabalho humano ainda não se desvincilhou de sua forma instintiva. (MARX, 2021, p.284 – 285)

Assumindo esse processo entre o homem e a natureza e a sua cooptação pelas classes altas, se entende a definição das classes como uma em que o conceito do trabalho e da fonte da riqueza perpassa sua definição. Para Marx, o proletariado é aquele que impele um preço, um valor à mercadoria, através de seu trabalho, de seu suor, o trabalhador dá valor aos materiais usados na confecção da mercadoria, seja esta um casaco tal qual o exemplo do autor, seja uma refeição servida ao cliente. Em contrapartida, a burguesia é aquela que se apropria dos meios de produção, sem os quais a classe proletária não é capaz de trabalhar e criar as mercadorias, assim tendo de vender sua capacidade de trabalho a uma classe detentora dos meios de produção.

Dois fatores importantes a se destacar são os conceitos de consciência de classe e luta de classes, sendo o primeiro a tomada de consciência do sujeito acerca da sua posição na vida em sociedade e entender como o estabelecimento comunal organizado

permite o crescimento desta classe e da sociedade como um todo. O conceito da luta de classes está intrinsecamente ligado à consciência de classe, visto a luta de classes ser, para Marx, a expressão dos conflitos entre as grandes classes, sendo estas o “proletariado, os capitalistas e os proprietários de terras” (MARX, 2018, l. 42067).

Tomando a partir de Haddad (1997) a definição de “trabalhadores assalariados”, entende-se como estes acabam sendo uma classe amorfa, abrangendo os trabalhadores produtivos e improdutivos, mas com determinadas exceções considerando suas funções e qualificações. Acerca dos trabalhadores improdutivos, se entendem como exceções os funcionários do serviço público, assim como trabalhadores domésticos, o autor comenta como suas funções se relacionam com o capital, não como uma forma de produção, mas de rendimento, o tanto que estes sujeitos rendem é equivalente a seu soldo.

O autor discorre também acerca do trabalhador qualificado, colocando como exceção à classe aqueles que operam cargos de gerência, visto suas relações mais próximas aos capitalistas e sua função de controle dos demais operários. Esse distanciamento do “chão de fábrica” acaba por definir estes sujeitos como mais próximos dos detentores do capital, mesmo que sua função e renda seja ainda de venda da sua força de trabalho.

Ao definir então os capitalistas e proprietários de terras, se entende como os primeiros operam através de sua posse dos meios de produção, sem os quais a classe trabalhadora não é capaz de produzir. O trabalho simples e o trabalho qualificado definidos por Marx (2021) são aquilo que atribuem valor de uso e de troca a uma mercadoria, contudo, este trabalho não pode ser realizado sem o maquinário e/ou as condições para produzir os objetos, condições estas que o capitalista detém e faz uso dos trabalhadores para a criação das mercadorias, ao que esse primeiro as detém.

Retomando a questão da produção dita anteriormente, se entende o papel do capitalista como aquele que usa do trabalhador para que este possa produzir “um valor de uso particular, um artigo determinado” para revenda e apropriação do lucro pelo capitalista.

Os proprietários de terra acabam por incorrer na exploração daqueles que fazem uso da terra, dito isto, proletariado e capitalistas entram em contato com esta classe e negociam o uso da terra. Seja como uma forma de uso para exploração da terra seja como uma forma de uso como moradia, os proprietários de terra – inclusos para Haddad (1997) na categoria dos capitalistas – detém poderio acerca dos demais integrantes da

sociedade, visto o mero fato da propriedade da terra ser usado por estes e a necessidade da relação das demais classes com estes.

Definindo estas classes, se entende como a noção de classe social para Marx implica em uma relação entre os sujeitos da sociedade, não sendo definidos única e exclusivamente por seu poderio econômico, mas também pelas dinâmicas que possuem ao lidar com as demais pessoas em uma sociedade.

Reforçando ainda o conceito, György Lukács (2012, 1.44) afirma a perspectiva marxista que o capital “não é uma coisa, mas uma relação social entre pessoas, mediatizada pelas coisas”, reforçando como o conceito de classe e da consciência de classe se faz em meio às relações humanas. Contudo, ao se falar da consciência de classe e da uniformidade desta, Lukács (2012) apresenta a ação histórica como oriunda da consciência da classe, enquanto entidade filosófica, histórica e econômica, apenas se houver unidade e tomada da posição individual e em grupo, a classe será capaz de realizar alterações no mundo em que habita.

Assim sendo, a luta de classes somente chega a um patamar de mudanças a partir da classe organizada, o que apresenta nova característica do conceito marxista de classe. Apenas através da organização em bloco os sujeitos são capazes de promover mudanças no mundo, assim fazendo uso do materialismo dialético observado por Marx, o conceito e a dinâmica de classe são bastante distintos da de Weber como se observa, sendo a agência dos sujeitos o caráter distinto “definitivo” entre ambas definições dos autores.

Retomando o trabalho de Ridenti (2001) e correlacionando com as definições marxistas aqui apresentadas, o autor discorre sobre a questão das classes, reforçando como o conceito analítico acaba por tornar a ideia de classe um tanto quanto fluída, não enrijecendo o conceito em estratos e/ou camadas. O autor também comenta, fazendo coro com Lukács (2012) como a classe opera como uma entidade grupal, não se deixando levar por individualismos, o autor discorre que

Pode-se argumentar, com razão, que as classes têm um sentido coletivo próprio, que elas não se confundem com agregados de indivíduos ou de vontades pessoais. Entretanto, elas são constituídas por pessoas dotadas de vontade e capacidade de ação e transformação, ainda que submetidas à alienação e, em diferentes graus, ao conformismo, impostos pela dinâmica do capitalismo. (RIDENTI, 2001, p.83)

A relação que os sujeitos têm entre si em sua classe acabam por tornar aquilo uma unidade, mesmo com os individualismos e diferentes graus de alienação que os sujeitos têm sob o capital. A noção de um estrato, de um recorte com base unicamente

na capacidade de consumo dos sujeitos acaba por não refletir adequadamente a realidade, visto as diferenças infinitesimais do ser humano. Desta forma, o conceito de classe social sob o viés marxista acaba por abranger a experiência humana de forma mais completa, pautando-se não apenas na materialidade, mas também nas relações dos sujeitos com o ambiente.

Por fim, Tineu (2017) comenta sobre a definição de classe para Bourdieu, como esta acaba por mesclar aspectos da teoria marxista e weberiana, em prol de uma noção muito mais simbólica do que prática do conceito de classe. Para Bourdieu, a definição de classe atravessa muito mais as relações dos sujeitos entre si do que demais características, sendo a definição de “capital cultural” de extrema relevância para o autor.

Capital cultural, para Bourdieu, citado por Tineu (2017) é aquilo que os sujeitos carregam em si culturalmente, sendo trocado com os demais e utilizado de forma a denotar seu pertencimento a determinado grupo ou de forma a comprovar a possibilidade do sujeito fazer parte de uma nova classe. A definição de Bourdieu acaba por se acrescentar às noções marxistas e weberianas aqui citadas e explicadas, ao elencar o caráter cultural que se insere nas classes sociais, sendo as dominantes e as baixas donas de diferentes culturas, ou como o autor afirma, *habitus* diferentes, sistemas de relação e ambientes de sociabilidade distintos.

Para Bourdieu (1989) a cultura opera como uma forma de integrar as classes em meio à sociedade, assim como pode ser utilizada de forma a desmobilizar as classes dominadas e legitimar a ordem estabelecida. Se entende a partir de então como o uso da cultura é uma arma de extrema valia para a classe dominante por, desta forma, ser capaz de aplicar sua ideologia e, simultaneamente, desmobilizar toda e qualquer resistência das classes dominadas. A cultura na visão do autor opera como mais um divisor da população, criando subdivisões através da cultura adquirida por cada sujeito, se estabelecendo assim como capital e servindo à dominação das classes baixas pelas altas, tal qual já citado anteriormente.

Trazendo para contornos brasileiros, pode-se fazer uma correlação com as ideias que Fernandes (2019) perpassa em seu artigo sobre a dominação na América Latina, mostrando como a criação das colônias acabou por denotar um *habitus* importado das nações. Todo o modelo colonial de exploração das terras e as estruturas de classe foram adaptadas para as colônias, criando assim uma extensão das nações colonizadoras com a adaptação das massas de escravos e nativos das nações.

A dominação imposta, externa e de forma jurídica se mostrou insuficiente a partir do instante que as classes dominantes buscaram maior controle sobre seus lucros, de forma a incentivar os movimentos separatistas, contudo, este modo rígido de controle logo arrefeceu, dando lugar a uma importância maior do comércio e ao controle dos mercados. Fernandes (2019) discorre como:

A dominação externa tornou-se largamente indireta. A expansão das agências comerciais e bancárias na região envolvia um pequeno número de pessoal qualificado, a difusão em escala reduzida de novas instituições econômicas e de novas técnicas sociais, e várias modalidades de associação com agentes e interesses locais e nacionais. A monopolização dos mercados latino-americanos foi mais um produto do acaso que de imposição, pois as ex-colônias não possuíam os recursos necessários para produzir os bens importados e seus setores sociais dominantes tinham grande interesse na continuidade da exportação. De fato, os "produtores" de bens primários podiam absorver pelo menos parte do quantum que antes lhes era tirado através do antigo padrão de exploração colonial, e suas "economias coloniais" recebiam o primeiro impulso para a internalização de um mercado capitalista moderno. Entretanto, a dominação externa era uma realidade concreta e permanente, a despeito do seu caráter como processo puramente econômico. (FERNANDES, 2019, p.313)

A dominação dos sujeitos passou por reajustes, de forma a não ser mais através de uma força, semelhante ao conceito Weberiano de dominação tradicional, mas sim por uma forma semelhante a marxista, em que os sujeitos proprietários de terra ou dos meios de produção, permitem aos demais o uso de suas posses, com o intuito final de roubar-lhes a fração correspondente a seu trabalho.

Por fim Fernandes (2019) apresenta a dominação através do movimento da Revolução Industrial e como esta acabou por novamente dar novos contornos à dominação das nações latino-americanas, determinando enfim aquilo que o autor denomina “capitalismo dependente”, subserviente aos interesses das economias capitalistas desenvolvidas.

Entende-se com base no autor como a dominação da sociedade capitalista perpassa não apenas uma forma crua de violência, mas também a utilização dos aparatos jurídicos, culturais e das ideologias dos sujeitos de determinadas épocas. Retomando Marx (2021b), se entende o uso das ideologias como uma forma de manutenção do *status quo*, a manutenção daqueles que se encontram no poder através da replicação de seus ideais, Althusser (1996) faz coro com essa ideia de Marx ao elaborar como o sistema educacional perpetua os conhecimentos básicos para a reprodução da força de trabalho, assim como na perpetuação das ideologias, disfarçadas de “‘normas’ do bom comportamento” (p.140).

Althusser (1996) discorre que

(...) a reprodução da força de trabalho requer não apenas uma reprodução de sua qualificação, mas também, ao mesmo tempo, uma reprodução de sua submissão às regras da ordem estabelecida, isto é, uma reprodução de sua submissão à ideologia vigente, para os trabalhadores, e uma reprodução da capacidade de manipular corretamente a ideologia dominante, para os agentes da exploração e da repressão, a fim de que também eles assegurem “com palavras” a dominação da classe dominante. Em outros termos, a escola (além de outras instituições de Estado, como a Igreja, ou outros aparelhos, como o Exército) ensina a “habilidade”, mas sob formas que assegurem a sujeição à ideologia dominante ou o domínio de sua “prática”. (ALTHUSSER, 1996, p.140 – 141)

Desta forma se entende como a dominação no sistema capitalista perpassa a questão ideológica para sua manutenção, apenas através de uma disseminação das ideias da classe dominante é que o proletariado não se organiza, operando em favor daqueles que detém os meios de produção. Dito isto, na modernidade, a dominação perpassa também outras formas de replicação, sendo através das mídias e das ideologias pós-modernas a forma mais prevalente de controle dos sujeitos e das suas ideias.

É interessante que se denote como a ideia das classes sociais busca sempre ser superada no âmbito da pós-modernidade, de forma a criar um esvaziamento do conceito, assim como das estruturas reguladoras da sociedade. Zizek (2014) desenvolve acerca disso colocando em pauta as questões acerca da biopolítica e da pós-política, ao que o autor afirma que estas deixam para trás velhos embates ideológicos para virar seu foco ao âmbito da administração.

Dito isto, o autor acaba desenvolvendo a ideia de como a biopolítica e esta visão despolarizada acerca do Estado e da administração deste operam como uma forma de política do medo, podendo também definir aqui como uma forma de domínio dos sujeitos através do medo.

Estamos tratando aqui não da diferença entre duas visões – ou conjunto de axiomas –, mas da diferença entre a política baseada num conjunto de axiomas universais e a política que renuncia à própria dimensão constitutiva do político, uma vez que releva do medo enquanto seu supremo princípio mobilizador: medo de imigrantes, medo da criminalidade, medo de uma depravação sexual ímpia, medo do próprio excesso de estado e da sua carga tributária elevada, medo da catástrofe ecológica, medo do assédio. (...) Uma (pós-) política dessa natureza assenta-se sempre na manipulação de um *ocholos* ou de uma multidão paranoica: é a união assustadora de pessoas aterrorizadas. (ZIZEK, 2014, p.46)

A forma pela qual a pós-política entende as relações dos sujeitos em sociedade acaba excluindo a questão das classes, atribuindo a toda a população as mesmas pulsões e entendimentos do mundo, de forma que as pautas morais e o domínio através do medo de uma ruptura do *status quo* funciona para estes sujeitos já despolarizados. Dito isto, se

entende como a forma do capitalismo tardio, ao que o autor atribui essa questão, domina os sujeitos em seu sistema através de ideologias e da abordagem mais pessoal da violência; aquilo que acontece a meu vizinho pode acontecer a qualquer instante comigo, dessa forma que se excluem todos que buscam alterações do *status quo* por que estes são os violentos, os criminosos, aqueles que podem nos ferir.

2.2.3 Classes na sociedade brasileira

Trazendo para os contornos latino americanos, Florestan Fernandes (1975, p. 39) discorre que na América Latina “as classes são identificadas com a herança colonial, com tradições do estilo de vida *a la grande*, com o orgulho e o paternalismo ibérico, com a apatia e o conformismo das massas, etc.”, apresentando a questão das classes na América Latina como atrelada a todo o desenvolvimento sócio-histórico da região, pode-se pensar então como as aristocracias, as burguesias e as massas subservientes, dentre elas aquelas forçadas ao trabalho e amplamente exploradas como os escravos e povos indígenas, a exploração está na gênese da América Latina e se perpetua até a atualidade, mudando apenas o modo de governar e os ciclos econômicos.

O autor prossegue em suas afirmações colocando como as ações do Capital acabam por imobilizar e tornar as nações da América Latina presas em um modelo arcaico, de modo que a chegada na modernidade e da industrialização acaba por criar uma “arcaização do moderno” (FERNANDES, 1975, p. 41), os modelos modernos de produção impelem pela inovação, por novas formas de pensar as questões da sociedade, contudo é impossível para estas sociedades avançar tendo em vista que se baseiam em modelos antigos de exploração que nunca foram superados efetivamente.

Fernandes (2006) expõe com maior clareza sobre o Brasil e a classe burguesa gestada e nascida no país, afirmando como esta nunca se propôs a ser inventiva ou trazer a modernidade, nas palavras do autor “ela não assume o papel de *paladina da civilização* ou de *instrumento da modernidade*, pelo menos de forma universal e como decorrência imperiosa de seus interesses de classe” (2006, p. 240), para o autor:

Ela [a burguesia] se compromete, por igual, com tudo que lhe for vantajoso: e para ela era vantajoso tirar proveito dos tempos desiguais e da heterogeneidade da sociedade brasileira, mobilizando as vantagens que decorriam tanto do “atraso” quanto do “adiantamento” das populações. Por isso, não era apenas a hegemonia oligárquica que diluía o impacto inovador da dominação burguesa. A própria burguesia como um todo (incluindo-se nela as oligarquias) se ajustara à situação segundo uma linha de múltiplos interesses e de adaptações ambíguas, preferindo a mudança gradual e a composição a uma modernização impetuosa, intransigente e avassaladora (FERNANDES, 2006, p. 240 – 241).

Para o autor, o funcionamento da burguesia nacional sempre se baseou em uma exploração contínua, não buscando o avanço da nação e não se importando com as classes baixas. Enquanto o modelo se mantivesse favorável a estes, havia o interesse e esforço pela perpetuação desse modo de pensar que se constata ainda na contemporaneidade. É importante delinear as especificidades da sociedade brasileira, e as características das suas relações de poder que repercutem em uma forma na qual se organiza a luta de classes no país. Dentre outras leituras das especificidades brasileiras, que repercutem também na manutenção de caracteres da formação colonial do país, destacamos Sérgio Buarque de Holanda (2012), que descreve a dita “herança” do “homem cordial”²⁸, em que o brasileiro compreende e distorce as coisas de forma a tornar o formal informal e assim manter as relações para com outrem menos tensas, o autor comenta acerca disso no âmbito público e profissional, afirmando como:

Não era fácil aos detentores das posições públicas de responsabilidade, formados por tal ambiente, compreenderem a distinção fundamental entre os domínios do privado e do público. (...) Para o funcionário “patrimonial”, a própria gestão política apresenta-se como assunto de seu interesse particular; as funções, os empregos, e os benefícios que deles auferem relacionam-se a direitos pessoais do funcionário e não a interesses objetivos como sucede no verdadeiro Estado burocrático, em que prevalecem a especialização das funções e o esforço para se assegurarem garantias jurídicas aos cidadãos (HOLANDA, 2012, l. 691 – 695)

Em específico, a noção de Homem Cordial, estabelecido por Holanda (2012) é importante para pensar o funcionamento social brasileiro, essa noção da cordialidade e da informalidade que se estabeleceu ao longo dos anos, aliado a Fernandes (2006) se entende como este indivíduo tipicamente brasileiro e sua gênese calcada na informalidade acaba por ser representativo da sociedade brasileira desde sua origem, contudo, também se entende a partir dos autores e demais comentaristas como essa conotação acaba por criar atrasos para o desenvolvimento nacional, assim como perpetua noções burguesas permeadas de estereótipos. Acerca do Homem Cordial e seu dano social, Souza (2007, p.344) discorre:

A cordialidade brasileira não exclui a violência: pelo contrário, o Homem Cordial é um homem dado a atitudes extremas, capaz de agir com extrema violência. Extrema porque se trata de uma violência que atua fora dos meios legais de coerção, e extrema porque é a expressão de um comportamento incapaz de moldar-se a padrões legais e à ordem pública. (SOUZA, 2007, p.344)

²⁸ Esta definição de Holanda (2012) é de interesse para o atual trabalho, visto uma das obras já funcionar em seu título e narrativa como um chiste da definição de “homem cordial”, de forma que o conceito será reforçado e utilizado na análise das obras

A violência a que Souza (2007) se refere não é aquela pertencente ao Estado, mas sim a um tipo particular de violência, privatizada e auto autorizada, fazendo pouco caso das normas e instituições e assim permeando noções arcaicas da sociedade brasileira, noções comentadas em extenso por Fernandes (2006). A grande problemática citada por Holanda (2012), Souza (2007) e Fernandes (2006) é a perpetuação da informalidade, não existe uma base em que os sujeitos possam garantir seus direitos e deveres, justamente por estes não serem discorridos em extenso e estabelecidos pelo Estado, algo que leva a sociedade brasileira a perpetuar modelos do Brasil colônia *ad infinitum*.

Também quanto às classes brasileiras, o sociólogo Jessé Souza (2019) discorre como há uma relação de conflito entre estas, afirmando como a rivalidade e uma inveja perpassam as classes econômicas no Brasil, de forma que os pobres são desprezados ao mesmo tempo que os ricos são invejados pela classe média, mas com toques de “admiração e ressentimento”.

Os pobres são desprezados enquanto os ricos são invejados pela classe média. Existe uma ambiguidade nesse sentimento em relação aos ricos que vincula admiração e ressentimento. (...) Não só a classe que “merece” o que tem por esforço próprio, conforto que a falsa ideia da meritocracia propicia para legitimar a distância em relação aos pobres, mas, também, a que tem algo que ninguém tem, nem os ricos: a certeza de sua perfeição moral. (SOUZA, 2019, p.187)

A relação da classe média com as demais é, para o autor, caracterizada por essa noção de uma meritocracia e uma suposta possibilidade de chegar ao topo, enquanto as classes baixas atrasam-nas, de forma similar a uma âncora, fazendo peso para que as classes médias não sejam capazes de subir. O autor ainda desenvolve a ideia de como os abusos e a corrupção das classes altas são entendidos de forma negativa, não como crimes em si, mas por ser negada às classes médias, os privilégios são problemáticos porque são apenas dos grandes.

Dando continuidade, o autor desenvolve como esta percepção acerca do peso que as classes baixas causam ao país se deu a partir de décadas anteriores, todo o imaginário social acerca das classes baixas teve origem e perpetua noções que estas sejam violentas e ingratas. O autor discorre como no Brasil colônia este era o *modus operandi* das classes altas para com os povos indígenas e os escravos à época, atribuir a culpa da situação destes a eles mesmos, assim como culpa-los sobre sua própria condição.

Para que se possa odiar o pobre e o humilhado, tem-se que construí-lo como culpado de sua própria (falta de) sorte e ainda torná-lo perigoso e ameaçador. Se possível, deve-se humilhá-lo, enganá-lo, desumanizá-lo, maltratá-lo e matá-lo cotidianamente. Era isso que se fazia com o escravo e é exatamente a mesma coisa que se faz com a ralé de novos escravos hoje em dia. Transformava-se o trabalho manual e produtivo em vergonha suprema como “coisa de preto” e depois espantava-se que o negro não enfrentasse o trabalho produtivo com a mesma naturalidade que os imigrantes estrangeiros, para quem o trabalho era símbolo de dignidade. (SOUZA, 2019, p. 188)

Retomando Fernandes (1975), entende-se o paralelo com o trabalho de Souza e a noção acerca das classes sociais, visto a prerrogativa para o funcionamento das classes, especificamente na América Latina, sob um capitalismo dependente, é da contínua manutenção dos privilégios das classes dominantes. Fernandes (1975, p. 40) expõe como “as classes possuidoras e privilegiadas percebem claramente a falta de alternativas e trabalham no sentido de se protegerem contra a situação histórica, que elas mesmas criaram”, dessa forma se entende como o mecanismo do capital na América Latina pressupõe um relacionamento de classes tal qual o que Souza (2019) discorre sobre.

A humilhação e demais abusos citados por Souza (2019) não são novidade, visto o *corpus* de estudo de Florestan Fernandes, contudo não é menos valorosa no entendimento da realidade brasileira ainda assim. O autor ainda discorre como, para ele, “o moralismo estreito para inglês ver e o ódio secular às classes populares” (SOUZA, 2019, p.190), parecem-lhe as mais brasileiras das singularidades sociais do país, reforçando novamente a historicidade das relações abusivas de classe no país.

Desta feita se entende como a relação da classe média com as baixas se caracteriza por esse rancor há séculos, sendo parte originária da nação e perpetuada até os dias atuais. Souza (2019, p.192) elenca como a classe média é “a classe por excelência capital cultural legítimo e valorizado”, desta forma, por mais heterogênea que a classe média seja para o autor, esta é a que detém o capital cultural e as ideologias dominantes de uma sociedade, reproduzindo os ideários de uma elite e agindo como capatazes destes ao mesmo tempo que criam novos ideários a partir de sua realidade.

De forma semelhante pode-se entender os escritos de Marx (2012) sobre a revolução francesa e as lutas como um estado semelhante, visto a ascensão da burguesia em contraparte aos camponeses que exerceram a luta. O autor comenta como a tomada do poder acabou perpetuando dívidas do Estado francês, de forma que o apelo aos bancos e a “aristocracia financeira” acabaram por saquear os cofres públicos.

O endividamento do Estado era, muito antes, do interesse direto da facção burguesa que governava e legislava por meio das câmaras. Pois o déficit

público constituía o objeto propriamente dito da sua especulação e a fonte de seu enriquecimento. No fim de cada ano, um novo déficit. Decorridos de quatro a cinco anos, um novo empréstimo. E cada novo empréstimo proporcionava à aristocracia financeira uma nova oportunidade de dar o calote no Estado artificialmente mantido no limiar da bancarrota – sendo obrigado a contrair a dívida com os banqueiros nas condições mais desfavoráveis para ele. (MARX, 2012, 1.488 – 492)

Esse cenário descrito pelo autor entra em paralelo com o previamente aludido aqui, visto que “as facções não dominantes da burguesia francesa bradaram: ‘*Corrupção!*’” (l. 518). Se não há uma benesse por parte da classe média, esta se revolta, enquanto simultaneamente as classes baixas sofriam, não se dá, necessariamente, uma revolta desses primeiros por uma condição inferior de vida, mas sim pelo não aproveitamento das mesmas condições que a alta burguesia desfruta.

Retomando e desenvolvendo o conceito do Homem Cordial de Holanda (2012), em vínculo com a antropofagia de Oswald de Andrade (1972), entende-se também um caráter obtuso neste sujeito, não apenas de uma manipulação para com os outros, mas também de agressividade e uso destes em benefício próprio. Andrade (1972) discorre sobre o conceito do homem cordial, pondo em questão como este é capaz de cordialidade e agressividade simultaneamente, para aqueles inseridos em seu clã, sua comunidade, os melhores tratos possíveis, aos demais o desprezo e rechaço.

O autor comenta como a cultura matriarcal acaba por ter uma dupla existência, entre a agressividade e a cordialidade, basais para o Homem Cordial. Desta forma o autor discorre como a cultura matriarcal (e por consequência o Homem Cordial):

Compreende a vida como devoração e a simboliza no rito antropofágico, que é comunhão. De outro lado a devoração traz em si a imanência do perigo. E produz a solidariedade social que se define em alteridade. (...) A periculosidade do mundo, a convicção da ausência de qualquer socorro supraterrâneo, produz o "Homem cordial", que é o primitivo, bem como as suas derivações no Brasil. (ANDRADE, 1972, p. 143)

A recepção calorosa do brasileiro passa então por uma noção não apenas de uma benesse própria, mas da possibilidade da própria aniquilação. Para Andrade (1972) o Homem Cordial existe devido à fragilidade do ser, diferentemente de outras culturas que veem nas divindades uma forma de alcançar a graça, o Homem Cordial busca a graça através da cordialidade e da alteridade para com os outros, não deixando nunca de ser potencialmente violento e capaz de “engolir” os outros em sua benesse.

Em paralelo, Adams (2018) discorre acerca do consumo de carne e a conexão disto com a dominação de outrem. Na visão da autora, o consumo da carne se atrela à força masculina para com as mulheres e como perpassa outros níveis em meio à essa

dinâmica social, não mais uma questão alimentar, mas uma de poder (eu tenho direito a carne, você não) que pode ser replicada na visão marxista. Embora antitético à visão de uma cultura matriarcal como Andrade (1972) pressupõe, o controle, a força do Homem Cordial perpassa essa capacidade já elencada de destruição do outro caso contrariado, assim como pressupõe a aniquilação de determinados seres (os animais) como forma de suprir e dar autoridade a esse poder dos sujeitos dominantes.

A autora ainda discorre como o consumo da carne, atrelado à força do homem, perpassa também as condições materiais do mundo, não sendo apenas uma questão do simbólico. A carne era, e ainda é, de acordo com a autora, repassada aos homens, sendo as mulheres relegadas às sobras e/ou legumes e derivados, assim como o modo de produção da carne mantém a força do sujeito branco, de forma tal que “os ‘trabalhadores do cérebro’ precisavam de carne magra como principal componente de sua refeição, mas as classes ‘selvagens’ e ‘inferiores’ da sociedade podiam viver exclusivamente de alimentos mais ordinários” (ADAMS, 2018, p.64). Trazendo para o contexto da sociedade brasileira, é possível entender a distinção entre classes e como estas se estruturam, articulando-se de acordo com quem tem direito aos recursos e quais recursos, assim como a manutenção do *status quo* opera sob uma idiossincrasia brasileira, mas ainda capaz de ser articulada com outros conceitos.

Entende-se assim como a visão dos autores, em paralelo com as teorias citadas anteriormente, demonstram como a sociedade brasileira e suas classes altas operam de forma predatória para com o proletariado e os demais trabalhadores assalariados. O estabelecimento do Estado brasileiro, assim como as questões familiares e culturais acabam por perpetuar um ambiente de informalidades e incompetências, desta forma se vê os paralelos com as teorias citadas anteriormente, a presença do Capital em sua forma mais fluída acaba por afetar os sujeitos que se colocam em constantes estados de **vigília** um do outro, de forma que seus corpos são controlados e consumidos por seus semelhantes, à espera de um erro para que se aproveitem ou que o chefe venha e puna o desviante.

O autor Byung-Chul Han (2015c), em sua obra “Topologia da Violência”, aborda a questão de uma violência sistêmica, assim como outros tipos, que se inserem na economia capitalista. O autor compreende a existência de violências invisíveis, que se perpetuam justamente por esta invisibilidade, a forma de explorar os sujeitos na modernidade perpassa um controle violento dos sujeitos, os quais são impelidos a operar dentro da mentalidade do capital.

O autor comenta sobre a noção da “violência simbólica” de Bourdieu, mostrando como a participação em uma sociedade acaba por, implicitamente colocar os sujeitos em uma posição de domínio por classes dominantes. O autor discorre sobre a violência simbólica e a estrutural, colocando ambas como dependentes da forma social e da exploração perpetrada contra as classes inferiores para existir.

Tanto a violência estrutural quanto a violência simbólica necessitam da relação de dominação, das relações de classe antagônicas e hierárquicas. Elas são exercidas pelas classes dominantes sobre as dominadas, pelos detentores do poder sobre os que estão submetidos a ele, pelos *topdogs* (cães superiores) sobre os *underdogs* (cães inferiores). Aqui, algoz e vítima são claramente distintos. Ocorre um tipo estranho de exploração; ela transforma a violência histórico-estrutural em violência da negatividade, sendo que suas vítimas são expostas à coação externa. (HAN, 2018, p.163 – 164)

O autor ainda discorre mais a frente acerca da violência sistêmica do capitalismo global e como a exploração atualmente não se dá mais necessariamente por um indivíduo que vigia, mas sim por uma ética do trabalho autoexploratório, em que o sujeito se vê como “dono do seu destino” e suas condições estão atreladas ao tanto que este trabalha. A ideologia neoliberal comentada por Han (2018) se apresenta na atualidade; em um mundo pós-moderno que assume a relação de classes como superada, a causa da miséria está nos próprios sujeitos que não realizam trabalhos às custas de sua saúde física e mental.

Pode-se também ler essa questão da autoexploração através do olhar de Fisher (2020) e do adoecimento causado pelo capital. Para o autor, o funcionamento do capitalismo opera, não apenas como uma forma de coerção pela força, mas também pela capacidade de imaginar e pela supressão medicamentosa dos sintomas. Não mais se entende as mazelas como oriundas de uma ordem social danosa aos seres, mas sim como questões biológicas, individuais, passíveis de um tratamento isolado para que este sujeito volte aos trabalhos e produza constantemente; em meio à catástrofe sobre o mundo tal qual existe, em que se produz, se consome e pouco se considera sobre a realidade além de si, o neoliberalismo então se apropria dessa visão fatalista dos sujeitos e lhes impõe a obrigação de produzir, assim como de se vigiar 24 horas por dia.

Em um contexto brasileiro, se vê a confluência dos autores até o presente momento no que toca à relação das classes. A relação “cordial” dos sujeitos impele a uma flexibilidade nas relações em vias de mão única, a crença na responsabilidade individual do sujeito, assim como a via exploratória contínua das classes altas acaba por desembocar em uma cultura causadora de transtornos e de uma auto responsabilização

acerca do papel do sujeito na linha de produção, não há uma alternativa, restando apenas a aceitação e contínua submissão às forças já existentes.

Tanto o *status quo* desde a origem do Brasil quanto as derivações e reformas do modelo exploratório, evidenciadas por Holanda, Fernandes e Andrade (2012; 1975; 1972), acabam por apresentar um país cuja estrutura de classes usurpa, explora e consome as inferiores, impelindo a constantes abusos das dominantes. Desta feita, os abusos perpetrados se evidenciam nas produções culturais, as quais acabam por representar e/ou refletir a realidade do país.

Associando com o referencial teórico anterior, se entende como o horror acaba por ser o gênero mais livre e fluído para esse debate, possuindo sim uma fórmula de criação, mas podendo ser imiscuído e utilizado em paralelo com outros. O uso do horror como reflexo e comentário político se faz de extrema valia no cenário nacional, visto a amplitude que o gênero possui e sua liberdade em utilizar analogias para comentar sobre inúmeros temas.

Dória (2016) apresenta em sua dissertação, “O horror não está no horror: Cinema de gênero, Anos Lula e luta de classes no Brasil”, como a relação do cinema nacional com o horror não necessariamente abarca o gênero, sendo este utilizado às escondidas e encarado com desprezo pela classe intelectual. O autor desenvolve ao final do seu trabalho a noção, concordada aqui por nós, de que o uso de estéticas do horror, assim como obras que bebem principalmente do gênero são pouco vistas no cinema nacional devido a “impopularidade” do gênero de acordo com as “elites intelectuais”.

Similarmente, o autor comenta como a existência de filmes que dialogam com a realidade brasileira e a população que consome as obras são de extrema importância para o sucesso do gênero, o que não ocorre pelo fato dos projetos não serem aprovados. Para Dória (2016) a ausência de projetos de horror, seja pelo fato da não aprovação, seja pelo modelo de financiamento brasileiro, acaba por criar um ciclo vicioso com a baixa presença/criação de obras de horror, o autor comenta como:

(...) salvo as sempre honrosas exceções, diante das discussões sobre cinema de gênero traria consigo valores de classe próprios à elite cultural que desde o princípio de nossa cinematografia vem produzindo e consumindo filmes com preocupante exclusividade. Talvez o cinema, devido ao seu alto custo de produção e de circulação, mais do que qualquer outra produção artística, carregue consigo o signo da desigualdade de nossa sociedade. (DÓRIA, 2016, p. 127)

Dessa forma se entende como o horror, debatido pelo autor e problematizado no título e conteúdo do trabalho, não se apresenta ao público em sua forma pura, mas sim

diluído, por exemplo, em meio a obras policiais. A plena aceitação do gênero policial e a recusa por abraçar o horror retratam o que o autor comenta da confirmação da realidade por uma parcela elitista da sociedade, se renegam os aspectos mais grotescos da sociedade, em troca de uma forma mais palatável de entender as mazelas sociais.

3 ANÁLISE DO FILME ANIMAL CORDIAL

3.1 Introdução ao filme “O animal cordial”

A obra “O animal cordial” (2018, dirigida por Gabriela Amaral Almeida) se passa inteiramente em um restaurante de classe média em São Paulo no horário da noite, próximo ao fechamento. O ambiente, quase vazio, à exceção de um último cliente, se apresenta como fragmentado em dois ambientes principais, de um lado a cozinha, apertada entre os funcionários, com plena visão do salão, mas nenhuma interação direta com os clientes, do outro, o salão amplo em comparação, onde se observa através de um vidro, mas nega-se a existência dos funcionários da cozinha; o espaço do restaurante conta ainda um banheiro, refúgio para Inácio praticar seu discurso a um crítico, e a lixeira aos fundos do restaurante, sendo este um local e tópico – o lixo e o fedor deste – que retorna ao longo da duração da obra. A chegada de dois clientes de aparente classe alta, próximo ao horário de fechamento, o qual não é especificado na obra, impele ao atraso de todos, de forma que todos ali presentes ficam no restaurante além do horário de fechamento, estabelecendo assim uma tensão explícita entre os funcionários e o dono do restaurante (Inácio).

Inácio, ao pedir que os funcionários fiquem para atender os dois clientes (Bruno e Verônica), informa que eles não vão ficar muito tempo, dando a entender a celeridade do atendimento e que em seguida todos serão liberados. Ao momento que o chef de cozinha (Djair) o confronta sobre o tempo, ao que Inácio se impõe quanto ao restaurante fechar em 15 minutos, colocando o tempo do restaurante como o tempo dos próprios funcionários. Inácio em seguida informa os cozinheiros que quer um cardápio novo, criado pelos funcionários, dizendo que um crítico de cozinha vai aparecer na semana seguinte, mas sem dizer qual a revista em que o crítico trabalha. Ao ser confrontado acerca disso, Inácio se retira para atender o telefone no banheiro e, após conversar com a esposa, pratica respostas para o crítico, em que se apropria das receitas criadas pelos funcionários.

Após atender os dois novos clientes e a cozinha ser fechada, o chef de cozinha (Djair) enquanto representante dos funcionários busca um diálogo com Inácio sobre a situação conflituosa que está colocada, visto os riscos e prejuízos para os

funcionários em prolongar o horário de fechamento, em especial com relação a falta de condução de alguns funcionários, após o horário da última condução ficarão impossibilitados de ir para casa. Enquanto esse conflito trabalhista se desenrola, o restaurante é invadido por dois assaltantes, alçando as tensões já postas a níveis ainda mais elevados.

Os assaltantes, ao invadirem o restaurante **brandem com** uma **arma pistola** e um estilete, atacando os sujeitos no local e exigindo que os clientes e funcionários não olhem **para** eles. Os assaltantes (Magno e o assaltante não nomeado), agredem os funcionários e clientes no salão, assim como abusam sexualmente de Verônica e tentam abusar de Sara. **ao que ambos o** Os assaltantes se desentendem, brigando entre si, dando brecha para que Inácio alveje o assaltante não nomeado e leve-o ao chão. Inácio então aponta a arma para Magno e manda ele largar-lá, Magno aponta sua própria arma para Inácio antes de deixá-la cair ao chão, ao que Djair se indigna com Inácio por ter colocado todos em risco com sua reação ao assalto e Inácio afirma que **desde o início sabia que** a arma **é era** de brinquedo, **não sendo e que nunca houve** uma ameaça **real**.

Em ato contínuo, o **assaltante** Magno é rendido e amarrado, sendo preso na cozinha enquanto os clientes presentes e os funcionários decidem o próximo passo. A opção por chamar a polícia, feita por Djair, é recusada por Inácio, que lembra de um evento que ocorreu anteriormente, sendo apenas aludido e não visto no filme. Verônica ao ouvir que a polícia não vai ser chamada, se levanta e exige que chamem as autoridades, afirmando ainda que se a questão for financeira ela arca com os custos. Djair faz uma contraproposta, apenas para ser acusado por Inácio de arquitetar o assalto e ser preso na cozinha, juntamente a Magno e os clientes que ainda se encontravam no restaurante (Amadeu, Verônica e Bruno).

Os eventos seguintes na obra incluem uma tentativa de fuga de Verônica, a qual acaba sendo a primeira vítima fatal de Inácio, seguida da limpeza do salão e da morte – lenta – do assaltante não nomeado. Após o descarte dos corpos e a limpeza do salão, Inácio e Magno são colocados lado a lado no salão para um “interrogatório”, em que Inácio exige que Djair assuma a autoria do assalto e/ou assuma que conhece os assaltantes. **Numa reviravolta inesperada**, Magno então diz conhecer Sara, com quem teria um relacionamento amoroso e que ela teria sido a idealizadora do assalto, ao que Sara nega e reage agressivamente com ele. **A acusação gera mais conflitos na relação**

entre Inácio e Sara, Sara é questionada por Inácio e nega sua participação, de forma que Inácio corta a garganta de Magno, **matando-o** e limpa o sangue nos braços de Sara, antes de cortar o cabelo longo de Djair, humilhando-o.

Na sequência se vê mais uma limpeza do salão, assim como a relação sexual entre Inácio e Sara e uma conversa pelo telefone deste primeiro com a esposa, em que o personagem assume verbalmente o prazer que sente ao matar e humilhar os sujeitos que desaprova, respectivamente neste caso Magno e Djair. A partir de então a trama mostra como Sara passa a ter pequenos conflitos com Inácio, seja no tratamento de serviçal que ela mantém, seja **no em** ser expulsa para a cozinha em determinado momento, assim como Sara passa a temer Inácio depois que este verbaliza o plano de cozinhar e servir os corpos para os clientes, como uma forma de descartar os mesmos.

A obra, escrita por Gabriela Amaral Almeida e Luana Demange, dirigida pela própria Gabriela Amaral Almeida, apresenta uma situação de embate entre sujeitos de diferentes classes sociais, trazendo à tona os atritos acumulados que estes sujeitos passam no dia a dia e colocando uma situação em que uma ruptura com o *status quo* se impõe e ameaça diferentes elementos sociais dos sujeitos, seja a questão da violência física ou da agressão sexual que se vê na cena do assalto, seja uma questão acerca da própria existência, visto no ato de Inácio cortar o cabelo de Djair, negando-o sua individualidade. A representação do patrão, da classe média e média alta na obra se mostra como violenta e desconsiderando a existência de outros abaixo de si, alude-se aqui ao conceito de Jessé Souza (2019) em “A elite do atraso” acerca da classe média e sua noção de como os responsáveis pelo atraso da nação são os periféricos, os indigentes, todos aqueles que o Estado não alcança e acaba, por conseguinte, excluindo-os da sociedade. Nessa perspectiva o preconceito de classe se apresenta como um elemento central para explicar fenômenos da sociedade brasileira.

Similarmente e já apontado por Fernanda Marra (2019), a obra intitulada por “Animal Cordial” acaba utilizando da noção já cunhada por Holanda (2012) acerca do “Homem Cordial”, parafraseando e deturpando a noção, colocando este conceito em xeque na obra e atualizando-o para a sociedade brasileira contemporânea. Marra (2019) discorre como:

Ao trazer a expressão para o título do filme, Almeida (2018) não resgatou a noção de cordialidade fazendo com que servisse às personagens

contemporâneas como uma roupa desusada. Contudo, promove por meio da narrativa cinematográfica uma descida do humano ao animal, ao que resta de genuinamente pulsional nos cidadãos ditos civilizados para justapor e ressignificar a noção histórica de cordialidade. Logo, é por causa desse processo da corrosão, que não só põe em questão uma ética consagrada por uma tese historiográfica como reescreve e reenvia essa nomeação ampliando o espectro de possibilidades que tal expressão possa significar, que este texto aborda essa obra (MARRA, 2019, p.190).

A definição de Holanda (2012) abarca em si a ideia construída a partir das elites de como a nação brasileira acaba por trazer consigo uma “cordialidade”, uma “aceitação” dos outros a todo custo, mas que esconde, por trás de seu véu de amizade a ideia da exploração e do abuso de outrem a partir desta “cordialidade”. A cordialidade mascara o preconceito de classe que se esconde por trás dos “pequenos gestos cordiais”. O autor expõe como esse entendimento da cordialidade acaba por adentrar o Estado e todas as relações sociais entre os sujeitos, de forma que, pode-se afirmar, criou-se assim a ideia do popular “jeitinho brasileiro”; através da cordialidade os sujeitos se veem em dívida um com o outro, sendo possível a cobrança futuramente através de favores ou até mesmo o uso do outro como propriedade inserida em determinada posição. Entende-se, partindo deste ponto, como o conceito do “Homem Cordial” de Holanda (2012) e o pensamento que Souza (2019) faz acerca da classe média é trabalhado na obra filmica de forma a entender como estes conceitos representam a dinâmica das classes sociais no Brasil contemporâneo, seja pelos diálogos prévios ao assalto do restaurante seja pelos que vêm à tona e se desdobram na trama de preconceitos e ódio da classe média para com as classes baixas.

O chiste do nome do filme com o conceito de Holanda (2012) acaba trazendo consigo conotações acerca do estado de animalidade que os personagens da obra se encontram, principalmente o personagem Inácio, este “animal cordial”. Em face desta comparação já aludida na obra, associações com animais e suas características foram feitas em meio à análise, em específico se utilizou as definições de: Animal Cordial, Animal Selvagem, Animal Coletivo e Animal de Estimação. Estas definições acabaram por ser correlacionadas às definições de classe, tal qual definidas pelo referencial teórico exposto previamente neste trabalho, por exemplo, o Animal Cordial corresponde à classe burguesa, enquanto o Animal Coletivo corresponde à classe proletária organizada.

O filme permite uma miríade de análises, tal qual a executada por Soares & Rossini (2020) acerca de gênero e sexualidade, assim como a interpretação em conjunto com a obra “O som ao redor”, realizada por Almeida & Feix (2022) sobre a “desestabilização e autoritarismo” em filmes de uma época pré-Bolsonaro. Soares & Rossini (2020) focam na personagem de Djair, apresentando as questões acerca da sexualidade do personagem e como esta é encarada pelo personagem de Inácio, dono do restaurante, a partir de uma lente preconceituosa, típica do que as autoras caracterizam como do “cidadão de bem”. A análise de Almeida & Feix (2022) nos apresenta como as características do Fascismo se apresenta por toda a obra, em específico nos diálogos de Inácio, Bruna e Verônica, os quais se sentem superiores aos demais e destratam os demais personagens ao seu redor, assim como põem em pauta a centralidade de suas decisões, tomando para si a autoridade e única definição acerca do que ocorrerá.

Estas análises demonstram a riqueza da obra e a capacidade de se extrair “*n* interpretações” em cima do mesmo objeto de estudo. Em face da pluralidade de interpretações, se faz necessário o entendimento que estas análises contribuíram, direta ou indiretamente, na atual pesquisa, assim como se faz útil também a compreensão de novas “avenidas” que esta obra pode criar, suscitando cada vez mais discussões acerca dos temas e do que é possível de se debater através do horror.

A obra, embora discuta questões muito caras à sociedade, foi recebida de forma mista pelo público nacional, a crítica especializada reconheceu os méritos da obra, contudo a população não teve a mesma opinião como um todo. Na crítica da Folha de São Paulo se entende a representação da burguesia como “mascarada”, buscando agradar a sua clientela, mas a cada conflito social que irrompe essa máscara de cordialidade é retirada aos poucos revelando a verdadeira face da burguesia brasileira e o preconceito de classe por trás da suposta cordialidade apresentada até então.

(...) Assim, vemos Inácio aproveitar um descuido dos assaltantes e acertar um tiro certo em um deles. É quando começa a cair a máscara dos personagens. A de Inácio antes —e mais do que todos. Em vez do servil restaurateur que ensaia diante do espelho as caras e palavras com que supõe seduzir um crítico que virá dali a dois dias, vemos um homem capaz de reagir com vigor a um assalto. Não é só ele nem é só isso que acontece. Depois de acertar o assaltante, Inácio não chama nem ambulância nem polícia. A partir daí, as reações são não raro surpreendentes. Seria possível dizer que o filme nos leva ao íntimo dos personagens, mas não é o caso: não há íntimo, porque não há psicologia envolvida. As reações são inesperadas, animais como os personagens. Sara, por exemplo, em vez da funcionária eficiente que aparentava ser se mostra logo pessoa tomada por uma ambição que o tempo

mostrará ora desmedida ora francamente insana. (FOLHA DE SÃO PAULO, 2018)

Similarmente à recepção da Folha de São Paulo, a crítica internacional aceitou bem a obra, exemplo dessa recepção é a crítica positiva do site especializado em horror Fangoria, o qual ao tecer comentários acerca da obra acaba por demonstrar como a equipe envolvida acabou por criar uma crítica contundente a questões sociais sem tornar as representações visuais apelativas. De acordo com a crítica, ao momento que o primeiro ato termina e se inicia o segundo, com a invasão do restaurante e as violências cometidas pelos assaltantes, o que ocorre em cena:

(...) explode em violência antes mesmo que tenhamos tempo de realmente entender a mudança repentina de tom; mais especificamente, um ato de violência sexual muito breve e claramente desenhado em termos de como explicitamente o ato é representado; não deixa de ser chocante. E não digo isso levemente; é realmente angustiante. Com tudo isso acontecendo apenas nos momentos de abertura do filme, a maior parte do filme se desenrola como um microcosmo bastante indisfarçado da sociedade brasileira que eu sugeriria ter uma relevância universal inegável. É um filme sobre homenzinhos querendo ser grandes e até onde vão para isso. Mas também é destemido em sua brutal derrubada do classismo, sexismo e homofobia. O que começa como crueldade passiva e socialmente aceitável em uma noite rapidamente evolui para sadismo, tortura e assassinato. (FANGORIA, 2021) (tradução do autor)

A crítica especializada entendeu as representações em cena e a nuance das questões discutidas pela obra, dito isto, ao que consta em sites agregadores de críticas, tais quais Rotten Tomatoes e IMDb, a obra conta com uma recepção positiva, mas em consonância com outras obras nacionais, tendo uma nota de 6,3/10 baseada em 1.516 críticas dos usuários no IMDb; outras obras nacionais do gênero possuem notas semelhantes, sendo maiores ou menores (“A mata negra” de Rodrigo Aragão conta com um score de 5.7, idêntica à “O clube dos canibais” de Guto Parente, enquanto As boas maneiras, de Marco Dutra e Juliana Rojas, conta com um score de 6.7 e A sombra do pai, de Gabriela Amaral, conta com score de 6.2), a recepção do público foi favorável até certo ponto, contando a partir das avaliações do IMDb com 385 notas iguais ou abaixo de 5 e uma avaliação de 100% de aprovação pelo Rotten Tomatoes²⁹ por parte da crítica especializada. A participação do filme em festivais legou 16 indicações em festivais nacionais, incluso nas indicações melhor diretor, melhor montagem, melhor roteiro no Grande Prêmio do Cinema Brasileiro, assim como foi indicado a melhor

²⁹ A avaliação disponível no site não apresenta o percentual aqui dito devido a um número reduzido destas, mas devido às críticas positivas apresentadas em cada, deduz-se que a obra conta com 100% de aprovação entre críticos especializados no momento da pesquisa.

filme, diretor e roteiro no Prêmio Guarani³⁰. Mesmo com tantas indicações, o filme acabou apenas por ganhar 3 prêmios por melhor ator pela interpretação de Inácio por Murilo Benício.

Por último no tocante à recepção crítica, o agregador de críticas “Adoro cinema”³¹ contabiliza críticas favoráveis à obra por parte dos veículos de imprensa nacional, no caso os jornais do Estado de São Paulo, O Globo, a já dita anteriormente crítica da Folha de São Paulo e o Observatório do Cinema; a exceção da Folha de São Paulo aqui relatada, que consta uma nota 4/5, todas as críticas contam com notas 5/5 expondo por fim como a recepção da obra por meio dos veículos especializados foi favorável à obra de Gabriela Amaral Almeida e seu retrato da sociedade brasileira.

Tendo em vista esta exposição breve acerca da obra, se entende como a obra carrega consigo méritos na abordagem de seus temas, seja pela capacidade da interpretação de seus temas pela academia ou pela aceitação por parte da crítica cultural da qualidade da obra e não a considerar descartável por sua violência, pelo contrário, entender a obra como representativa do potencial do gênero do terror construir representações de questões sociais a partir de seus “monstros”.

Retomando Colavito (2008) e Carroll (1999), entende-se como o horror permite o entendimento daquilo que assusta, que paralisa o ser, entendendo aquilo que na vida real é difícil de se explicar, mas na ficção pode ser representado por um monstro, e assim simbolizar uma entidade real, mais assustadora ainda do que é lido ou visto em obras do horror. Seja pelo medo de saber, de ver aquilo que está oculto a nós, tal qual Colavito (2008) afirma, seja pelo prazer paradoxal de ver uma obra de horror que nos causa repulsa mas magnetiza ao mesmo tempo, o horror se apresenta como uma forma de elaborar questões e temas caros à sociedade, expondo-os de uma forma que o público possa digeri-los e elaborar suas próprias concepções sobre o mundo.

3.2 Metodologia

³⁰ Disponível em: https://www.imdb.com/title/tt5126274/awards/?ref_=tt_awd

³¹ Disponível em: <https://www.adorocinema.com/filmes/filme-247233/criticas/imprensa/>

A metodologia utilizada para o trabalho foi pensada de modo que a análise permitisse um entendimento maior acerca da sociedade brasileira pela ótica da obra aqui analisada. Para a análise fílmica, foram consultados autores tais como Vanoye e Goliot-Lété (2002), assim como Aumont-Marie (2004), de modo a compreender como as diferentes partes do filme se unem para comunicar as ideias da obra.

Acerca do conceito de análise, Lakatos (2017, p.37) compreende o ato da análise como “estudar, decompor, dissecar, dividir, interpretar”, de modo que o documento analisado possa ser visto em suas nuances e entendido em seus elementos individuais antes de vê-lo por completo, de forma a permitir “observar os componentes de um conjunto, perceber suas possíveis relações, ou seja, passar de uma ideia chave para um conjunto de ideias mais específicas, passar à generalização e, finalmente, à crítica” (Idem.). No tocante à análise fílmica, Vanoye e Goliot-Lété (2002, p.15) entendem esta como a decomposição de um filme “em seus elementos constitutivos”, no caso a análise exaustiva das cenas e o que às compõem (iluminação, elenco, direção de arte, fotografia, etc.). A partir desse esforço de separar e entender cada elemento constitutivo do filme, a análise revela elementos do contexto social e da mensagem que se apresentavam na obra, Aumont-Marie (2004, p.11) corroboram essa visão ao dizer que “O olhar com que se vê um filme se torna analítico quando (...) decidimos dissociar certos elementos do filme para nos interessarmos mais especificamente por tal momento, tal imagem ou parte da imagem, tal situação”.

Para os autores, o ato da análise se constitui em duas etapas, uma observação atenta e exaustiva sobre os pormenores do filme, pautada pelo ato de desmontar para colocar cada elemento sob um “microscópio”, classificando-o e procurando entender cada um isoladamente, para, posteriormente na segunda etapa reconstituir o todo do filme no relatório da análise, assim integrando os resultados que podem confirmar, negar ou trazer novas perspectivas para as hipóteses do analista.

Assumindo o *corpus* da pesquisa além de uma obra em específico, foi realizada uma análise da obra “O Animal Cordial” (2017), de modo a buscar o entendimento desta sobre a realidade brasileira e como esta dialoga com a mesma. A obra selecionada para análise, possui temas e abordagens demarcados pela crítica acerca da sociedade e o funcionamento da mesma. Acredita-se que a análise dessa obra possui relevância para a contemporaneidade, visto os conflitos sociais abordado na obra ainda não terem sido

superados pelo Brasil atual. O objetivo da pesquisa é estudar a representação dos conflitos sociais no cinema de horror brasileiro, especificamente no filme citado. Os conflitos em questão perpassam principalmente pelo preconceito de classes e a relação empregador-empregado, assim como a relação empregado-empregado, como estes sujeitos são representados na obra e como uma representação da luta de classes é representada em cena.

Acerca dos procedimentos utilizados na atual pesquisa, é importante se retomar tanto os conceitos supracitados, como também reforça-los em específico para o cinema, assim, com base nos conceitos de Joly (2007) sobre a imagem como linguagem e capaz de transmitir uma mensagem, entende-se como:

Considerar a imagem como uma mensagem visual composta de diferentes tipos de signos equivale, como já dissemos, a considerá-la como uma linguagem e, portanto, como um instrumento de expressão e de comunicação. Quer ela seja expressiva ou comunicativa, podemos admitir que uma imagem constitui sempre uma mensagem para o outro, mesmo quando este outro é o próprio autor da mensagem (JOLY, 2007, p. 61).

Desta feita, a junção de n signos em cena visa a transferência de uma mensagem, a qual é possível de se compreender através da análise, configurada pela desintegração e subsequente reintegração da obra. A análise se faz a partir da separação em partes para compreender cada elemento individualmente, e em seguida, pela soma das partes, chegar-se a um sentido concreto e palpável sobre a mensagem da obra. Desta forma, a obra selecionada foi dissecada e determinadas cenas foram analisadas, de forma a interpretar a narrativa em curso nestas e a correlação com os conflitos sociais aqui estudados também se considerando aquilo que é verbalizado pelos personagens em cena.

A análise da obra perpassou os conceitos previamente estudados, de forma que por meio desta análise, uma compreensão acerca da representação da obra sobre a sociedade brasileira e o, alegórico, sacrifício da classe trabalhadora em prol da classe “dominante”.

Aumont (1993) discorre sobre a interpretação de uma obra pelo espectador, demonstrando como a interpretação de signos está diretamente ligada a vivência do sujeito em sociedade e perpassando toda a cultura na qual este se insere, para o autor:

Toda representação é relacionada por seu espectador – ou melhor, por seus espectadores históricos e sucessivos – a enunciados ideológicos, culturais, em todo caso simbólicos, sem os quais ela não tem sentido. Esses enunciados podem ser totalmente implícitos, jamais formulados: nem por isso são menos formuláveis verbalmente, e o problema do sentido da imagem é pois o da relação entre imagens e palavras, entre imagem e linguagem. (AUMONT, 1993, p. 248)

Dessa forma, entende-se como a compreensão de uma obra perpassa cada bagagem individual que a pessoa carrega acerca de sua vivência em sociedade, entretanto, em um âmbito tal qual o já aludido anteriormente, a obra ainda traduz, em algum grau, a mensagem que o autor quis inculcar na obra, que aqui se entende como a questão trabalhista e da luta de classes presente nas obras acaba servindo não só como pano de fundo, mas como uma forma de perpassar ao espectador um conjunto de mensagens sociais. Nessa pesquisa, a análise será focada no conteúdo da obra e não nas diferentes reações dos espectadores face aos filmes.

Acerca dos instrumentos e da análise propriamente dita, Aumont & Marie (2004) descrevem os instrumentos utilizados em uma análise em três tipos: Descritivos, Citacionais e Documentais. O tipo de instrumento descritivo se constitui por todo e qualquer meio utilizado para decompor e entender a imagem por partes, descreve-se esta para em seguida ter uma forma de analisá-la; para a atual empreitada será feita a descrição das imagens do filme, assim como das sequências em que estas se apresentam, desta forma se estabelece que cenas específicas que retratam conflitos de classe serão coletadas e descritas em prol da melhor compreensão do leitor deste presente trabalho, assim sendo, todas as ações (falas, movimentos dos personagens, cortes, movimentos de câmera, etc.) dessas cenas serão descritas para que se entenda aquilo que é posto para o espectador e se entenda o entrelaçamento entre os diversos segmentos das obras. Como instrumento citacional, entendem-se estes como fotogramas da obra, de modo que se expõe ao leitor excertos do filme e assim os citando, permitindo uma maior riqueza à descrição da obra, dando maior visibilidade às cenas já descritas, entende-se, semelhantemente a Aumont & Marie (2004, p.77) como que o uso de fotogramas serve para “fins de ilustração” e permitem maior legibilidade ao que foi descrito. Acerca dos instrumentos documentais se entende a definição destes como uma forma de elencar a recepção do filme perante a crítica e o público, o qual contribui com a interpretação final do trabalho.

O uso dos instrumentos descritos acima se restringiu a descrição das cenas e citação através de fotogramas, de forma a dar o contexto para cada cena, as falas e as relações vistas em cena entre os personagens. O uso de instrumentos documentais não se fez relevante à análise devido ao foco desta em extrair da obra os sentidos acerca do tema trabalhado, não sendo ponto de grande interesse a recepção do público e/ou relatos acerca da produção da obra.

3.3 Análise do filme “Animal Cordial”

A análise aqui presente acabou por identificar correlações teóricas acerca da sociedade brasileira em meio ao filme, assim como correlações com a teoria marxista e com a filosofia de Han (2015a, 2015b, 2015c). Estas correlações foram expostas em três tópicos distintos, os quais dentro de si possuem subtópicos, de modo a organizar as explicações ao leitor. A análise identificou como os conflitos de classe da sociedade são expostos na obra, assim como se apresentam de forma ainda relevante cinco anos após seu lançamento.

As três divisões realizadas abarcam as seguintes características analisadas: **a) O uso dos clichês de terror na obra e sua subversão; b) a cobrança e autocobrança em meio ao capitalismo neoliberal; c) e, por fim, o tratamento de posse e domesticação do ser em meio ao capitalismo.** A divisão da análise nestas três partes foi feita de forma a manter o foco em cada temática, permitindo uma maior compreensão das partes, mas havendo ainda pontos de correlação sendo retomados, entendendo-se como cada parte se conecta, mesmo observada em isolamento.

Entende-se aqui como, novamente, a filosofia de Han se aplica à modernidade de forma bastante didática, expondo como a dominação do capital acaba por sair de uma forma externa, disciplinar, para adentrar uma forma mais sutil, porém mais perversa que é a autoexigência por desempenho. Percebe-se também como as ideias de Fisher (2020) acabam convergindo, ao assumir como o capitalismo opera de forma a “biologizar” o sofrimento, tirando de si toda e qualquer responsabilidade e atrelando-a aos sujeitos de forma naturalizante.

O uso destes autores, atrelados às definições clássicas do marxismo e autores abertamente inspirados nas obras de Marx permitiu um entendimento mais amplo acerca das questões sociais, tanto de forma geral quanto de forma específica ao Brasil. Florestan Fernandes e Sérgio Buarque de Holanda sendo pontos chave para o

entendimento do Brasil e suas problemáticas de classe permitiram uma compreensão histórica da luta de classes e da formação de determinados comportamentos da sociedade brasileira; seguindo por uma questão moderna, os trabalhos de Jessé Souza permitiram o entendimento de determinados conceitos aplicando-os em meio à contemporaneidade brasileira.

Retomando as definições do horror, se entende horror como aquilo que traga uma resposta emocional intensa ao sujeito, que o faça ter ojeriza a determinado comportamento ou situação. O medo carrega consigo um fator educativo, em que o sujeito mantém distância daquilo que o apavora por temer sua morte, sua aniquilação (FREUD, 2011, 2016) . Dito isto, o horror nos permite, enquanto gênero, abordar o insólito, aquilo que não se deseja ver, mas que ainda assim permite uma compreensão elevada da vida, da sociedade, dos significados que rodeiam o ser (CARROLL, 1999; COLAVITO, 2008; PRINCE, 2004).

Dito isto, o horror foi considerado por muito tempo como um gênero de segunda categoria, atraindo a população através de seu uso de assuntos e visuais grotescos, mas sendo visto por críticos como um gênero que, além de seu entretenimento, não carregava temas relevantes em seu bojo. Esta visão acabou, com o passar das décadas, sendo derrubada, a partir das conquistas dos diretores de horror com seu público, com a evolução da linguagem e cada vez mais, temas e questões relevantes e atuais sendo abordadas pelo gênero. Assim sendo, avalia-se aqui, nesta análise, o uso dos clichês do horror e/ou sua subversão em meio à obra, de modo que se exponha ao leitor como, através da utilização do horror e/ou da quebra de seus tropos, o gênero é capaz de tocar em assuntos deveras relevantes para a sociedade em que se insere, neste caso, a brasileira.

3.3.1 Resignificação de Clichês de filmes de terror em elementos que se referem a classe social

3.3.1.1 O outsider que ameaça, mas não morde

Narrativas de horror operam, muitas vezes, pela ruptura do *status quo*, trazendo um elemento que não faz parte daquele cenário e assim estabelecendo o conflito da narrativa. Na obra em questão, o fator externo pode ser entendido como a chegada de Bruno e Verônica, quebrando completamente o acordo trabalhista entre os

cozinheiros e Inácio com relação ao horário limite de trabalho, assim como pode ser entendido como a chegada dos assaltantes e suas agressões verbais e físicas; contudo, há aqui uma subversão do subgênero de *home invasion*, onde vemos que a violência sempre esteve dentro do restaurante.

O fator disruptivo do assalto vêm e choca, mas é o tiro dado por Inácio e suas subsequentes ações para com a situação que trazem a tona as principais problemáticas que a obra da obra procura abordar. A leitura deste evento e das ramificações que ocorrem levam à noção que, por mais violento que tenha sido a invasão dos assaltantes, a violência já se encontrava no interior do restaurante, sendo mais potente e capaz de destruição do que o que os dois criminosos poderiam fazer. O verdadeiro cenário de terror já estava colocado no restaurante, cujas tensões se acumulavam esperando uma situação para entrar em ebulição. Os monstros já estavam dentro do restaurante.

Enquanto a primeira reação ao assalto seja o susto que vem a partir do evento, que choca e vira de ponta cabeça a normativa, as reações de Inácio são as que trazem consigo o horror. O “inimigo interno” é um fator que por vezes ocorre, mas utilizado de forma a evocar um mistério, a subversão do tropo se encontra aqui pelo fato de se saber quão violento este “inimigo interno” é. Pode-se entender aqui como, além de se deixar claro ao espectador quem é o vilão, como a definição de classe, de poder, existente desde o início, carrega consigo a violência, apenas através do uso da violência é possível manter a propriedade, o poder.

Ginzburg (2008) evidencia como o uso da violência, do incutir medo em meio à população é aquilo a que o Estado almeja, uma forma de controlar a população. Este controle também pode se dar através da religião, ao que o próprio autor alude, mas cabe aqui também o entendimento de Marx (2018) acerca disso, ao que o uso da violência é empregado de forma a manter a população ativa economicamente, constantemente produzindo ou, caso não produza, seja retirada de circulação e sirva de exemplo aos demais integrantes da sociedade.

Enquanto a invasão dos assaltantes possui todos os ingredientes para operar de uma forma que nos leve a entender o disruptivo como o inimigo, não é este o caso. Longe de glorificar a violência que os assaltantes cometem ao adentrar o restaurante, mas também longe de considera-los a maior ameaça, o filme acaba por subverter este tropo do gênero ao colocar Inácio como principal antagonista da obra.

De forma semelhante, a humanização dos assaltantes, ao dar-lhes nome, relações de parentesco entre si, ao criar uma frágil aliança entre Magno e Djair, entende-se como

a obra considera estes sujeitos como dotados de passado, não sendo apenas um meio de dar sequência aos eventos do filme, mas um ponto de diferenciação para com a violência de Inácio.

3.3.1.2 O horário noturno e a ameaça externa

O fato do primeiro confronto entre Inácio e os cozinheiros se desenrolar devido à hora extra que estão fazendo opera como um referencial da questão de classe abordada pela obra. Seja pelo fato dos cozinheiros, representantes do proletariado, questionarem e não aceitarem passivamente essa questão de ficarem além do horário, seja pelo fato do perigo vir à tona no horário da noite.

Em obras de horror, o horário da noite carrega com sigilo a ideia de perigo, aquilo que espreita em meio às sombras e que pode dar cabo dos personagens da obra, aqui, o perigo não se encontra, necessariamente no horário com relação a violência, mas sim no fato que aumenta a probabilidade deste perigo, assim a decisão do patrão de estender o horário de trabalho acaba, conscientemente, aumentando o risco para seus funcionários, em especial pelo risco dos trabalhadores em perder a última condução para casa. A verdadeira violência já se apresenta antes da invasão pelos bandidos demarcada pela mais valia, o ficar além do horário é carregado da exploração do trabalhador, descrita por Marx (2018), em que, independe da vontade/necessidade do proletariado voltar para casa, mas da relação de exploração cuja decisão depende apenas da vontade autoritária da burguesia em se apropriar do tempo de vida, de trabalho dos seus funcionários.

3.3.1.3 A carne que iguala homens e animais

A questão do *gore*³² na obra também estabelece um entendimento não da violência como prazerosa ao espectador, mas sim como sustância, fonte da força e poder dos sujeitos. Seja ao momento em que se destaca o fato do coelho ser pouca carne para a “lapa de homem” que é o cliente, seja ao momento final da obra, em que se sugere o sumiço dos corpos a partir do uso da carne humana no próprio restaurante, servir aos clientes, que nem notarão a diferença com a carne animal. É um dos momentos do filme

³² “É um subgênero cinematográfico que traz em suas cenas representações gráficas de sangue e violência por meio de efeitos especiais. O termo é traduzido livremente como “sangue coagulado” que faz referência a presença abundante do elemento nas narrativas do gênero.” Disponível em: <https://www.ufrgs.br/tesauros/index.php/thesa/c/22847>

em que se faz uma analogia que de forma crítica iguala metaforicamente homens e animais.

Carol Adams (2018), acerca da questão alimentar, nos apresenta como “as pessoas que têm poder sempre comem carne”, sua discussão, abordando o sexismo e as questões alimentares pode ser usada aqui em paralelo à ideia do capitalismo de Marx (2018) e o conceito de *mana* do Han (2015c). O enfoque na carne como uma forma de poder (Inácio exigindo uma receita nova com carne, Bruno forçando Verônica a comer um pedaço de carne do seu prato, a sugestão final de servir carne humana aos clientes) dialoga diretamente com a questão do poder econômico, social da classe burguesa, Adams (2018), pegando seu enfoque feminista aborda a questão do consumo de carne como exclusividade da aristocracia, ainda mais a aristocracia masculina, tal qual o observado na obra fílmica aqui debatida, sendo a carne desejada pelos homens e, ao caso de Verônica, forçada para ela, mesmo em meio às suas reclamações sobre a mesma.

Marx (2018) discute a questão da vontade da burguesia em se apropriar do proletariado e de seu tempo como um todo, para o autor, a burguesia opera tal qual um vampiro, se apropriando do sangue, da vitalidade dos funcionários. Apenas a burguesia tem acesso à carne na visão de Adams (2018), em uma correlação com Marx (2018) entende-se como o consumir carne, a vida de um animal, acaba sendo equivalente aqui à visão marxista sobre como a classe alta opera, sangrando o proletariado e se aproveitando de sua força para se manter no poder; essa percepção também é vista na obra de Han (2015c) e seu entendimento sobre a violência em comunidades pré-modernas, o conceito de *mana* e da antropofagia como uma forma de se apropriar da força de outrem entra em correlação aqui.

Dito isto, a presença dessa questão de aquisição de força pelo consumir dos outros se apresenta pela obra muito mais como uma forma simbólica, sendo o ponto máximo disso a sugestão de servir os corpos como alimento para os futuros clientes. Tanto a distinção entre humanos e animais é completamente descartada, como a vida humana é considerada uma forma de sustança para os outros que vierem ao restaurante, tudo pode ser aproveitado como mercadoria, em meio ao capital, a vida é considerada apenas de acordo com a capacidade de lucro que pode trazer ao capitalista, a partir do momento em que, na obra, as vidas tomadas por Inácio não têm mais sentido e não podem mais trazer lucro, este se utiliza da última propriedade dos sujeitos, seus próprios corpos.

A carne é tida como uma forma de igualar os sujeitos da obra com os animais, de forma a reforçar a analogia que o próprio título do filme carrega em si, a redução da vida humana é caracterizada por essa analogia no filme. Da mesma forma, Marx (2018) e sua análise acerca da mercadoria nos mostra a redução de determinados aspectos da vida humana, no caso, a força de trabalho, em produto, em forma de mover a engrenagem do capital e assim manter o poderio em meio à burguesia. Entende-se então como a carne, mercadoria do restaurante, opera em meio à obra como redução da existência, seja a carne do coelho ao início da obra, seja a carne das vítimas para consumo dos futuros clientes, juntamente com a noção de *mana*, vem o conceito da mercadoria e da redução existencial a ela.

O *gore* da obra não se apresenta como uma forma barata de choque e entretenimento, mas como uma forma de atingir o espectador, fugindo à norma do horror tal qual discorrido em partes anteriores deste trabalho. Diferente do modelo de produção que Piedade (2002) e Abreu (2015) discorrem sobre, aqui se vê o uso da violência como uma forma longe do conceito de produção e lucro, mas sim como elemento narrativo e de crítica a sociedade brasileira; longe do ideário de produções independentes que deveriam retornar lucro, independente das visões artísticas, a obra carrega em si um desprendimento quanto a isto, de forma mais livre que outras obras debatidas pelos autores aqui citados.

3.3.1.4 O restaurante, meu espaço, minha segurança

A obra, desde o início carrega em si uma tensão acerca do que ocorre, seja antes do assalto, que arromba, literalmente, a porta para o segundo ato, em que as tensões explodem e a rusga entre classes se mostra, especificamente, da classe média com a baixa, representados aqui por Inácio e Djair. Por todo o primeiro ato os enquadramentos são bastante fechados, à exceção dos dois iniciais, que estabelecem o local, entrando naquele universo, um recorte do mundo; esse “enclausuramento”, já leva à compreensão de que todos ali dividem o espaço, mas não de forma confortável, é impossível uma existência satisfatória em meio às diferentes visões de mundo.

O espaço, assim que adentramos, é claramente dividido, o espaço onde o dono se apresenta e interage com os clientes e o espaço separado por um vidro em que os cozinheiros permanecem, a vista de todos do salão, podendo ser vigiados. Aqui já pode ser entendido como é permitido uma convivência, mas sem muita proximidade de um

com o outro, os espaços são restritos para que se finja uma relação, uma interação, demarcada por uma nítida separação pelo vidro, mas a realidade é que a exploração é o que rege tais dinâmicas, o vidro está ali para que patrão e clientes possam espionar os trabalhadores da cozinha.

Figura 6 - Frames do restaurante, à esquerda um frame externo, à direita um frame observando através da janela



Desta feita pode-se entender como a representação posta em cena, dos sujeitos em meio à um local tão pequeno serve a um constante conflito de ideologias, tanto a observação dos funcionários, que, efetivamente, criam o valor através de seu trabalho, seja a raiva que se desenvolve em meio a estes mesmos funcionários, chegando a irromper uma discussão mais à frente. A divisão do espaço, do vidro que não passa nenhum som de lá pra cá e vice-versa. É criado uma representação micro da sociedade brasileira naquele cenário, funcionando em uma suposta harmonia, quando na verdade mascara múltiplas tensões e conflitos. Uma observação interessante sobre o caso do capitalismo brasileiro é a avaliação que Florestan Fernandes (1975) faz acerca de como a burguesia operou no momento em que virou-se a chave da modernidade, não há, para a burguesia, interesse em avançar o país, existe apenas a manutenção de suas benesses, podendo ela ser tanto contra determinadas políticas quanto à favor, funcionando, tal qual um equilibrista.

Aquilo a que vemos em cena basta, o restaurante em si basta por funcionar, até certo ponto, como recorte do real; a cidade, externa ao restaurante, nunca é exibida, salvo as tomadas iniciais em que adentramos o espaço, estabelecendo assim como não há interesse em falar do externo por ser uma obra que discorre sobre as nuances do social. Deleuze (2018a) conceitua o fora de campo como uma divisão causada pelo enquadramento, para aquilo que vemos em cena existir, outra coisa deve coexistir no fora de campo, criando assim subdivisões e perpetuações em meio ao espaço; desta

forma, o espaço do restaurante funciona como um recorte da sociedade, a qual se encontra, em todo o seu restante no fora de campo.

Filmes de *home invasion*, subgênero do horror que lida com a invasão do domicílio de um sujeito e/ou família, trabalham com espaços reduzidos, uma casa isolada e um núcleo reduzido, contudo, esse cenário sofre certa inversão na obra aqui tratada. Devido ao fato de ser um restaurante, um local com uma suposta rotatividade de clientes, já cria por si só uma desconexão com o sentido do *home invasion*, não é uma família sendo invadida, mas sim um comércio, até o momento, impessoal, sem vínculos emocionais para os personagens ou para o espectador. É importante destacar que um aspecto fundamental do *home invasion* é justamente a união dos invadidos contra os invasores, aqui os invasores são interpretados pelo dono do restaurante como parte dos invadidos, como parte do pessoal da cozinha, a invasão é só o estopim para a divisão dos invadidos a partir do preconceito de classe que se estabelece. Some-se a isso a questão já aludida acerca do espaço, a impessoalidade, a forma que o espaço é definido para o espectador, o microcosmo ali apresentado acaba por operar como um retrato da realidade, visto sua distinção com o já definido cenário de filmes do subgênero *home invasion*, assim como pelo conceito do fora de campo Deleuziano.

A exclusão de um mundo externo serve à obra como uma forma de focar na dinâmica social, visão reforçada pelo final em que Djair, ao sair do restaurante, não é visto na rua. Na visão de Deleuze (2018a), isto acaba por trazer uma conotação, tanto da divisão finita entre o espaço da obra e aquilo que é externo, quanto carrega também uma conotação de que, externo àquele ambiente, nada mais existe, o fora de campo aludido pelas cenas iniciais é uma falácia, sendo o restaurante a mesma coisa que a própria sociedade, o micro inserido em um macro.

Por fim, ainda é possível que se enxergue como uma alusão aos dizeres de Marx & Engels (2021) que “a história de todas as sociedades até o presente é a história da luta de classes”. Aquilo que se testemunhou por toda a obra, em um espaço diminuto, acaba sendo representativo de uma situação maior, pela qual toda a sociedade da obra passa, não apenas do local, sendo assim, uma história que se insere nesse microcosmo acaba por reverberar e representar a universalidade da luta de classes e conflitos sociais que a sociedade brasileira traz consigo.

3.3.2 “E abandonar o restaurante? Nunca”: A cobrança e auto cobrança do liberalismo no filme “o animal cordial”

3.3.2.1 Violência no estado neoliberal

Ao se falar em violência no modelo de Estado neoliberal, se prevê na atualidade não um Estado forte que impõe sua mão de ferro em cima dos sujeitos, mas sim uma forma velada que, quando é de seu interesse, utiliza das forças policiais para domar os inquietos. Zizek (2014) discorre como há uma questão de “tolerância liberal” em meio à contemporaneidade, assumindo que aquele outro, supostamente digno de uma alteridade no tratamento, não pode ser outro, devendo se adequar a normas da sociedade em que reside, sua subjetividade é negada em prol de uma “adequação” geral ao ambiente. Se vê essa “adequação” no filme na divisão de classes, da invasão do espaço reservado à classe média e alta (o salão) por Djair, pelos cozinheiros, pelo lixo deixado no chão do restaurante.

Ao momento em que a alteridade é exigida, em que o “direito a não ser assediado” (ZIZEK, 2014, p.46) é violado, a sugestão da violência física se torna palpável; não mais uma alternativa, o diálogo, no modelo liberal de “cale-se porque não quero lhe ouvir”, é descartado e a violência física é colocada em pauta. O fato de se exigir uma confissão antes de quaisquer atitudes veementemente físicas, sendo esta a última alternativa, coloca em pauta a ideia liberal de adequar o Outro que não se encaixa.

A violência no Estado liberal apela, primeiramente, à aniquilação do Eu, seja pela supressão das nuances do sujeito, seja pela constante demanda por produção, colocando como responsabilidade unicamente sua a realidade econômico-social que o rodeia. Han (2015a) põe em pauta essa questão acerca da produtividade, colocando a aniquilação através da produção através do resultado mais visível disso, no caso, o cansaço do sujeito, fatigado por sua rotina de trabalho e pressão autoimposta, de forma semelhante, Fisher (2020) nos apresenta como essa aniquilação opera no meio da imaginação, sendo impossível ao proletariado a criação de novos mundos, de um novo realismo, fora do *modus operandi* do capital. Dito isto, a violência não opera diretamente, mas de forma tangencial, buscando corroer espíritos através de sua demanda, apenas mediante a falha desta estratégia é que a máquina estatal se propõe ao uso da força.

Ginzburg (2008), fazendo uso da filosofia de Hobbes, expõe como a noção do Estado se encontra, intrinsecamente, ligada ao medo de um outro. Fazendo uso desta perspectiva, pode-se entender como o Estado opera de uma forma a proteger os cidadãos de si mesmos, a perspectiva de Hobbes se aplica aqui, contudo, o próprio Estado deve infundir medo nos seus cidadãos, de forma a manter o controle sobre estes, o autor discorre como “seja no caso da religião, seja no da origem do Estado, encontramos o medo (*feare*) e, no fim, como resultado, a sujeição ou reverência (*awe*)” (GINZBURG, 2008, p.22); as instituições Estatais, dessa forma, fazem uso de quaisquer mecanismos a seu alcance para manter os cidadãos em controle e manter o funcionamento da sociedade tal como esperado.

A violência então é entendida como uma forma de coerção dos cidadãos, no caso do Estado neoliberal, determinados setores da sociedade são suas vítimas, não sendo esta violência distribuída indiscriminadamente a todos os sujeitos, dito isto, a manutenção do *status quo* através da violência opera em favor das classes altas da sociedade. Tal qual Zizek (2014) alude acima, a presença de um sujeito distinto à norma social, impele ao uso de mecanismos para seu controle, sendo a violência física o último parâmetro para coagir, para se livrar, dos indesejados.

Desta forma, na obra, se entende como as atitudes de Inácio, inicialmente direcionadas aos assaltantes, que ele identifica como amigos do pessoal da cozinha correspondem a esse ideário da violência no Estado liberal, se mantém aquilo que interessa aos sujeitos, todo o resto é passível de aniquilação, seja ela de forma física ou simbólica.

3.3.2.2 Direita armada: Milícias, vigilantismo e segurança privada

Em meio às críticas do filme, vemos na forma com que Inácio lida com o assalto ao restaurante uma pauta corriqueira, cooptada com sucesso pela direita, na política nacional, no caso, o porte de armas e a tomada de ações individuais pelos cidadãos que as portam³³. O estabelecimento deste traço no personagem Inácio se dá de forma progressiva, sendo primeiro estabelecido pelo alvejar do assaltante e em seguida por sua afirmação que a polícia não fez nada em um assalto anterior ao restaurante.

³³ “Circulação de armas aumenta e homicídios no Brasil voltam a crescer” Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/politica/circulacao-de-armas-aumenta-e-homicidios-voltam-a-crescer-no-brasil/>

Ao caso da cena, não há uma presença do Estado, mas se vê o ímpeto burguês em manter o *status quo* de sua força através de quaisquer meios possíveis. O uso da violência, sistêmica, subjetiva, objetiva, etc. tem como resultado desejado o estabelecimento de um “não combate” ao poder vigente e a obediência inquestionável das vontades do senhor, tal é a situação em cena anteriormente, assim como neste confronto com os assaltantes.

O abuso da força continua, após render o assaltante, Inácio pede que Sara pegue corda para amarrar o mesmo e levá-lo para a cozinha, transformando-a em cativo, local dos indesejados e/ou daqueles que fogem às normas de convivência estabelecidas por ele. Ele mantém os invasores na sua propriedade, no que considera seu reino pessoal e que justificaria qualquer violência contra os indivíduos das classes baixas para proteger. Aqui é possível entrar na tese de Souto (2016), de forma mais explícita, se entende como a invasão do espaço, a agressão é posta em cena e prontamente rebatida por Inácio. As tensões trabalhistas que se somavam até o momento, são deslocadas e sublimadas em um ato de agressão de Inácio, a violência que ocorre sendo instantânea e causando nele a sensação de poder, tanto pela defesa de sua propriedade, aludida em sua frase, quanto pelo falso desenlace da situação, que não resolve, mas sim, escala a situação para outros níveis. O encontro das classes, proposto pela autora, acaba por excluir uma em prol da outra, suprimindo a classe baixa em prol da média e alta, trazendo de volta assim a força para os detentores do capital.

O conceito de *mana* aludido por Han (2015c) também é interessante aqui neste momento, visto a criação de poder através da arma, através do ferimento e da constrição dos assaltantes. Para o autor, o conceito de *mana* implica no poder do senhor, que pode ser observado aqui na obra, mais precisamente a partir do segundo ato, em que Inácio acaba se assenhoreando de uma autoridade para prender a todos na cozinha. O *mana* perpetua a força do senhor, sendo necessário sempre um “reabastecimento” desse, um *continuum* de mortes que suprem a força do senhor.

O capital faz uso de tal perspectiva, apenas através do uso da força de outrem. O capitalista se mantém vivo, se mantém senhor de tudo e todos, seja pelo uso do proletariado em minas de carvão, um serviço pesado e arriscado, capaz de levar à morte, seja pela exploração em um restaurante, extrapolando o horário de fechamento e dispensa dos funcionários, a mais-valia definida por Marx. Aqui na obra, vemos o conceito elevado à enésima potência, visto a autoridade com que se reveste Inácio após alvejar e, posteriormente, matar ambos os assaltantes e os clientes, a violência lhe causa

a sensação de poder, assim como de retribuição por seus sentimentos reprimidos pela fachada de cordialidade que a sociedade lhe impôs.

Após a condução de Magno à cozinha, se segue uma discussão sobre a próxima coisa a ser feita, ao escutar o conselho sobre chamar a polícia, Inácio diz que não vai fazer isso por causa do restaurante, subentendendo-se que a razão é para que não vá a falência. Entende-se quando Inácio fala “lembra o que aconteceu da última vez?” que já ocorreu um outro incidente semelhante ao assalto de agora, e que Inácio não irá contar com o Estado e sua polícia para resolver a situação, contudo, Verônica protesta essa decisão, demonstrando sua raiva quanto ao ocorrido, visto ter sido abusada por Magno durante o assalto.

Verônica, tomada de raiva, fala que quer “que prenda todo mundo aqui pra apodrecer, é tudo lixo, esse aqui ó [aponta pro assaltante baleado], lixo”, continuando com sua queixa e demanda por uma resolução “É dinheiro? Então eu quero dinheiro, apontaram uma arma aqui ó, na minha cabeça, um revólver, a mão tava suja e tinha um cheiro também, o cheiro tá em mim e não sai, eu não queria ter comido aquela carne, tava crua, ninguém vai fazer nada?”

Além da conotação do assaltante ser sujo, há também a visão de que não será possível uma resolução sem o uso da instituição policial. Se vê aqui uma apelação à dominação legal, discorrida por Weber (2015), o uso das leis para manter e restaurar a ordem, assim como se enxerga novamente o distanciamento que as classes média e alta tem das baixas, visto ainda a afirmação ao final da cena em que Verônica chama Sara de “merda”, descaracterizando e inferiorizando-a. A colocação de um acima do outro, de um local ser mais importante do que a presença, independente da motivação para estar ali, se apresenta com esses trechos de Inácio e de Verônica, a visão das classes média e alta rancorosas e vingativas por ver sua propriedade invadida, mas na verdade um rancor acumulado por ter que conviver naquele seu espaço com os pobres trabalhadores, a quem ele culpa pelos problemas que se desenrolam na narrativa.

Tanto a reação de Verônica quanto a de Inácio carregam em si o punitivismo quanto a invasão de uma propriedade representada no espaço narrativo, tanto uma forma de se utilizar do mecanismo estatal (polícia para Verônica) quanto uma forma de reivindicar para si o poder de violência do Estado (a decisão tomada por Inácio de aprisionar todos no restaurante). O uso do aparato estatal é reivindicado, pondo este como a única alternativa e como a “mão esquerda” da burguesia assim, como a tomada da força em suas próprias mãos é incentivada através da postura de Inácio, a vontade de

ser juiz, júri e carrasco e deter a força se apresenta através desta cena. A noção de realizar justiça com as próprias mãos é amparada na noção de que os pobres não têm direitos, de que os detentores de propriedades podem realizar qualquer tipo de violência contra esses indivíduos considerados por eles como humanos de uma categoria inferior.

Retomando o *mana* de Han (2015c) e dialogando com Marx (2021), pode-se entender como a burguesia e a classe média, subjugada ideologicamente, buscam a manutenção de seu poder e de seu local através da violência, mesmo que esta violência seja através do Estado ou por meios próprios. Na contemporaneidade brasileira se vê uma saída do monopólio da violência pelo Estado para uma apropriação desta pelas classes abastadas, semelhante à ideia de “se quer algo bem feito faça você mesmo”, no caso, a aniquilação das classes baixas quando estas resistem de alguma forma a uma domesticação ou a opressão. Souza (2019) em sua análise das classes no Brasil apresenta uma visão de mundo em que há um revanchismo, uma noção de “eu não sou igual a você por culpa dos pobres” que se instalou na classe média, enquanto a classe alta continua a observar tudo do “alto do castelo” e perpetuando essa concepção por beneficiar a eles. A perpetuação dessa ideologia apela para, segundo o autor, uma ignorância acerca da noção de classe, na qual o liberalismo e neoliberalismo dependem para sua prevalência. A responsabilidade pessoal acaba sendo o fator mais importante, sendo a causa do sucesso do indivíduo em meio à sociedade, hipocritamente sendo atribuída a falha a uma interferência dos outros em meio a seus planos.

Na sequência da discussão e condução de Magno à cozinha, Inácio acusa Djair de ter armado o assalto, apontando-lhe a arma, ao que Djair lhe responde, afirmando que:

Eu não preciso disso não meu filho. Eu trabalho, trabalho feito uma jumenta aqui, todo dia, com o freezer vazando, um fogão que não acende direito, a porra do lixo que a gente não consegue jogar fora, não Inácio, não é preciso ninguém pra acabar com isso aqui não

Logo em seguida, Sara é chamada a prender Djair, ao que este resiste, mas, devido à presença armada de Inácio, se resigna e deixa ser amarrado pela colega de trabalho.

Figura 7 - Frames da acusação que Inácio faz de Djair, apontando-lhe a arma e exigindo que Sara o amarre



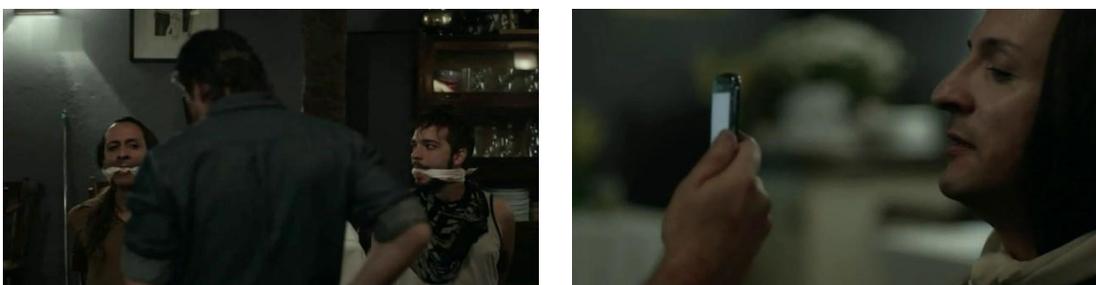
Retoma-se aqui a dicotomia entre classes e a forma como elas se enxergam no país, sendo uma detentora do capital e a outra a explorada, assim como essa primeira vê as demais como invejosas e capazes de lhe destruir a qualquer instante, se contradizendo quanto à sua força. Assim como na visão de Souza (2019), Fernandes (1975) apresenta como a dinâmica social entre as classes levou a instabilidades no âmbito político, de forma que as classes alta e média, superprivilegiadas por suas posições na sociedade brasileira, acabam por se impor de forma autoritária quando as políticas não as favorecem, levando à cronicidade das questões que se perpetuam no país. Dito isto, a salvaguarda das benesses destas classes se apresenta, para o autor, por meio de um “Estado democrático” forte, garantidor do “desenvolvimento com segurança” e da democracia, um Estado “que se propõe sufocar pela força, já que não pode resolver, as contradições de uma sociedade de classes dependente e subdesenvolvida” (FERNANDES, 1975, p.105).

Vê-se nas cenas isoladas a imposição desta força, como uma forma da garantia das vantagens de Inácio (seu restaurante, seu *status*, etc.) independente de quem seja o real culpado, a manutenção do *status quo* é mais relevante para ele do que uma solução verdadeira através da legislação e da política. Inácio, através da sua apropriação da violência, acaba por exercer um papel semelhante ao que Fernandes (1975) desenvolve, reiterando assim o funcionamento da sociedade de classes no Brasil e, pela análise do autor, na América Latina.

Uma cena mais adiante na obra traz consigo essa questão da tomada da força pela classe média, no caso, Inácio busca extrair uma confissão de Djair e Magno, chegando a matar este último ao cortar sua garganta de lado a lado. A cena em questão nos apresenta uma sala de interrogatório improvisada, na qual ambos Djair e Magno, se encontram com as mãos amarradas e presos em cadeiras, entregues à vontade de Inácio, o qual tenta, *a priori*, extrair uma confissão de Djair, ao que este lhe responde que:

Eu já saquei qual é o teu problema comigo e não tem nada a ver com cozinha, com comida, com receita, teu problema comigo Inácio é meu cabelo grande, é minha sobrancelha, muito bem feita, é meus perfume (sic) de rosa, tua cisma é meu cu, agora diz que não é, diz.

Figura 8 - Frames do interrogatório/tortura de Djair e Magno



Aqui, Djair acaba por expor como a questão de Inácio não é sobre sua participação ou não no assalto, mas sim que isto é um factóide, uma forma de acusá-lo e agredi-lo com “justa causa”. Essa justa causa faz eco novamente à questão de Souza (2019), assim como à manutenção do *status quo* das classes dominantes aludida por Fernandes (1975). Seja pela manipulação midiática que ressoa em meio à classe média, seja pela forma de buscar uma manutenção daquilo que um dia foi, aquilo que se expõe em meio à cena é como a dinâmica entre classes é pautada no Brasil contemporâneo, de forma a impedir quaisquer crescimentos no âmbito social, enquanto favorece a exploração e a estratificação social presentes desde sua colonização.

A segunda parte desta cena acaba colocando um dilema sobre a personagem Sara, enquanto braço direito de Inácio, não é possível imaginar que esta traía sua confiança, contudo, é aquilo que Magno acaba dizendo, ao falar para Inácio que Sara é a mentora do assalto. Próximo do final da cena, buscando intimidar Sara, Inácio corta a garganta de Magno e limpa o sangue nos braços de Sara. Sua ação em seguinte é cortar o cabelo longo de Djair, que chora durante o ato.

Figura 9 - Frames da acusação de Sara, execução de Magno, "batismo" de Sara e o corte de cabelo de Djair



Observa-se aqui como o ato de limpar o sangue em Sara carrega em si uma lentidão, uma intencionalidade, tal qual Inácio colocando aquela morte não em suas mãos, mas nas mãos de Sara. A incumbência da responsabilidade, novamente, não está nas mãos de Inácio, mas sim na de um outro que o obriga, em sua visão, a tomar tais atitudes. Também se observa a dominação através da violência exemplificada por Han (2015), chocando a personagem e elevando a força de Inácio na situação, o *mana* se exemplifica por essa potência através da morte do outro, da agressão e absorção da força alheia.

O capitalismo na forma tal qual Marx (2018) o enxergava fazia e faz uso do proletariado não apenas como uma forma de aplicar valor à mercadoria, mas também como uma forma sacrificial que mantinha as engrenagens girando, de forma semelhante a um vampiro. Para o autor:

O prolongamento da jornada de trabalho além dos limites do dia natural, até a noite, só funciona como paliativo. Ele sacia apenas um pouco a sede vampírica pelo sangue vivo do trabalho de parto. Apropriar-se do trabalho durante todas as 24 horas do dia é, portanto, a tendência inerente à produção capitalista.³⁴ (MARX, 2018, l. 3853-3856) (tradução nossa)

O sangue do trabalhador, neste caso sua força vital e produtiva, é usado, metaforicamente, para dar valor ao produto, estabelecendo assim o poderio da classe

³⁴ The prolongation of the working day beyond the limits of the natural day, into the night, only acts as a palliative. It quenches only in a slight degree the vampire thirst for the living blood of labour. To appropriate labour during all the 24 hours of the day is, therefore, the inherent tendency of capitalist production. (MARX, 2018, l. 3853-3856)

burguesa através da venda destes produtos. Em paralelo à visão de Han (2015a), entende-se como essa questão é cada vez mais exacerbada na contemporaneidade, tomando contornos cada vez mais agressivos, embora velados de discurso democrático, no Brasil, simbolicamente carregando consigo essa potencialidade da burguesia, uma forma de reerguer e trazer essa visão classista de volta a uma sociedade que, longe de ser exemplar em seus avanços sociais, trouxe maior mobilidade às classes média e baixas nos últimos vinte anos.

De forma semelhante pode-se encarar o momento seguinte como uma forma de tomar aquilo que torna Djair forte, seu “cabelo grande”, supostamente fonte da “cisma” de Inácio é cortado e jogado ao chão. Assumindo a perspectiva de Han (2015c) na contemporaneidade, se entende como Inácio, nesta posição de capitalista, não admite a potência de um outro que não ele, tomando para si qualquer força que demais sujeitos possam exercer, seja através de sua identidade, seja através de uma força física e capacidade de interromper o funcionamento usual dos empreendimentos.

3.3.3 “Você acha que qualquer um pode entrar no meu restaurante e fazer o que quiser?”: Posse e domesticação do homem animalizado no capitalismo neoliberal

3.3.3.1 O animal cordial: a classe burguesa brasileira, que quando acuada reage de forma feroz

A questão da cordialidade do Sérgio Buarque de Holanda (2012) se apresenta na obra em pequenas inserções, seja no tratar com os clientes, em que Inácio funciona tal qual um autômato, programado para falar e agir de determinada maneira, seja na cena que comprova tal visão, dele no banheiro ensaiando respostas para uma futura entrevista. A cena em questão nos apresenta essa faceta calculada de Inácio, ao mesmo tempo que nos apresenta a raiva sublimada dele para com sua vida. Somos levados a entender que Inácio passa por uma crise financeira, supostamente por um assalto anterior ter acontecido no restaurante, somado a isso, outras questões como o pedido de demissão de Djair e a relação com sua esposa, nunca vista em cena, já que a narrativa não sai do restaurante, mas com peso através das ligações, interferem com o psicológico do personagem, causando-lhe extrema raiva, que se mascara numa cordialidade controlada, treinada no espelho, que esconde preconceitos e rancores do seu desejo de se impor aos outros que não pode ser externalizados.

Para Holanda (2012) a caracterização do Homem Cordial é uma construção brasileira, de um sujeito que é receptivo, amistoso, que é, na ausência de outra palavra, cordial, contudo, o autor entende que essa cordialidade é uma forma de afastar os outros, mantê-los na parte externa, sem precisar adentrar o seu Eu, nas palavras do autor, a atitude polida, a cordialidade, consiste:

“(...) precisamente em uma espécie de mímica deliberada de manifestações que são espontâneas no ‘homem cordial’: é a forma natural e viva que se converteu em fórmula. Além disso a polidez é, de algum modo, organização de defesa ante a sociedade. Detém-se na parte exterior, epidérmica do indivíduo, podendo mesmo servir, quando necessário, de peça de resistência. Equivale a um disfarce que permitirá a cada qual preservar intatas sua sensibilidade e suas emoções. (HOLANDA, 2012, p.47)

Não há, em essência, um Eu aqui, mas sim a repetição de normativas comportamentais, de uma forma de manter o outro longe daquilo que é tido como particular e individual ao sujeito. Inácio ensaia falas “cordiais” perante a um espelho no primeiro ato do filme, após uma ligação de sua esposa e um breve surto de raiva, ao que temos uma reprise da cena já próximo ao fim do filme, porém, com uma inversão do cenário; Inácio neste segundo momento encontra-se coberto de sangue após duas mortes e um espelho quebrado, refletindo a imagem de Inácio e mostrando como este é fragmentado em várias partes.

Figura 10 - O ensaio de Inácio em frente ao espelho e a imagem quebrada refletindo de volta



Reforçando esta concepção acerca da fragmentação, Holanda (2012) discorre sobre como este sujeito, por sua fragmentação, tem pavor da solidão por não possuir uma estrutura que lhe baste; sua fluidez é desestabilizadora, sendo necessário a ele abraçar alguma coisa e assim se mostrar firme no mundo. Retomando as ideias de Fernandes (1975), pode-se entender como o capitalismo e a forma tal qual ele e a burguesia se instauraram no Brasil acabam exercendo influência neste tipo de sujeito, Holanda (2012) assume a influência das relações familiares para tal.

Dito isto, a exploração de outrem, a violência das classes médias e altas para com as baixas perpassa esse sentimento de distanciamento, um “eu sou diferente de você”, um “eu não me vejo em você”; se reforça a animosidade entre classes e cria-se um império da truculência, da culpabilização por demais questões que assolam a sociedade brasileira, o distanciamento e o “ato de equilibrista” criam sujeitos, não tão exagerados, mas semelhantes a Inácio.

Somada a essa questão, vê-se a questão de um revanchismo, já aludido aqui, mas melhor desenvolvido por Souza (2019) ao discorrer sobre o “moralismo” da classe média, a qual despreza os pobres e admira os ricos. Esse “endeusamento” da classe alta não vem de graça, mas sim após uma constante e onipresente manipulação midiática pelas classes altas, o fato dos jornais serem de propriedade de uma seleta parcela dentre estes sujeitos de patrimônio vasto é mero detalhe, visto a perpetuação da ideologia liberal ser considerada de bom tom pela classe média.

A responsabilização dos pobres por tudo de ruim que ocorre no país, a máxima proferida por Inácio já perto do fim do filme que “bandido tem que morrer”, similar, mas não idêntica à frase já consagrada que “bandido bom é bandido morto”, é uma reprodução da ideologia das classes altas, de acordo com Souza (2019), as classes altas compraram.

“(…) uma inteligência para formular uma teoria liberal moralista feita com precisão de alfaiate para as necessidades do público que queria arregimentar e controlar. Esse tipo de compra não se dá apenas nem principalmente através do dinheiro, mas pelos mecanismos de consagração de um autor e de uma ideia que aparentemente seguem todas as regras específicas do campo científico.” (SOUZA, 2019, p.186)

A partir desta ideologia liberal, comprada e perpetuada, se molda a responsabilidade das mazelas sociais, divergindo não mais para as questões sistêmicas que acompanham a fundação do Brasil, mas sim para a responsabilidade individual. A responsabilização individual é aqui a forma pela qual, as classes altas buscam a manipulação das demais, o moralismo afeta a todos, diz o autor, contudo, o revanchismo, a noção de que a culpa pelo país estar do jeito que está é, única e exclusivamente, dos sujeitos que não trabalham, que tem de roubar para sobreviver, que são invejosos ou de considerar os trabalhadores preguiçosos e traiçoeiros.

Fazendo um paralelo com Althusser (1996), a perpetuação da ideologia opera de forma à manutenção da mão de obra, há um uso para tal ideologia, que, na ideia do autor, é a perpetuação e reprodução da força de trabalho. A concepção liberal é perpetuada insistentemente em n ambientes, do escolar às notícias, já comentadas aqui a

partir de Souza (2019), assim sendo, qual o uso desta ideologia se não como uma forma de manter o pensamento acrítico acerca da realidade e, simultaneamente, incutir em populações, novas e velhas, o pensamento que as condições do mundo não são relevantes, apenas suas próprias ações.

Assim, este Homem Cordial, um sujeito neoliberal, sob a égide do capitalismo dependente brasileiro, encontra-se acometido de uma fragmentação extrema. Por um lado, se enxerga como classe dominante, capaz, hábil, por outro, o sentimento de não pertença, somado à ausência de capital cultural, aludido também por Souza (2019), o tornam um sujeito “fora do mapa”, vítima e algoz do Capital. Seja por seu traquejo social frágil e necessárias infinitas repetições e ensaios para um resultado plausível ser atingido, seja por uma ideologia suicida que não enxerga o mundo a seu redor, este sujeito é um sujeito condenado pelo capitalismo.

A questão do capitalismo em um país terceiro mundista é que, por mais que seja vendido uma forma de vida em que a burguesia explore as demais classes, ela mesma acaba sendo explorada, se não por outros, por si própria. O capitalismo dependente, descrito por Florestan Fernandes (1975) acabou por adentrar o psiquismo dos sujeitos no século XXI, não sendo mais uma dependência econômica mas passando também à cooptação das mentes através da ideologia e da auto vigilância imposta pelo neoliberalismo, exemplo disso na obra em questão se dá através das cenas já observadas como também a partir da personagem Sara e sua subserviência até perto do fim do filme.

Logo em sequência, após Djair se sentar, os assaltantes invadem o restaurante, uma cena recheada de palavrões e violências transcorre de forma muito rápida, acabando também muito abruptamente, com Inácio reagindo ao assalto e atirando em um dos assaltantes. A cena, acelerada, carrega em si a violência física de um assalto e da invasão de um espaço, ao que logo após alvejar um dos assaltantes, Inácio pergunta ao outro (Magno) se ele acha “que qualquer um pode entrar aqui e fazer o que quiser no **meu** restaurante e ir embora sem acontecer nada?”

Figura 11 - A ameaça de Inácio e a tomada de decisão por prender os assaltantes



Seja pela definição da propriedade (“**meu** restaurante”) colocada em seu discurso, seja pelo alvejar do outro assaltante anteriormente, a dominação se coloca presente em cena. Inácio faz uso da sua propriedade e do seu potencial para a violência, do seu poder em meio ao capital para exercer sua força perante Magno, subjugando-o e deixando claro como, em seu universo, ele detém o poder. Marx (2021) define como um cenário tal qual este é uma exceção, mas ainda assim um uso da coerção para o controle de uma classe (proletariado) por outra (burguesia), o autor discorre acerca das leis quanto ao trabalho dos camponeses expropriados de suas terras, levados a marginalidade e punidos por sua vadiagem, pedir esmolas ou roubos, determinando ao final como:

Não basta que as condições de trabalho apareçam num polo como capital e no outro como pessoas que não têm nada para vender, a não ser sua força de trabalho. Tampouco basta obrigá-las a se venderem voluntariamente. No evoluir da produção capitalista desenvolve-se uma classe de trabalhadores que, por educação, tradição e hábito, reconhece as exigências desse modo de produção como leis naturais e evidentes por si mesmas. A organização do processo capitalista de produção desenvolvido quebra toda a resistência; a constante geração de uma superpopulação relativa mantém a lei da oferta e da demanda de trabalho, e, portanto, o salário, nos trilhos convenientes às necessidades de valorização do capital; a coerção muda exercida pelas relações econômicas sela o domínio do capitalista sobre o trabalhador. A violência extraeconômica, direta, continua, é claro, a ser empregada, mas apenas excepcionalmente. Para o curso usual das coisas, é possível confiar o trabalhador às “leis naturais da produção”, isto é, à dependência em que ele mesmo se encontra em relação ao capital, dependência que tem origem nas próprias condições de produção e que por elas é garantida e perpetuada. (MARX, 2021, p.849)

A burguesia, desta forma, opera de modo a coagir os sujeitos das classes baixas, trazendo o proletariado para suas empresas de forma a transformar sua força vital em força de trabalho e colocá-la a serviço do Estado e de seus próprios interesses. Em um recorte brasileiro entende-se como a burguesia nacional acaba por operar desta forma, assim como, em concordância com Fernandes (1975, 2008) e Souza (2019), há uma noção de que o proletariado e o lumpemproletariado são os que acabam por não permitir

o avanço da nação, de modo que estes devem ser punidos por suas transgressões, seja através da legislação, seja através da coerção dos sujeitos à norma vigente.

3.3.3.2 O animal domesticado: o trabalhador subserviente à burguesia

A “doença” neoliberal acaba, para Han (2015a), levando os sujeitos para um estado de auto vigilância, assim como de demasiada positividade, a presença é cobrada, estimulada e imposta aos sujeitos que operam em meio ao capitalismo. Por positividade implica-se aqui a constante pressão para que os sujeitos se “joguem” em suas funções, a responsabilidade que era estabelecida por outrem se torna uma responsabilidade do próprio sujeito. Esta questão se apresenta tanto no comportamento de Inácio, já descrito aqui, como também na personagem de Sara, a qual se submete às ordens absurdas de Inácio.

Antes mesmo do assalto se vê, em duas oportunidades como Sara se coloca em prontidão ao serviço, mesmo exausta, esta aceita ficar além do horário para servir a Bruno e Verônica, assim como também se coloca em uma posição de “conselheira” de Inácio, posição que este mesmo acaba por desconsiderar logo em seguida. Após esse cenário o assalto ocorre, com Inácio alvejando um dos assaltantes e um debate sobre o que deve ser feito em seguida tomando espaço.

Não há necessidade para Sara atender às ordens de Inácio, à primeira vista, a maioria dos sujeitos no restaurante estão todos de acordo que é necessário chamar a polícia, contudo, contrário à lógica e reiterando o que Djair fala de Sara, definindo-a como “puxa saco, baba ovo” entre outras ofensas. Somente pela fala de Djair já se entende como Sara funciona em serviço a Inácio, sem questionar ou ter agência própria, o servir ao capital é sua função ulterior, ao que, quando enojada por uma das mortes mais a frente e questionar o fato, vomita e dá tapas em sua própria face, coibindo aquela demonstração de nojo e tristeza a todo custo.

Figura 12 - A dependência de Sara / sua disposição para quaisquer ordens de Inácio



Han (2015a) define a questão da sociedade do desempenho não mais como uma sociedade em que as ordens partem de um senhor, mas sim de que as ordens passam de dentro de nós mesmos. O neoliberalismo e a auto cobrança por cada vez mais desempenho cria, para o autor, uma sociedade de “depressivos e fracassados” por não atingirem as demandas que estes assumem para si próprios. O caso de Sara apresenta paralelos com essa questão por ela ser, tal qual já explicitado anteriormente, livre para negar as ordens de Inácio, a superioridade numérica, aliada a um senso crítico acerca do que é correto a ser feito, supostamente, levaria à decisão por chamar as autoridades, mas sua decisão contrária, em apoio a Inácio, demonstra a convivência e auto cobrança com o *status quo*, Han (2015a, p.12) desenvolve como “o sujeito de desempenho continua disciplinado. Ele tem atrás de si o estágio disciplinar. O poder eleva o nível de produtividade que é intencionado através da técnica disciplinar, o imperativo do dever”, a ilusão do controle, da força em si mesmo, cria sujeitos que não se enxergam como, mas são, maciça e sistematicamente explorados, para servir à ideologia do capital, tal é o caso de Sara, com a benesse de ainda incentivar Inácio a matar Verônica mais adiante no filme.

A auto imposição de se colocar à disposição para tudo que o patrão, o capital, a definição de si através do trabalho levam, não somente ao apoio a ações execráveis, mas também a noção de poder em meio à ideologia dominante. Haddad (1997) observa em sua definição das classes sociais como a classe dos trabalhadores possui em si a subdivisão daqueles que produzem lucro e dos que não produzem lucro, reiterando

também a existência daqueles que existem como linha direta de apoio ao explorador, caso de Sara, mas sua posição de “administradora” também lhe outorga poderes, especificamente a decisão final sobre matar Verônica e também a possibilidade de aprender a atirar, sendo cobrada mais a frente a colocar tal habilidade em prática.

Sara, no polo explorado da situação, não vê a condição em que se coloca, assumindo aqui esse papel subserviente na esperança de que Inácio a veja. É exposto como ela tem, em algum nível, sentimentos pelo patrão, chegando a comentar que ambos poderiam fugir juntos para Santos após limpar o restaurante, ou até mesmo para um sítio longe da cidade. A cegueira imposta aqui é pelo fato da diferença entre classes ser uma questão clara para Inácio, coisa que não é para Sara, existe uma divisão, uma barreira intransponível, que se faz visível através de suas falas.

Pela máscara da cordialidade de Inácio, Sara não consegue entender que Inácio a enxerga como se ela fosse de uma subcategoria humana diferente da dele, ela não consegue perceber que Inácio a enxerga a partir de “lentes” de classe. Falta a Sara Identidade de Classe, assim, como de alguma forma, falta a Inácio também, ele não se enxerga na classe média, ele também não consegue entender as diferenças da verdadeira elite brasileira para seu restaurante que está visivelmente em dificuldades financeiras.

Após a morte de Verônica, ambos, Inácio e Sara, estão limpando o salão e conversando sobre a suspeita que Inácio tem de que Djair tenha armado o assalto, como uma forma de se vingar. O diálogo acaba desembocando no dizer “Achei que vocês fossem todos amigos” e Sara questionando “Todos vocês quem?”, se colocando como uma “não trabalhadora”, ou ao menos que se destaca, ao contrário dos demais funcionários. De forma semelhante mais adiante no filme, em cena com Amadeu prestes a morrer, Inácio ordena que Sara pegue dois copos e um uísque, tal qual fosse uma situação convencional do restaurante, ao que, atendendo ao pedido, Sara pergunta em tom de deboche se “O senhorzinho vai querer mais alguma coisa” e é mandada para a cozinha por Inácio.

Na sequência, vemos Sara na cozinha, encolhida em um canto, comendo com as mãos, ao que Djair comenta que ela “tá parecendo um bicho”, que nem um “cachorro, quando é expulso”; ainda se segue um trecho entre os dois, em que Sara pergunta a Djair o que ele quer, ao que este responde:

Ir embora, tomar um banho no meu chuveiro, aguardar minhas plantas (sic), abrir meu restaurante, trepar, eu sei o que eu quero Sara, sempre soube, e tu? Agora que voltou a ser o que era, o que sempre foi, quer que tu quer mulher?

Sara, já aniquilada de qualquer propósito, retornando à condição em que sempre esteve, de servente, classe baixa, se encontra em um estado “esvaziado”, não necessariamente por não ter nada em si, mas justamente por conseguir agora enxergar sua identidade de classe e perceber o seu excesso de seu trabalho, de sua posição. Enquanto Djair não se permite essa “aniquilação”, enquanto mantém seu “*devoir*” intacto, Sara não se enxerga além da posição em que está, seu vazio é todo preenchido por sua função, por sua utilidade para Inácio e para o capital.

Han (2015b) discorre como a positividade, os excessos que a sociedade impõe ao sujeito acabam por invadi-lo e roubá-lo de sua agência; não mais o sujeito é capaz de realizar coisas por sua vontade própria, sua identidade é cooptada e colocada em agenciamento de uma produção, de um desempenho. Na teoria de Han (2015b) isso levaria ao *burnout* e a depressão, o esvaziamento do ser em prol de uma ocupação, de uma atribuição de sentido à vida que não é interna, mas sim externa, tanto a auto vigilância se encaixa aqui (HAN, 2015a) por uma pressão em se moldar e encaixar a tudo aquilo que é exigido do ser, quanto, novamente, a perpetuação das ideologias liberais através do ambiente (SOUZA, 2019; ALTHUSSER, 1996).

Ao final da obra, temos uma última cena entre Djair e Sara em que esta, após ser esfaqueada por Inácio, se encontra desmaiada no chão e é acordada por Djair que, fora de quadro, reagiu a Inácio e se soltou. Sara, no momento que acorda, olha pra Djair e questiona “Quem é Sara?”. Seja por uma amnésia temporária, seja por uma forma de expor como o sujeito tem sua subjetividade roubada de si, o filme expõe Sara nesse final como a última vítima de Inácio e do capital, sua lembrança, seu Eu roubado de si, não a força bruta, mas através de uma entrega “livre” da mesma.

Através destes personagens, suas ações e a teoria aqui expostas, entende-se como a questão da ideologia liberal permeia em meio aos sujeitos aqui analisados. A forma de entender o mundo através do liberalismo e da venda de si mesmo, a negação de outros devires que não o trabalho, seja através da visão do Homem Cordial, que nega uma profundidade em troca de manter as aparências e seu status, seja pela exploração de si por meio de uma auto vigilância, de um autocontrole vendido pela ideologia dominante do capital, acaba por criar sujeitos que se aniquilam, lenta e gradativamente, por serem explorados e pela auto exploração no contexto do capital.

3.3.3.3 O animal selvagem: o trabalhador desempregado, sem perspectivas, tornado selvagem

Marx (2021) desenvolve como o capital na Inglaterra e sua sucessão de tomada de terras acabou por criar, em paralelo, definições e punições quanto ao ex-trabalhador, sendo, tal qual decretado por Jaime I, ao acaso dos vagabundos pegos vagueando e mendigando, sua punição ser açoitamento em público e encarceramento, ao que:

Durante seu tempo na prisão, serão açoitados tanto e tantas vezes quanto os juizes de paz considerarem conveniente... Os vagabundos incorrigíveis e perigosos devem ser marcados a ferro no ombro esquerdo com a letra Rq e condenados a trabalho forçado, e se forem apanhados de novo mendigando devem ser executados sem perdão. (MARX, 2021 p.848)

O autor desenvolve em seguida como o uso da violência “extraeconômica” não é regra, mas exceção para aqueles que não se adequam ao modo de funcionamento da sociedade, a regra do “ser útil” à sociedade deve operar em primeiro lugar, sendo a violência, até o aniquilamento, a última alternativa. Dito isto, ao ser humano é esperado estar adaptado à realidade do capital, ao acaso deste não se adequar às “engrenagens”, este é considerado como inadequado, defeituoso.

Em meio à analogia aqui trabalhada, entende-se como este sujeito que não se adequa aos moldes, seja por uma questão tácita ao próprio capital como a “oferta e demanda”, seja por seu próprio questionamento das estruturas, acaba sendo visto como um animal feroz, não domesticado e, portanto, passível, ou da domesticação, ou da aniquilação.

Retoma-se aqui a questão do Estado, aludida por Ginzburg (2008), em que é necessária uma forma de coerção dos sujeitos, seja para que haja medo acerca do que pode lhe ocorrer, seja para manter o sujeito em um estado de reverência. Dessa forma, tal como a teoria marxista mostra, em correlação com as questões trazidas pelo autor, se entende como o Estado opera de modo a manter a rédea curta com seus cidadãos, de modo a impor uma norma a estes e, assim, colocá-los nos trilhos caso saiam do padrão.

Se vê essa questão na obra filmica discutida aqui nas personagens de Magno e do seu comparsa, que, ao invadir o restaurante brandindo arma e estilete, animais “selvagens” em meio a outros “domesticados”, invadindo um espaço que lhes foi negado por sua condição social e buscando tomar a força dos que se encontram no local. O sujeito que não se adequa ao meio é colocado então como um desviante, uma fera selvagem que deve ser abatida para a manutenção do *status quo*, não mais sendo capaz de utilizar subterfúgios para lidar com estes indivíduos, parte-se para a violência física.

O abate, o encarceramento de sujeitos desviantes, não produtivos é uma faceta da versão de Estado, tal qual já trabalhado em tópico anterior (ZIZEK, 2014 MARX, 2018); em meio à realidade brasileira, se entende como esta lógica se encontra permeada da perspectiva colonial (FERNANDES, 2008), a terra é pertencente a uns poucos que possuem o capital, os demais devem se curvar ou serão eliminados pelos primeiros. Dito isto, também deve-se observar como o projeto burguês de desenvolvimento da nação, é, para Fernandes (2008), uma noção frágil por não considerar existir uma solução para as questões nacionais, da mesma forma, o autor (2006) discorre como a burguesia não tem interesse em realizar essas alterações, buscando sempre a manutenção da sua posição como uma espécie de vanguarda do progresso, mas sem executar aquilo que é necessário para o dito progresso. No filme, a resistência dessas personagens em serem domesticados, demanda, na perspectiva de Inácio a necessidade aniquilação dessas pessoas que não se submetem a sua vontade no seu restaurante.

3.3.3.4 O animal coletivo: o proletariado unido, agindo tal qual matilha

O tópico prévio centrou-se na forma que a obra acaba por trazer à tona a questão do neoliberalismo e sua forma “a brasileira”, foi visto como o conceito de uma “cordialidade” traz consigo um distanciamento e uma forma de mascarar aquilo que os sujeitos aparentam; contudo, esta cordialidade também traz consigo uma forma de dominação, a qual, sob o capital, toma contornos opressivos e quiçá, violentos. Por toda a obra se percebe uma dinâmica opressora entre as classes, seja pela presença do casal classe alta, representados aqui pelas personagens de Bruno e Verônica, seja pelo relacionamento implícito entre o empregador Inácio e seus funcionários em geral. Um exemplo disto seria, é possível enxergar na cena em que Inácio demanda aos cozinheiros que fiquem após o horário devido à chegada de dois novos clientes, os já citados Bruno e Verônica.

Ao que Inácio invade a cozinha para avisar aos cozinheiros que “eles não vão demorar muito” e Djair, o chef, informa que já desligaram e guardaram os utensílios todos, assim como que “fora que já tá na nossa hora”. Inácio, relutante e um tanto incisivo contra Djair, informa que faltam 15 minutos para o horário de fechar, em flagrante desavença com os funcionários e o fato da cozinha já estar fechada. Nota-se também como Djair observa e entende uma mentira que Inácio conta sobre uma crítica

gastronômica visitar o restaurante. O close no rosto de Djair faz com que este tome o quadro inteiro, dando a entender como este entende a artimanha de Inácio e se põe em conflito nesse espaço.

Em uma leitura da cena é capaz de se entender como Inácio é um invasor, até certo ponto, tímido, entrando na cozinha, mas não colocando seu corpo por inteiro, apenas sua cabeça para observar e impor sua ordem. O domínio tradicional se apresenta na teoria Weberiana (2015), como o uso da força para o controle dos sujeitos, neste caso da força econômica, não é necessária nenhuma ameaça e violência física, apenas a mera menção do horário e de “quem manda aqui sou eu” basta para que se acalmem os ânimos e os cozinheiros voltem a seus postos. Pode-se entender também a partir da violência sistêmica, debatida por Zizek (2014) e Han (2015c) se aplica aqui, não é necessário o uso de uma força para a submissão dos funcionários, mas apenas a noção de uma ordem a ser obedecida e imposta àqueles que se encontram na base da cadeia de comando.

Figura 13 - Inácio demanda que os cozinheiros fiquem além do horário, atrasando-os e dificultando sua volta para casa



Desta feita, se observa já no início do filme a estrutura estabelecida no restaurante, representando de forma micro o universo existente porta afora. As regras postas em prática a partir desta cena já acabam por dar o tom do mundo em que esta obra se insere, um em que a dominação através do capital, a exploração tal qual Marx e Engels (2021) definem, é norma.

Em linha com a representação da sociedade brasileira, pode-se aludir aqui novamente a Souza (2019), assim como a Souto (2016) e a Dória (2016) no que concerne a dinâmica da classe média para com a baixa, especificamente a relação empregado – empregador. Há, para Souza (2019) uma visão construída sobre a classe baixa em que esta é servida migalhas, é humilhada, enganada, entre outras coisas, para ao final do dia ser considerada a única responsável por sua desgraça, tal qual já dito anteriormente, contudo, o distanciamento entre classes vem acompanhado pelo preconceito de classe que culmina no rebaixamento das inferiores, sendo odiadas e consideradas, a todo instante, perigosas e ameaçadoras.

Juntamente com essa percepção e o destrato, a herança colonial é, para o autor, aquilo que acaba movendo essa relação, visto que este considera o tratamento como em paridade com aquele dado aos escravos antigamente, quiçá com uma crueldade reduzida ou transmutada para a ameaça do capital, tal qual já aludido no início do tópico. Souto (2016) e Dória (2016) apresentam como a inserção de sujeitos de classes diferentes acabam sendo motivo para a ruptura de um suposto *status quo*, no caso, a manutenção do poderio das classes média e alta, acostumadas a incutir o rebaixamento e humilhação à classe baixa.

Souto (2016) faz sua análise com base na ideia do espaço ser precedente ao território, o qual é definido pela ação humana, um território traz consigo relações de poder e sentidos pelos quais este opera, vertical ou horizontalmente, de forma igualitária ou desigual. O invasor surge, para a autora, como uma forma de contrabalancear o poder, expondo como as forças operam e trazendo consigo a possibilidade de dismantelar as normas vigentes. Em um contraponto, Dória (2016) apresenta, em sua análise sobre “O invasor” (2002, dirigido por Beto Brandt), como a lógica de “cão come cão” do liberalismo se aplica como forma de “achatar” os sujeitos, todos querem a mesma coisa, “ninguém procura dinheiro, mas o poder, ser patrão” (DÓRIA, 2016, p.30).

Se vê então, duas ideologias distintas aqui acerca da invasão do espaço, tanto como uma forma de expor e, futuramente, destruir as definições de poder e território, quanto uma forma de ocupar e tomar para si, de maneira acrítica, a força do capital. Esse embate pode ser visto aqui na obra analisada, visto as personagens dos cozinheiros, especialmente Djair, tensionam as relações com Inácio, o patrão, enquanto Sara, a garçonete, acaba por operar no outro espectro, buscando se igualar a Inácio e se distanciar cada vez mais da definição de proletariado.

Antes que se comente sobre o segundo ato do filme, a invasão e reação ao assalto, é necessário um interstício sobre uma “invasão” mais sutil, que ocorre logo antes do assalto já citado. Os cozinheiros, ao se imporem e saírem pela frente com o lixo, são demitidos na hora por Inácio, que não aceita tal comportamento, mesmo tendo exigido a permanência após o horário acordado. Djair em seguida sai e, pela primeira vez no filme, vemos seu cabelo longo e sua postura perante Inácio, que, ainda irritado, pede que Djair espere na cozinha, ao que este se recusa, sentando ao balcão do bar.

Figura 14 - O conflito trabalhista entre Inácio e os cozinheiros e a demissão dos mesmos



Semelhante às percepções de Dória (2016), enxerga-se aqui o sentar ao balcão, o encarar Inácio de frente como uma invasão do espaço, aquele sujeito (Djair) não deveria, na mente de Inácio, estar ali, mas sim se resguardar à cozinha, à subserviência, atender aos pedidos deste sem questionar; diferente de sua colega de trabalho, Sara, Djair se enxerga em meio aos trabalhadores, não há divisão entre ele e os demais, apenas entre ele e Inácio, este tópico será levantado mais à frente no tocante a compreensão de Sara sobre seu papel no local. A cozinha funciona como um “elevador de serviço”, único espaço autorizado para os trabalhadores ocuparem, a presença deles no salão ameaça o status quo, o preconceito contra os trabalhadores demanda que estes ocupem espaços separados.

O empregado, ao se colocar como um sujeito de igual para igual, não é bem recebido pelo empregador, isso se evidencia nessa cena em específico, assim como por

demais comentários que se apresentam ao longo do filme. Dória (2016) apresenta em sua dissertação como o crescimento, em meio aos anos Lula, acabou trazendo consigo um ressentimento da classe média com aqueles que subiam, estabelecendo tensões novas em meio a já tensionada (desde sempre) sociedade brasileira. As, já citadas, conceituações de Souza (2019) sobre a classe média, assim como a de Fernandes (1975) sobre a burguesia entram novamente em cena aqui, dessa vez com o contorno da invasão debatida por Dória (2016) e Souto (2016), as classes média e alta não aceitam a presença equivalente do proletariado, sendo um problema para esses primeiros a desobediência do último.

Assim, os trabalhadores da cozinha se identificam entre si, e agem de forma relativamente organizada, do jeito com que se dirigem a Inácio e a Sara, agem conjuntamente com relação a reivindicações com relação ao horário, a questão do lixo e outros aspectos de sua realidade de trabalho. E essa identidade coletiva é que inclusive potencializa o rancor de Inácio, que os enxerga a partir de uma identidade de classe, Inácio os vê como um grupo. Fernandes (1975) discorre como o controle das classes na América Latina acaba por perpassar o autoritarismo, sendo esta a forma encontrada de manter o poderio burguês na região; o animal coletivo aqui, definido pelos cozinheiros é domado, restrito por Inácio, que se arvora o direito a essa repressão já analisada.

O ato de “peitar” o patrão, com Djair sentando ao balcão e se recusando a voltar à cozinha, acaba por demonstrar esse sujeito que não aceita mais ser colocado de escanteio, mas invade e exige seu espaço em meio ao universo da classe alta e média-alta (DÓRIA, 2016, SOUTO, 2016).

3.3.3.5 O animal de estimação: a classe média domesticada pela alta

Dialogando em paralelo com os autores, a dinâmica social no Brasil entre as classes média e alta é, de acordo com Souza (2019) e Fernandes (1975, 2006) de uma perpetuação ideológica e de um revanchismo entre ambas as partes. Seja pelo fato da classe alta buscar a manutenção de um *status quo* em que não se avança a sociedade, seja pelo “ciúme” da classe média, que se acha merecedora e próxima da alta. O ressentimento e a “invasão” que os autores já citados discorrem acaba sendo reforçado pela opinião destes dois e suas análises acerca da sociedade brasileira. Cabe também ressaltar como esta dinâmica acaba entrando em contornos da teoria marxista,

especialmente no tocante à ideologia e a perpetuação desta, Marx (2021b) discorre quanto a isso, evidenciando como uma reprodução *ad nauseum* das ideologias, sem a aplicação e a transformação do mundo acabam por perpetuar a ideologia dominante, neste caso específico, da burguesia nacional, usurpadora e mesquinha.

Dito isto, um exemplo deste ressentimento, desta percepção de “não pertencimento” se encontra na cena em que Bruno e Verônica adentram o restaurante. Seja pela demora em fazer seu pedido, atrasando ainda mais os cozinheiros, seja pelo tom de ironia de Bruno à resposta de Inácio quando perguntado sobre os vinhos, a sensação de um poderio, de um domínio de Bruno sobre Inácio é visível, novamente trazendo à tona a dinâmica entre as classes sociais brasileiras.

Figura 15 - Bruno e Verônica humilham Inácio e Sara, dando a entender como entendem mais de vinho e como tem boas condições financeiras



Também se denota aqui a questão do capital cultural, apresentado aqui pelo conhecimento dos vinhos, a resposta de Bruno e a pergunta e desconsideração à resposta de Verônica. A definição de cultura dominante é, de acordo com Bourdieu (1989) uma forma de integrar a classe dominante entre si, assim como assegurar a perpetuação da ideologia que estes defendem, assim como acaba por definir as demais classes pela distância que estas têm da “alta cultura”. Dito isto, a definição de capital cultural acaba trazendo consigo a questão de “quem tem acesso à cultura?”, assim como, implica em uma posse desta e dos meios de reprodução da cultura, apenas aqueles com condições

são capazes de ter acesso a cultura, assim como apenas aqueles que têm condição de reproduzir a cultura, o fazem.

Se evidencia também a questão de classe, a violência debatida por Zizek (2014) na humilhação da trabalhadora que Bruno e Verônica demonstram. A dinâmica posta em cena aqui acaba por demonstrar como sujeitos de uma classe alta acabam por exercer um ato de violência, uma humilhação da pronúncia de outrem, por uma entonação de voz errada ou mesmo a pronúncia de uma palavra de forma abasileirada, acaba sendo facilmente atingida por isso, como se fosse menos por justamente cometer tal falha, tanto Souza (2019) quanto Zizek (2014) acabam discorrendo quanto a isso, Souza (2019) é mais direto, tal qual já foi explorado aqui, contudo Zizek (2014) encara a questão não como uma dinâmica de classe, mas inerente ao capitalismo e como este opera.

Para Zizek (2014), a violência sistêmica acaba por ser parte inerente do capital, sem a qual este é incapaz de operar. A exploração dos sujeitos, sua capacidade de crescimento, está, necessariamente, atrelada a uma contínua violência para com os sujeitos, seja na insistência para que se fique além do horário, seja na forma da classe alta humilhar para que o proletariado se mantenha em seu lugar, servindo a eles. Atrelando ambos os autores, se entende como a ideologia do domínio através da cultura, através da capacidade de demonstrar quem detém poder sobre quem é algo debatido na obra de Souza (2019), especificamente, a questão de dizer que “você nunca serão iguais a nós”, por mais que haja uma tentativa de se igualar, esta sentença representa a concepção da classe alta nacional e se evidencia aqui nesta cena.

3.3.3.6 Identidade de classe

Por último, se evidencia na última tortura e execução como a normativa exerce e impõe apenas aquilo que a beneficia; em um momento de teste final para Sara, Inácio amarra Bruno e pede que Sara o execute, ao que esta se nega, aponta a arma para Inácio e este reage, a esfaqueando ao final da cena com um canivete, trazido ao restaurante pelos assaltantes. A grande questão, posta em xeque nesta cena, é a consciência que Sara toma, no decorrer da noite, dos abusos e da insanidade crescente que Inácio apresenta, buscando, enfim, se livrar dessa situação.

Figura 16 - Sara pede para ser liberada, compreendendo agora o nível das atrocidades cometidas por Inácio



A questão de classe colocada aqui em questão é a dinâmica entre o burguês, proprietário dos meios de produção, e a classe proletária aliada a esses, operando como gerentes, vigilantes dos demais funcionários. A partir do momento que Inácio derruba Sara, este afirma para ela que ambos tinham “um pacto”, quebrado por ela na sua breve, e fracassada, insurreição. A dinâmica do gerente para com a burguesia opera, para Haddad (1997) como um trabalho improdutivo e que visa apenas o controle do proletariado. No momento em que este segmento da classe não se mostra útil à burguesia, ela pode ser descartada, visto sua única função não ser mais utilizável em seu favor.

O domínio do capital perpassa um acordo tácito entre as classes dominantes e as dominadas, ao que estas, as dominadas, não sendo mais capazes de cumprir mais a sua parte, são descartadas, sua utilidade tendo sido cumprida e não mais necessária, o “vampiro” do capital cumprindo sua função final. Marx (2018) ao falar sobre a jornada de trabalho entende como para o capitalista, é de seu interesse o trabalho constante, compreendendo as 24 horas do dia por completo, a exploração eterna do proletariado, até sua morte ou inutilidade é o objetivo final desta classe.

Tendo em vista essa perspectiva de Marx (2018) assim como a de Haddad (1997) sobre as classes gerenciais, aliadas da burguesia, se entende como neste ponto do filme, em que Sara não é capaz mais de agenciar os impulsos destrutivos de Inácio, há uma dissolução do “acordo” e da “utilidade” dela, podendo então ser descartada tal qual

as demais vítimas de Inácio. O descarte humano ao fim de sua utilidade sendo levado a cabo através da tentativa de assassinato de Sara, com os últimos resquícios de força simbólica sendo drenados através desta.

Retoma-se por fim as definições de classe de Weber (2015), em que a propriedade faz parte da definição da classe que o sujeito se encontra, assim como a convivência que este tem com outros indivíduos. Ao momento que a personagem se entende como não proprietária, distinta da classe de Inácio, esta reconhece o ponto a que chegou e entende a barreira que os separa.

Para Weber (2015), a divisão em classes acaba por abarcar a questão da propriedade, definindo-as como classes proprietárias, a definição da classe social implica o relacionamento com sujeitos de semelhante aporte financeiro. O proletariado tem, para o autor, uma definição de negatividade no quesito propriedade, não possuindo bens, sendo desqualificados, endividados, “pobres”, de forma que, sua dinâmica com as classes altas, perpassa sua convivência esporádica através do seu emprego e/ou locais que acabam por se encontrar.

Dito isto, a consciência de classe acaba afetando Sara por entender ao final do filme, como a diferença se estabelece pela propriedade de Inácio, seja o restaurante, seja dela. As demais personagens da obra apresentam consciência de sua posição e, por vezes, acabam por reagir, vide o primeiro ato e o confronto entre Inácio e Djair ou o fato dos cozinheiros saírem do restaurante, recusando obedecer às ordens de Inácio para retornar à cozinha.

Por meio destes embates vistos no filme, se entende como a identidade de classe, o pertencimento dos sujeitos à uma classe, embora nunca expresso verbalmente, une-os de forma a manter uma unidade perante Inácio. Afirma-se isto aqui com base nos momentos da obra em que Magno se une a Djair, com base na tentativa, falha, de Amadeu de liberar os demais sujeitos na cozinha e na tentativa de dissuadir Inácio de seus atos. Weber (2015) afirma como apenas:

(...) o antagonismo de classes proprietárias entre rentistas de terras e desclassificados, ou credores e devedores pode levar a lutas revolucionárias, as quais não necessariamente têm o fim de mudar a constituição econômica, mas primariamente o de obter acesso à propriedade ou a distribuição desta (revoluções de classes proprietárias) (WEBER, 2015, p.200)

Enquanto a revolução não necessariamente seja um objetivo, se entende aqui como a antítese entre classes proprietárias e o proletariado acaba por levar a lutas em busca da divisão da propriedade ou de demais objetivos similares com o intuito de

alcançar maior justiça social. No caso da obra analisada se entende como a liberdade dos sujeitos acaba por ser o substituto aqui da propriedade afirmada por Weber (2015), de forma que os sujeitos ali presentes, da classe média e baixa, se unem para a derrocada de Inácio, seu algoz. Os personagens do filme acabam se identificando, ou sendo identificados, por suas posses mas também por sua aliança com objetivo da derrubada de Inácio, de modo que, a aliança entre classes afirmada por Weber (2015), acaba por se formar em prol da derrubada de Inácio, e assim cada indivíduo reaver sua liberdade ao final da obra. Os sujeitos acabam por se entender como distintos de Inácio, entendendo ao fim seu papel na ordem estabelecida no filme, a definição da classe se dá a partir do encontro entre eles e a compreensão de suas diferenças.

CONCLUSÃO

Levando em consideração o cinema como uma representação da realidade, entende-se aqui como as mazelas sociais do Brasil contemporâneo são exploradas, assim como podem ser cada vez mais exploradas pelo gênero horror, podendo assim levar este a novos patamares destacando sua relevância em potencial dentre o universo das produções nacionais. O gênero, tal qual documentado aqui neste trabalho, passou e passa por uma desvalorização, seja por suas obras cruas, apelativas e que visavam o retorno financeiro a seus realizadores, vide o funcionamento da Boca do Lixo documentado por Abreu (2015), seja por uma visão estereotipada da sociedade sobre o horror, como um gênero menor, com produções amadoras e/ou juvenis, uma porta de entrada para criadores e nada mais; contudo, pela análise aqui dos temas debatidos, se vê como o horror é e pode ser utilizado para falar de temas relevantes sem perder sua identidade.

O horror não é um gênero de fácil digestão, isso pôde ser compreendido na pesquisa histórica sobre o tema desde sua criação, nos romances góticos do século XIX ao uso do gênero pelo Expressionismo Alemão em suas obras cinematográficas. A abordagem emocional, visceral é capaz de criar obras que causam impactos e reverberação nos públicos. Esta mesma capacidade do gênero é o que também o permitiu ser cooptado e utilizado em prol do lucro e da Indústria Cultural de Adorno e Horkheimer (2014), levando a questão aludida anteriormente, do gênero não ser levado em consideração por sua “juvenildade”, a perversão que o capital causou nas obras acaba por manchar sua reputação até a atualidade, mas pelo próprio tema desta dissertação se enxerga a capacidade e retomada dos criadores em utilizar dos códigos do horror para falar sobre temas cada vez mais relevantes, em especial, no caso específico dessa pesquisa, para realidade brasileira.

Entende-se também aqui como o gênero e as reproduções deste podem acabar por operar em favor desta reprodutibilidade a partir da sua perfectibilidade e da sua reprodução, tal qual Benjamin (2017) acaba por falar do cinema, podendo recair na apropriação de obras por parte de setores à direita e extrema direita do espectro político. Dito isto, a obra analisada e sua forma de lidar com os temas acaba por operar de forma a não permitir sua apropriação, tendo uma mensagem clara a respeito da opressão que as classes altas operam para com as baixas. Em conjunção com Débord (2012),

entendeu-se como o horror pode servir como espetáculo, como uma forma de alienação, caso cooptado pelo capital e pela indústria, porém, sua força reside no confronto, no choque que pode causar à população, efeito que a obra analisada teve êxito em alcançar, vide a recepção crítica e trabalhos acadêmicos sobre a mesma.

Tendo em vista a questão da sociedade brasileira, se entende como a partir da obra aqui dissecada persiste ainda, no funcionamento social do Brasil, a noção de cordialidade estabelecida por Holanda (2012), no modo que a burguesia opera sem noções de limite, crendo que o mundo é pautado por si, assim como tudo que se lhe apresenta é para seu usufruto. Em diálogo com a auto exploração que Han (2015a, 2015b) observa no capitalismo contemporâneo, a visão e atuação “cordial” com que a burguesia nacional opera em meio às relações acaba encontrando um respaldo para sua permanência.

O neoliberalismo, na visão de Han (2015b) cria “fracassados e depressivos”, mas no capitalismo terceiro-mundista não apenas isso se apresenta como se intensifica através da retórica moral burguesa, a qual se autointitula dona das terras e atribui aos explorados a culpa por sua própria miséria enrijecendo um forte preconceito de classe mascarado pela cordialidade. A obra analisada acaba por demonstrar como a dominância pelo capital, na sociedade brasileira, acaba por submeter a carne alheia, a existência alheia às mãos do senhor, o qual afirma que a culpa tem de ser do trabalhador pobre e não uma questão sócio-estrutural do país. Em conjunção com o conceito de Holanda (2012) visto por todo o trabalho, se entende como essa cordialidade acaba por se alinhar à ideia neoliberal da terceirização da culpa; ao colocar um verniz de “cordialidade”, de “simpatia” para com o esforço do outro, se vende a ideia da meritocracia e como a responsabilidade recai, unicamente, sobre os esforços do sujeito, compelindo-o à produção, custe o que custar.

A teoria marxista também entra aqui, mesmo sendo antitética à visão política de Han, se entende como a exploração não é novidade, mas apenas se intensificou com as questões políticas que o país atravessou e atravessa até hoje. A mais-valia, ponto central da teoria marxista, é lembrada logo ao início do filme, o universo ali presente acaba por lembrar ao espectador como a exploração ocorre, não apenas pela exigência do trabalho, mas pela insalubridade do mesmo, através de condições não favoráveis e do abuso psicológico que o patrão emprega para com seus funcionários, a dominação vista em

cena é, salvo as liberdades que o horror permite, a mesma vista em ambientes de trabalho por todo o país.

O capital, tal qual se estruturou na sociedade brasileira, criou uma forma de exploração em que os sujeitos são explorados, tanto por si mesmos quanto pelas classes burguesas, donas dos meios de produção, assim como há também a criação perversa da noção que o país não se torna mais avançado por culpa das classes exploradas, como se estas tivessem poder para impedir todo e qualquer avanço, seja na visão de Fernandes (1975, 2006), seja na de Souza (2019), a problemática é a mesma, aqueles com força impõem a narrativa que os isenta de qualquer culpa. Essa questão é observada na obra analisada, em que, não pelas escolhas, pelos fatos ocorridos na obra há uma percepção de que a culpa recai no outro, a terceirização da culpa é evidente, o culpado é sempre aquele que permite a resolução fácil do problema, nunca a real situação e a real causa das questões, sejam elas estruturais ou não.

Entende-se então como a estrutura do capitalismo no Brasil engendrou-se de tal maneira que, ao invés de sublevar as estruturas antigas, moldou-se de acordo com estas. A cordialidade de Holanda, as análises sociais desenvolvidas por Florestan Fernandes e a própria visão de Jessé Souza apontam para um cenário em que o poder nunca deixou de estar na mão da mesma aristocracia, cabendo assim uma transformação constante, mas nunca um abatimento das visões que sustentam o *status quo*, sempre em sua benesse, nunca como uma crítica a si e sua exploração. A forma tal qual o neoliberalismo se instalou e se instala pelo país leva novamente a essa interpretação, visto a forma pela qual este acabou se imiscuindo, se intensificando com o passar dos anos 2000 e a ferocidade com que toma as instituições a partir de 2016.

Como último ponto a ser relatado, entende-se como a obra oferece “*n* interpretações” partindo de inúmeros pontos de vista, não havendo esgotado a mesma de temas a serem abordados. Dentre outras possíveis leituras do filme, destacamos a visão de Adams (2018) acerca do vegetarianismo e feminismo, podendo ser novo ângulo a ser explorado em pesquisas futuras, assim como observa-se a questão xenofóbica, homofóbica, quiçá racial que pode ser abordada por outras pesquisas. Não se objetivou aqui uma exaustão do filme analisado, mas a análise por um ângulo em que poderia ser observado e entendido como esta obra fala sobre as relações de trabalho no Brasil, demarcadas por um forte preconceito de classe.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Nuno César; **Boca do lixo: cinema e classes populares**; Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2015.

ADAMS, Carol J.; **A política sexual da carne: Uma teoria feminista-vegetariana**; São Paulo: Ataúde Editorial, 2018

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max; **Dialética do Esclarecimento – fragmentos filosóficos**; Rio de Janeiro – RJ: Editora Zahar, 2014.

ALMEIDA, Guilherme Fumeo, FEIX, Daniel Ricardo; **Fascismo à brasileira em O som ao redor e O animal cordial: desestabilização e autoritarismo no cinema brasileiro pré-Bolsonaro**; Mídia & Cotidiano, Rio de Janeiro, v.16, n.2, p.129 - 150, maio - agosto 2022

ALTHUSSER, Louis; Ideologia e Aparelhos Ideológicos de Estado (Notas para uma investigação); In: Slavoj Zizek (org.); **Um mapa da ideologia**; Rio de Janeiro: Contraponto, 1996 (e-book)

ARGAN, Giulio Carlo; **Arte Moderna**; São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel; **A análise do filme**; Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2004.

BARCINSKI, André; **Zé do Caixão: Maldito – A biografia**; Rio de Janeiro: Darkside Books, 2015.

BENJAMIN, Walter; **Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaios sobre literatura e história da cultura**; Editora Hedra, São Paulo, SP: 2017, (versão eBook).

BEZERRA, Júlio; **Guy Debord e o que pode o cinema: experimentação, documentário e clichê**; ALCEU, Rio de Janeiro, V.18, N 36, p. 169 – 184, jan-jun, 2018.

CÁNEPA, Laura Loguércio; **Medo de Quê? Uma história do horror nos filmes brasileiros**; Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, 2008.

CARROLL, Noël; **A filosofia do Horror ou paradoxos do coração**; 1999.

CARVALHO, Francisca Rosemary Ferreira; **QUEM AMA O FEIO, BONITO LHE PARECE: o feio enquanto categoria estética representado nas xilogravuras de Oswaldo Goeldi**; Monografia (Curso de Artes Visuais) – Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2018

COLAVITO, Jason; **Knowing Fear: Science, Knowledge and the Development of the Horror Genre**; Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, Inc., 2008.

DE LIMA, Juliana Domingos; Como o terror desponta na produção de cinema nacional; **Nexo Jornal**; 2019; Expresso; Disponível em: <https://www.nexojornal.com.br/expresso/2019/10/19/Como-o-terror-desponta-na-produ%C3%A7%C3%A3o-de-cinema-nacional>> Acesso em: 13 de junho de 2020.

DE MELO, Marcelo Briseno Marques; **Zé do Caixão: Personagem de Horror**; 2010.

DE SÁ, Daniel Serravalle; Prefácio Expressões do horror; In: Marcio Markendorf, Leonardo Ripoll (organizadores); **Expressões do horror [recurso eletrônico]: escritos sobre cinema de horror contemporâneo**; Florianópolis: Biblioteca Universitária Publicações, 2017. Cap. 1 p.6 – 27.

DÉBORD, Guy; **Society of the Spectacle**; Bread and Circuses, 2012, eBook.

DELEUZE, Gilles; **Cinema 1 – A imagem – movimento**; São Paulo: Editora 34, 2018a.

_____ ; **Cinema 2 – A imagem – tempo**; São Paulo: Editora 34, 2018b.

DELUMEAU, Jean; **História do Medo no Ocidente 1300 – 1800: Uma cidade sitiada**; São Paulo: Companhia das Letras, 2009

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

EAGLETON, Terry; **Marx estava certo**; Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira; 2012

FERNANDES, Florestan; **Capitalismo dependente e classes sociais na América Latina**; Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1975

_____ ; **A revolução burguesa no Brasil**; São Paulo: Editora Globo, 2006

_____ ; **Sociedade de classes e subdesenvolvimento**; São Paulo: Global, 2008.

_____ ; **Padrões de dominação externa na América Latina**; *Geminal: Marxismo e Educação em Debate*, Salvador, v. 11, n. 1, p. 310-324, abr. 2019.

FISHER, Mark; **Realismo capitalista: é mais fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do capitalismo?**; São Paulo: Autonomia Literária, 2020

FONSECA, Samia Lorena Morais da; **Do cotidiano ao artifício: Estratégias para produção de emoção em filmes da nova geração do cinema de horror nacional**; Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2017.

FOUCAULT, Michel; **Vigiar e Punir: O nascimento da prisão**; Petrópolis: Vozes, 1987

FRANÇA, Júlio; Das formas de narrar o medo ao gótico: Como o *horror na arte* se tornou a *arte do horror*; In: GAMA-KHALIL, M.M.; SANTOS, J.S.S.; **Nos labirintos do medo: estudos sobre o medo da ficção**; Rio de Janeiro (RJ): Bonecker, 2018. Cap. 4, p.70 – 88.

FREUD, Sigmund; **Além do Princípio do Prazer**; Porto Alegre, RS: L&PM, 2016.

_____; **Obras completas, volume 16: O eu e o id, “autobiografia” e outros textos (1923-1925)**; São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____; **Totem e Tabu: algumas correspondências entre a vida psíquica dos selvagens e a dos neuróticos**; Porto Alegre, RS: L&PM, 2013.

GINZBURG, Carlo; **Medo, Reverência, Terror: quatro ensaios de iconografia política**; 2008.

GUIDOLIN, Camila; FIANCO, Francisco; **As ambiguidades do Iluminismo em algumas obras de Francisco de Goya: leitura de imagens**; Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Passo Fundo; V.13; n.2; p. 328-348; maio/ago, 2017.

HAN, Byung-Chul; **Sociedade do Cansaço**; Petrópolis, RJ: Vozes, 2015a.

_____; **Sociedade da Transparência**; Petrópolis, RJ: Vozes, 2015b.

_____; **Topologia da Violência**; Petrópolis, RJ: Vozes, 2015c.

HANICH, Julian; **Cinematic emotion in Horror films and Thrillers**; New York: Routledge, 2011.

HARVEY, David; **Spaces of Capital**; Nova York: Routledge, 2001

HOBBS, Thomas; **Leviathan**; Pandora's Box Classics, 2020 (versão e-book)

HOLANDA, Sérgio Buarque de; **O homem cordial**; São Paulo: Companhia das Letras, 2012

JOLY, Martine; **Introdução à Análise da Imagem**; Lisboa: Editora 70, 2007.

JONES, Owen; **Chavs: The Demonization of the Working Class**; Editora Verso, 2016, eBook.

LUKÁCS, György; **Consciência de Classe**; The Marxist Internet Archive, 2012

MACHADO, Arlindo; **A ilusão especular: Uma teoria da fotografia**; São Paulo: Editora Gustavo Gili, 2019

MANSANO, Sônia Regina Vargas; NALLI, Marcos; **O medo como dispositivo biopolítico**; In: *Psicologia Teoria e Prática*, vol. 20, num 1, 2018

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich; **O manifesto comunista**; Editora Montecristo, 2021.

MARX, Karl; **O capital Vol.1**; São Paulo, SP: Editora Boitempo, 2021^a

_____ ; **A ideologia alemã**; São Paulo, SP: Editora Boitempo, 2021b

_____ ; **As lutas de classe na França**; São Paulo, SP: Editora Boitempo, 2021c

_____ ; **The Capital: All 3 volumes – Complete Edition**; e-artnow, 2018

MONTGOMERY, Court; **A cinema of confrontation: Using a material-semiotic approach to better account for the history and theorization of 1970s independent American Horror**; Dissertação (Mestrado em Artes), University of Missouri – Columbia, 2015.

MULVEY, Laura; Prazer visual e cinema narrativo; In: XAVIER, Ismail (org.); **-A experiência do cinema (antologia)**; Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2018. p.355 – 370.

NDALIANIS, Angela; **Genre, culture and the semiosphere: New Horror cinema and post-9/11**; In: *International Journal of Cultural Studies*, Vol. 18(1) 135 –151, 2015

_____ ; **The horror sensorium: Media and the Senses**; Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, Inc., 2012

PAULUK, Luiz Ricardo; BALLÃO, Cléa Maria; **Considerações sobre o medo na História e na Psicanálise**; *Fractal: Revista de Psicologia*, v. 31, n. 2, p. 60-66, maio-ago, 2019

PIEIDADE, Lúcio de Franciscis dos Reis; **A cultura do lixo: horror, sexo e exploração no cinema**; Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, 2002

POWELL, Anna; **Deleuze and Horror Film**; Edinburgh: Edinburgh University Press Ltd.; 2005

PRINCE, Stephen; **The Horror Film**; Rutgers depth of field series, 2004

RIDENTI, Marcelo; **Classes Sociais e Representação**; São Paulo, SP: Editora Cortez, 2001

SKAL, David J.; In: PRINCE, Stephen; **The Horror Film**; Rutgers depth of field series, 2004

SOARES, Jéssica Patrícia, ROSSINI, Miriam de Souza; O animal cordial: Cinema de horror brasileiro e a produção de afetos através de reflexos da sociedade; *In: Políticas do sensível: corpos e marcadores de diferença na Comunicação*; Organizadores Jorge Cardoso Filho, Gabriela Almeida, Deivison Campos. – Belo Horizonte, MG: Fafich/Selo PPGCOM/UFMG, 2020. 326 p.

SOUTO, Mariana; **Infiltrados e Invasores: Uma perspectiva comparada sobre as relações de classe no cinema brasileiro contemporâneo**; Tese (Doutorado); Universidade Federal de Minas Gerais; Belo Horizonte, 2016

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

SOUZA, Ricardo Luiz; AS RAÍZES E O FUTURO DO “HOMEM CORDIAL” SEGUNDO SÉRGIO BUARQUE DE HOLANDA *In: Caderno CRH*, v.20, n.50, maio-agosto, 2007, pp. 343-353

TINEU, Rogério; **Ensaio sobre a teoria das classes sociais em Marx, Weber e Bourdieu**; Aurora: revista de arte, mídia e política, São Paulo, v.10, n.29, p. 89-107, jun.-set.2017

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne; **Ensaio sobre a análise fílmica**; Campinas, SP: Papyrus, 1994

VASCONCELOS, Francisco Antônio de; **A dialética em Marx**; Saberes Interdisciplinares. São João del-Rei. n. 13. p.99.120. Jan/Jun, 2014

WEBER, Max; **Economia e Sociedade: Fundamentos da sociologia compreensiva**; Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2015.

WILSON, Karina; LURID: Spine-Tingling Victorian Ghost Stories; **Lit Reactor**, 2012; Disponível em: <<https://litreactor.com/columns/lurid-victorian-spine-tinglers>> Acesso em: 08/05/2020 às 15:33

WILSON, Karina; The First Silent Horror Movies; **Horror Film History**, 2020; Disponível em: <<https://horrorfilmhistory.com/wp/silent-horror-movies/>> Acesso em: 27/03/2020 às 21:22

ZIZEK, Slavoj; **Violência: seis reflexões laterais**; São Paulo: Boitempo, 2014