ESCUTAS, CORPOS E MONSTRUOSIDADE

estudos
de som
e imagem



organização
Rodrigo Carreiro e Ian Costa

KattleYa EDITORA

ESCUTAS, CORPOS E MONSTRUOSIDADE: ESTUDOS DE IMAGEM E SOM

DIREÇÃO EDITORIAL: Luciele Vieira da Silva
DIAGRAMAÇÃO: Fernanda da Silva Lopes
CAPA: Organizadores
ARTE FINAL: Editora Kattleya

O conteúdo da obra é de inteira e exclusiva responsabilidade de seus autores, incluindo o padrão textual, o sistema de citação e referências bibliográficas.

Todos os livros publicados pela Editora Kattleya estão sob os direitos da Creative Commons 4.0 https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.pt_BR

Aldebaran | Tv. José Alfredo Marques, Loja 05
Antares, Maceió - AL, 57048-230
Site: www.editorakattleya.com
E-mail: editorakattleya@gmail.com

Catalogação na publicação
Elaborada por Bibliotecária Janaina Ramos – CRB-8/9166

E74

Escutas, corpos e monstruosidade: estudos de imagem e som / Organização de Rodrigo Carreiro, Ian Costa. – Maceió-AL: Kattleya, 2026.

Livro em PDF

ISBN 978-65-83366-40-5

1. Imagem e som. 2. Cultura audiovisual. I. Carreiro, Rodrigo (Organizador). II. Costa, Ian (Organizador). III. Título.

CDD 302.23

Índice para catálogo sistemático

I. Imagem e som

Rodrigo Carreiro
Ian Costa
(organização)

ESCUTAS, CORPOS E MONSTRUOSIDADE: ESTUDOS DE IMAGEM E SOM

Maceió-AL
2026
KattleYa EDITORA

Direção Editorial

Luciele Vieira da Silva

Comitê Científico Editorial

Dr. Edson Hely Silva
Universidade Federal de Pernambuco – UFPE (Brasil)

Dra. Adlene Silva Arantes
Livre Docente pela Universidade de Pernambuco - UPE (Brasil)

Dr. Augusto César Acioly Paz Silva
Universidade Federal de Pernambuco | UFPE (Brasil)

Dr. João Paulino da Silva Neto
Universidade Federal de Roraima | UFRR (Brasil)

Dra. Ana Maria de Barros
Universidade Federal de Pernambuco, Campus do Agreste da UFPE | (Brasil)

Dra. Ana Maria Tavares Duarte
Universidade Federal de Pernambuco, Campus do Agreste da UFPE | (Brasil)

Dr. Rodrigo Octavio D'Azevedo Carreiro
Universidade Federal de Pernambuco, Campus Recife da UFPE, Brasil

Dra. Tânia Maria Goretti Donato Bazante
Universidade Federal de Pernambuco, Campus do Agreste da UFPE | (Brasil)

Dra. Kalline Flávia Silva de Lira
Universidade Federal do Vale do São Francisco UNIVASF | (Brasil)

Prof. Me. Laudemiro Ramos Torres Neto
Universidade Católica de Pernambuco | UNICAP (Brasil)

Prof. Denivan Costa de Lima
Universidade Federal de Alagoas | UFAL (Brasil)

Dr. José Luís Romero Hernández
Universidade Nacional Autônomo do México | UNAM (México)

Me. Ruth Nitzia Botello Ortiz
Instituto Politécnico Nacional | IPN (México)

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO
Rodrigo Carreiro……. **9**

Parte I
Escutas: história, silêncio e paisagem

CAPÍTULO 1
UMA CÂMERA NA MÃO E UMA IDEIA NA CABEÇA: E O SOM FICA ONDE MESMO?
Márcio Câmara…… **18**

CAPÍTULO 2
ODIL FONO BRASIL: ENTRELAÇAMENTOS CRIATIVOS E PADRÕES SONOROS A PARTIR DE *TRILOGIA DE TERROR* (1968)
Ruan Leandro Sommer Galvão…… **36**

CAPÍTULO 3
A SENSAÇÃO DE SILÊNCIO NOS DOCUMENTÁRIOS SOBRE O *IMPEACHMENT* DE DILMA ROUSSEFF
Catarina de Almeida Apolonio…… **53**

CAPÍTULO 4
PAISAGENS EM CONFLITO: ANÁLISE DE PROPRIEDADE A PARTIR DO CONCEITO DE *TASKSCAPE*
Amanda de Luna Cavalcanti…… **72**

CAPÍTULO 5
VIRAR UM VEGETAL: O SILÊNCIO COMO PRISÃO SENSORIAL EM *DESAPARECER POR COMPLETO*
Adriano Reis Cominato de Lima…….. **86**

Parte II
Corpos em excesso

CAPÍTULO 6
"O CORPO AINDA É POUCO": UMA GENEALOGIA TEÓRICA DO *BODY HORROR*
Marcos Buccini…… **102**

CAPÍTULO 7
O *SLASHER* DO EXCESSO: RISO E VIOLÊNCIA GRÁFICA NA FRANQUIA *TERRIFIER*
Ícaro Ricarte……. **125**

CAPÍTULO 8
TERROR DO MERECIMENTO: MASCULINIDADE, REJEIÇÃO E O CICLO DO *INCEL HORROR* NO CINEMA CONTEMPORÂNEO
Raphael Guaraná Sagatio
Maria Antônia Diniz Silva……. **145**

CAPÍTULO 9
A CASA E AS RELAÇÕES FAMILIARES NO UNIVERSO DE *INVOCAÇÃO DO MAL*
Clara Maia…… **162**

Parte III

Monstros do presente: poder, imagem e colonialidade

CAPÍTULO 10
A REPRESSÃO ATRAVÉS DO HORROR EM *A SEMENTE DO FRUTO SAGRADO*
Stephanie Borges Vieira……. **179**

CAPÍTULO 11
O MONSTRO NECROPOLÍTICO: GENIA E HORROR SOCIAL EM *VOIDSTOMPER*
Vitor Celso Melo de Faria Júnior
Ian Costa…….. **196**

CAPÍTULO 12
CORPO, MÍDIA E COLONIALIDADE: VISUALIDADES AFRO-SURREAIS A PARTIR DO SUL GLOBAL
Marília de Orange……... **212**

SOBRE OS AUTORES……. 227

APRESENTAÇÃO

Esta é a sexta coletânea anual do Laboratório de Pesquisa de Imagens e Sons (LAPIS), grupo de pesquisa certificado pelo CNPq e vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco. Como nas edições anteriores, o livro reúne o melhor da produção recente dos membros do grupo, formado por estudantes e egressos da iniciação científica, do mestrado e do doutorado. Os textos nasceram, em boa medida, dos encontros que realizamos quinzenalmente, às quintas-feiras, quando discutimos leituras teóricas e, sobretudo, as pesquisas uns dos outros. Esse modo de trabalho, feito de leitura atenta e crítica generosa, deixa marcas visíveis no conjunto: os capítulos dialogam entre si, compartilham referências e, ainda assim, afirmam caminhos bastante próprios.

A multiplicidade de abordagens é, mais uma vez, o traço maior que define o volume. Há, neste volume, textos que refletem sobre história do som no cinema brasileiro, teoria dos gêneros cinematográficos (em especial, o horror), análise fílmica, estudos de documentário, inteligência artificial generativa e visualidades decoloniais. Em meio a essa multiplicidade de abordagens, se é possível apontar um fio condutor, seria um aspecto essencial do meu projeto individual de pesquisa: a atenção à dimensão sensorial das imagens e dos sons – a escuta, o silêncio, o corpo – e a convicção de que essa dimensão é inseparável das relações de poder que atravessam os filmes e o mundo em que eles são feitos. A partir desse reconhecimento, os organizadores propusemos (eu e Ian) a estrutura dos capítulos em três movimentos: o primeiro reúne estudos sobre som e escuta; o segundo, reflexões sobre o corpo, o excesso e a família no horror; e o terceiro, análises de obras em que o monstruoso se desloca para as estruturas sociais e políticas do presente.

Abre o livro *Uma câmera na mão e uma ideia na cabeça: e o som fica onde mesmo?*, de Márcio Câmara, em uma bem humorada provocação relacionada ao conhecido axioma cunhado por Glauber

Rocha. O capítulo revisita a chegada tardia do som direto ao cinema brasileiro nos anos 1960, não pela análise sonora dos filmes – tarefa já cumprida por pesquisas recentes que o autor retoma –, mas pelas entrelinhas da história: depoimentos de realizadores e técnicos como David Neves, Nelson Pereira dos Santos, Arnaldo Jabor, Júlio Bressane, Helena Solberg, Geraldo Sarno e Maurice Capovilla. Emergem desse percurso a escassez de equipamentos, o acesso ao Nagra mediado por relações pessoais, a cultura arraigada da dublagem em São Paulo e um persistente medo do som direto, como diz Márcio. Na segunda metade, o texto assume a perspectiva de quem o escreve – um técnico de som direto com quase quatro décadas de ofício –, confrontando as escolas francesa e estadunidense de captação, a lição de Christopher Newman sobre perspectiva sonora e a própria experiência em *Corisco e Dadá* (1996). Termina com uma pergunta que abre caminho para novas pesquisas: culturas diferentes escutam o cinema de maneiras diferentes?

Em *Odil Fono Brasil: entrelaçamentos criativos e padrões sonoros a partir de Trilogia de Terror (1968)*, Ruan Leandro Sommer Galvão investiga o estúdio paulistano que, pelo baixo custo, sonorizou boa parte da produção da Boca do Lixo e do Cinema Marginal. Após reconstituir os primeiros anos da Odil, desde a origem como projeto italiano de dublagem até a parceria decisiva com José Mojica Marins, o autor mapeia a rede de profissionais que ali circulava: técnicos como Júlio Perez Caballar, montadores como Sylvio Renoldi e compositores como Damiano Cozzella e Rogério Duprat. O filme em episódios dirigido por Ozualdo Candeias, Luiz Sérgio Person e Mojica funciona como estudo de caso exemplar, justamente por reunir estilos heterogêneos sob uma mesma equipe de pós-produção. A análise identifica padrões que atravessam os três segmentos – como a reciclagem de sonoridades, o uso ritmado dos ambientes, a estética da fragmentação, o ecletismo musical entre a vanguarda e o rock – e mostra como a dublagem, longe de ser mera limitação, abriu espaço para vozes não semânticas: respirações, gritos e risos.

Catarina Apolonio parte de um aparente paradoxo em *A sensação de silêncio nos documentários sobre o impeachment de Dilma*

Rousseff: como falar de silêncio a propósito de um processo marcado por gritos nas ruas e no Congresso? Desdobrando sua pesquisa de mestrado, a autora articula as formulações de Fernando Morais da Costa, Paul Théberge e Ángel Rodríguez Bravo – para quem o silêncio é, antes de tudo, um efeito perceptivo – e organiza um quadro de categorias para identificá-lo. O *corpus* reúne os filmes *O Processo* (Maria Augusta Ramos, 2018), *Democracia em Vertigem* (Petra Costa, 2019) e *Alvorada* (Anna Muylaert e Lô Politi, 2021), comparados a partir de um mesmo acontecimento: a defesa de Dilma no Senado, em 29 de agosto de 2016. O silêncio descritivo do cinema observacional de Ramos, o silêncio dramático do filme-ensaio de Costa e o silêncio diegético dos salões vazios do Palácio da Alvorada revelam um gesto comum às três diretoras: silenciar a desinformação para que a voz da presidenta pudesse ser ouvida.

Em *Paisagens em conflito: análise de Propriedade a partir do conceito de taskscape*, Amanda de Luna Cavalcanti aproxima o desenho de som do longa de 2023 de Daniel Bandeira (2022) a uma noção formulada pelo antropólogo Tim Ingold. Para Ingold, a paisagem não é um cenário estático, mas o resultado continuamente produzido pelas atividades daqueles que a habitam – a paisagem seria o que vemos; o *taskscape*, o que ouvimos. No filme, Teresa, estilista traumatizada por um episódio de violência, refugia-se num carro blindado durante a rebelião dos trabalhadores da fazenda da família e, confinada atrás dos vidros, apreende o conflito sobretudo pela escuta. A autora mostra como vozes abafadas, impactos, passos e sons da natureza, organizados a partir do ponto de escuta da protagonista, fazem da fazenda uma presença acústica permanente: um território praticado e disputado, em que as fronteiras de classe são tão materiais quanto os vidros do veículo.

Virar um vegetal: o silêncio como prisão sensorial em Desaparecer por Completo, de Adriano Reis Cominato de Lima, fecha o primeiro movimento e prepara o segundo. O autor retoma a tradição que pensa o horror como gênero corporal e, desde a origem, sonoro, para lembrar que o silêncio, nesse gênero, costuma ser a moldura tensa que anuncia o susto. O filme mexicano de Luis Javier Henaine (2022),

sobre um fotógrafo amaldiçoado que perde os cinco sentidos, um a cada dia, subverte essa gramática: quando a audição do protagonista começa a falhar, toda a banda sonora passa a adotar seu ponto de escuta subjetivo, com vozes abafadas, zumbidos, quase nada. A voz gutural do bruxo, que atravessa essa surdez como um *acusmêtre*, e o silêncio absoluto do desfecho radicalizam a operação. O horror deixa de ser movente, como diz Linda Williams, e torna-se paralisante; protagonista e espectador, enfim, viram vegetais.

O segundo movimento se abre com *"O corpo ainda é pouco": uma genealogia teórica do body horror*, de Marcos Buccini. Motivado por uma pesquisa sobre o corpo na animação, o autor enfrenta um problema conhecido de quem estuda o gênero: o *body horror* é um dos subgêneros mais citados e menos definidos da teoria do horror. Em vez de propor uma definição fechada, Buccini reconstitui uma linhagem específica de pensamento, do ensaio em que Philip Brophy cunhou o termo, em 1983, à edição de 1986 da revista Screen, que reuniu Brophy, Pete Boss e Barbara Creed. Recua, então, ao estranho freudiano e ao abjeto de Julia Kristeva, antes de acompanhar as trajetórias de Creed – do monstruoso-feminino à abjeção radical – e de Xavier Aldana Reyes, cuja obra registra uma virada decisiva: o corpo em metamorfose, antes lido como perda individual de controle, passa a ser reivindicado como linguagem de dissidência política e identitária.

Em *O slasher do excesso: riso e violência gráfica na franquia Terrifier*, Ícaro Ricarte examina um fenômeno recente: a série de Damien Leone, que saiu do financiamento coletivo para o topo das bilheterias estadunidenses e converteu o mal-estar do público em argumento de venda. Depois de situar a franquia na história do *slasher*, discutindo o que ela conserva (o assassino indestrutível, o confinamento, a data festiva) e o que descarta (a economia da sugestão, a punição moralizante), o autor analisa uma sequência de cada longa, mobilizando Linda Williams, Rose Hikiji, Bakhtin e Tom Gunning. A hipótese central é original: o palhaço Art superpõe dois regimes que Williams mantinha separados, o riso não mimético da comédia física e a mimetização visceral dos gêneros corporais. O espectador ri de um

corpo cujas sensações não partilha e estremece diante de outro cujas sensações partilha, por vezes, no mesmo plano. É essa superposição, e não a quantidade de sangue, que define o excesso na franquia.

Raphael Guaraná Sagatio e Maria Antônia Diniz Silva assinam *Terror do merecimento: masculinidade, rejeição e o ciclo do incel horror no cinema contemporâneo*. O ponto de partida é o sucesso de *Obsessão* (Curry Barker, 2025), cujo diretor afirmou desconhecer o rótulo que passou a definir seu filme nas redes. Os autores tratam o *incel horror* menos como subgênero do que como categoria crítica e de recepção, e a testam em três obras formalmente distintas: *Obsessão*, *Men – Faces do Medo* (Alex Garland, 2022) e *Fresh* (Mimi Cave, 2022). Apoiados nos estudos de masculinidades, na teoria do horror e na crítica à economia das plataformas, propõem a noção de monstruoso masculino situacional: uma masculinidade que se torna monstruosa não por essência, mas quando a recusa feminina é convertida em injustiça e, em seguida, em autorização para controlar. O capítulo também demarca os limites da categoria, para que ela não se dilua em sinônimo de qualquer filme sobre misoginia.

Fecha o segundo movimento *A casa e as relações familiares no universo de Invocação do Mal*, de Clara Maia. A autora se debruça sobre os quatro filmes da franquia principal (2013–2025), a mais rentável da história do horror, para mostrar que, sob uma superfície aparentemente conservadora – a exaltação da família cristã e a pretensão de veracidade dos casos do casal Warren –, os filmes tensionam as próprias normas que parecem celebrar: mães solo, personagens femininas fortes, inversões de papéis de gênero. Em diálogo com Lauren Rocha, Tony Williams e Kevin Wetmore Jr., Clara lê a possessão como metáfora de crises familiares, da maternidade posta sob suspeita e de traumas que a explicação sobrenatural encobre, e observa como brinquedos e brincadeiras infantis se convertem em instrumentos do medo. A casa mal-assombrada, pensada a partir do *unheimlich* freudiano, é percorrida cômodo a cômodo, da sala de estar ao porão, como um mapa do inconsciente da família. O capítulo

confronta ainda a idealização de Ed e Lorraine Warren nas telas com as controvérsias que cercam suas figuras reais.

O terceiro movimento começa com *A repressão através do horror em A Semente do Fruto Sagrado*, de Stephanie Borges Vieira. A autora percorre o deslocamento histórico do monstro no cinema de horror, das criaturas externas aos homens comuns de *Psicose* e *A Tortura do Medo*, até o horror social, e situa o filme de Mohammad Rasoulof (2024) entre as estratégias alegóricas com que o cinema iraniano enfrenta a censura. Realizado durante os protestos do movimento Mulher, Vida, Liberdade, e concluído com o diretor já condenado e a caminho do exílio, o filme acompanha um juiz do Tribunal Revolucionário que, após o sumiço de sua arma, passa a interrogar a esposa e as filhas como suspeitas. A análise da *mise en scène* – enquadramentos que aprisionam, uma paleta que migra do amarelo ao azul, imagens de celular dos protestos inseridas na ficção – mostra como o lar se converte em extensão do aparato repressivo do Estado, e o pai, no verdadeiro monstro.

Vitor Celso Melo de Faria Júnior e o coorganizador deste volume, Ian Costa, assinam *O monstro necropolítico: GenIA e horror social em Voidstomper*. O capítulo começa desmistificando o funcionamento da inteligência artificial generativa para mostrar que essas imagens não nascem de uma experiência sensível do mundo, mas da recombinação de formas preexistentes. É justamente dessa condição que o perfil Voidstomper, do artista Joshua Harvey, extrai sua força: em vez de perseguir o mimetismo, seus vídeos de horror em estética found footage exploram as deformações, fusões e anatomias impossíveis da GenIA. Ao analisar vídeos em que figuras como Trump, Netanyahu, Zuckerberg, Musk e Epstein se transformam em criaturas, os autores propõem, a partir de Achille Mbembe e Giorgio Agamben, a figura do monstro necropolítico: aquele que ocupa o poder no interior da ordem e se torna monstruoso por decidir quais vidas podem ser expostas à morte. O suposto erro da máquina torna-se, aqui, matéria expressiva.

Encerra o volume *Corpo, mídia e colonialidade: visualidades afro-surreais a partir do Sul Global*, de Marília de Orange, que leva o

livro para além do cinema. Retomando a máxima de McLuhan de que o meio é a mensagem, a autora formula a pergunta que a teoria dos media ocidental deixou de fazer: de qual corpo se fala, e a partir de que lugar? Com Anibal Quijano, Walter Mignolo e Joaquín Barriendos, examina como a colonialidade organizou quem pode representar e quem é representado, e como o surrealismo europeu reproduziu esse gesto ao exotizar os corpos das margens. O afro-surrealismo surge, então, como recusa: o corpo historicamente objetificado passa a ser sujeito da visualidade. Duas obras sustentam o argumento: o videoclipe *A Volta pra Casa*, de Rincon Sapiência (2017), em que o corpo negro periférico se faz arquivo vivo; e as colagens digitais do zambiano Nelson Lukhele, em que o corpo se torna uma espécie de portal cosmológico.

Do som direto dos anos 1960 às imagens geradas por inteligência artificial, do silêncio de um plenário à gargalhada de um palhaço assassino, os capítulos desta coletânea compartilham uma mesma disposição: tomar a experiência sensível das imagens e dos sons como via de acesso aos conflitos de nosso tempo. Agradecemos aos autores e às autoras pela generosidade com que submeteram seus textos à leitura coletiva, e convidamos o leitor a percorrer o livro na ordem que preferir, com a mesma curiosidade que, a cada quinze dias, anima nossas quintas-feiras.

Esta coletânea é também uma tomada de posição. Livros que dão visibilidade à produção dos grupos de pesquisa dedicados aos estudos de cinema e audiovisual seguem sendo raros – e são mais necessários do que nunca. Com frequência, investigações sobre filmes, séries, novelas ou games são tratadas como pesquisas de menor impacto social, como se se ocupassem apenas de entretenimento. Defendemos exatamente o contrário. É no consumo cotidiano de imagens e sons, nas salas de cinema, nas televisões, nos celulares e nos consoles, que ideologias se constroem, hierarquias se naturalizam e visões de mundo se estruturam. Compreender como essas obras funcionam, que afetos mobilizam e que relações de poder encenam é, portanto, uma tarefa de enorme alcance público. São pesquisas como as reunidas aqui que

desenvolvem a autonomia do pensamento crítico, ensinam a desconfiar do que se apresenta como natural e estimulam os dissensos, sem os quais não há vida democrática.

Rodrigo Carreiro

Parte I

Escutas: história, silêncio e paisagem

CAPÍTULO 1

UMA CÂMERA NA MÃO E UMA IDEIA NA CABEÇA: E O SOM FICA ONDE MESMO?

Márcio Câmara

A inserção do som direto no cinema brasileiro tem sido nos últimos anos um fator estimulante de pesquisa acadêmica ensejando livros e dissertações que buscam entender como surgiu, se implantou, e se estabeleceu a nova maneira de captação portátil de som no cinema no Brasil. Essas pesquisas têm o devido cuidado de trazer vários títulos feitos no período citado da implantação do som direto, analisando-os sob uma perspectiva sonora. Um exemplo disso é a dissertação de Francisco José Costa Júnior *A sonoridade no cinema moderno brasileiro*. Costa Júnior analisa sonoramente filmes do Cinema Marginal e do Cinema Novo entre os anos 1968 a 1972 e lança uma pergunta, levantando a problemática do som como elemento central na divergência entre os dois movimentos: será no som dos filmes onde mais se evidencia a grande diferenciação estética entre o Cinema Novo e o Cinema Marginal?

O pesquisador Igor Porto Araújo também vai se debruçar sobre o tema do som direto na sua tese *O som como marca estética do processo: a inserção do som direto no cinema brasileiro de ficção*. Na sua tese Porto foca sua pesquisa no cinema brasileiro, a partir do debate em torno do som direto em externas, e determinadas marcas estéticas que dão a ver o processo de captação e montagem de som. Porto sonda de forma preliminar que tipo de interação entre técnica e estética surge a partir da introdução de uma nova tecnologia, explicitada na pergunta: de que forma o cinema brasileiro desenvolveu, a partir do debate em torno do som direto em externas, determinadas marcas estéticas que dão a ver o processo de captação e montagem de som?

Dessa maneira não vou me adentrar na análise sonora dos filmes feitos no Brasil nos anos 1960 pois os pesquisadores já citados o fizeram com grande riqueza de detalhes. A minha intenção é de investigar as entrelinhas da história, buscando traços de possíveis métodos sonoros através dos que estavam fazendo cinema no período detalhado, pensando o som de maneira criativa diante dos novos desafios de filmagem trazidos pela mudança tecnológica.

Vários pesquisadores brasileiros afirmam que as primeiras experiências bem-sucedidas em gravar som direto em locações, fora do estúdio, no Brasil são os filmes *Maioria Absoluta* (1964), de Leon Hirszman, som direto de Arnaldo Jabor e *Opinião Pública* (1967), de Arnaldo Jabor, som direto de José Antonio Ventura, dois documentários. David Neves no livro *Cinema Moderno, Cinema Nôvo*, organizado por Flávio Moreira da Costa, escreve um texto chamado *A descoberta da espontaneidade, breve histórico do cinema-direto no Brasil* onde oferece um panorama da realidade brasileira. Neves relata que os laboratórios comerciais existentes na praça não revelavam a película de 16mm reversível, sendo a preferência ao negativo de 35mm, desprezando consequentemente o 16mm. Para ele os laboratórios não estavam equipados com copiadeiras que permitiriam o trabalho em "banda dupla", técnica essa que habilitava a montagem do negativo em 16mm. Ele também cita a carência de câmeras Arriflex e Auricon, sendo a mais usada a não blimpada Paillard Bolex. O que me chama mais atenção no seu texto é a forma como ele descreve a preparação de Leon Hirszman para filmar *Maioria Absoluta* (1964), sendo que aqui podemos ter umas pistas sobre o por que do atraso da entrada do som direto no Brasil:

> No Brasil, a coisa ainda está por se fazer. O campo é vasto. O documentário tradicional, nascido da pior linhagem didatizante, já não é mais aceito. Há, porém, o perigo de se querer arquivar o exotismo. Começa-se a preparar a produção de *Maioria Absoluta*, de Leon Hirszman. O realizador, até aqui um amante do rigor, desconhece as "veleidades" da câmera livre, do som transportável, e se desinteressa um pouco. De certa forma

> uma preguiça inicial o aproxima do problema. Não há *blimp,* deve-se, portanto, filmar à distância. Nem há ligação entre a câmera e o gravador: apelar-se-á para a post-sincronização, método Reichenbach (também citado por Jean Rouch num *entretien, Cahiers du Cinéma* nº 144). A preguiça aludida dispensa o trabalho de roteirização *in abstrato,* mas, exige o dobro do rigor na montagem. Recorre-se a Nelson Pereira dos Santos; o filme é cartesiano. Um pouco frio, devido naturalmente ao uso das grandes focais. Na filmografia do realizador é obra de transição. Em termos de cinema-direto, uma boa utilização dos recursos existentes. Há nele, apesar de bons resultados quanto ao sincronismo, alguns graves problemas de som (Neves, 1966, p. 259).

Chamam atenção duas palavras: preguiça e desconhecimento! No caso específico de Hirszman, que é mais conhecido pelo seu cinema ficcional do que documental, somente em 1972 é que ele fará um filme de ficção - *São Bernardo* - onde ele vai gravar com som direto, tendo Wálter Goulart como Técnico de Som Direto. A pergunta que lancei sobre a pobreza sonora dos filmes do Cinema Novo é parcialmente respondida com os adjetivos utilizados por Neves para descrever o pensamento de alguns realizadores do período, nesse caso Hirszman. Por outro lado, Neves enfatiza de maneira positiva os filmes produzidos por Thomaz Farkas em São Paulo onde ele afirma que Farkas "é uma figura proeminente no comércio fotográfico de São Paulo que resolveu fazer um plano de produção visando ao mercado das TVs estrangeiras" (Neves, 1966).

O diretor Arnaldo Jabor, que foi o tradutor do curso de Arne Sucksdorff[1] e promovido a Técnico de Som Direto pela falta de alguém interessado, conversando com Clotilde Guimarães, fala do seu fascínio pelo som direto: "É porque no som direto você também pega as nuances das prosódias e a imagem de certa forma, com o som direto fica uma coisa muito forte" (Guimarães, 2008). O diretor Nelson Pereira dos Santos, entrevistado que foi na mesma pesquisa, também revela a sua

[1] Realizador sueco que veio para o Brasil em 1962, para dar um curso de audiovisual no Rio de Janeiro, trazendo câmeras, gravadores e moviolas.

predileção pelo som direto quando afirma que começou no cinema montando som no negativo em filmes como *Agulha no Palheiro* (1953) e *Balança mas não cai* (1953). Nelson Pereira revela uma interessante conversa que teve com o diretor Carlos Coimbra, quando estava montando seu filme *Armas da Vingança* (1955) por conta da dublagem feita para o filme. Para Nelson Pereira era um absurdo dublar um filme, mas Coimbra achava o som direto uma estranha mágica: "Coimbra disse: Mas isso tudo gravado na hora! Ele parecia um estudante. Aí eu falei: Mas Carlos você já fez tantos filmes! Ele retrucou: Eu tenho medo do som direto! Nunca sabe se a qualidade tá boa, aí eu dublo tudo" (Guimarães, 2008).

Nelson Pereira também aponta que em São Paulo ficou arraigada a cultura da dublagem na produção da ficção de longa metragem, constatação reiterada por José Luis Sasso. Em conversa para a pesquisa Sasso afirma que "Ninguém fazia som direto em São Paulo, isso era feito no Rio de Janeiro, mas em São Paulo não lembro de ter quando comecei na mesa de dublagem por volta de 68, 69. Eu não vi nenhum filme com som direto nesse período". Nesse contexto temos também declarações de cineastas do período que estavam atentos as novas possibilidades tecnológicas e queriam usar a tecnologia a seu favor, pensando em novos caminhos estéticos.

Um deles é Júlio Bressane que em um primeiro momento se insere em uma trincheira híbrida dentro do Cinema Novo, se interessando por um cinema muito mais experimental na sua forma. Em 1981, uma edição histórica da revista *Filme Cultura*, a de nº 37, organizada por Jean-Claude Bernardet, será dedicada ao som no cinema brasileiro. Nessa edição da revista existe uma entrevista com Bressane onde ele faz críticas a uma espécie de fascinação com o Nagra quando ele foi introduzido no Brasil. Contra esse uso automático de um som naturalista, Bressane faz uma defesa de métodos pensados por ele próprio, como o uso da música que, parecendo trilha inserida na montagem, na verdade fora captada no set, como som direto, a partir de discos executados no espaço da ação. Mais do que isso, nas sequências em que isso ocorria, tais músicas, muitas vezes tocadas inteiras, eram

centrais para a duração do plano e para a encenação. Como exemplos temos *O anjo nasceu* e *Matou a família e foi ao cinema* ambos de 1969.

Sobre experimentos não com o som direto, mas com a dublagem, Bressane, ao defender da mesma forma seu potencial criativo e antinaturalista, cita seu filme *Agonia*, de 1976, no qual há o que ele próprio batiza de polivozes: um mesmo personagem dublado por vozes diferentes no decorrer da história. Ele reivindica seu lugar de destaque ao apontar:

> Introduzi diversos procedimentos que não se usavam aqui, procedimentos com som direto. O primeiro pessoal que trabalhou com Nagra no Brasil descobriu apenas que o Nagra era um gravador. Como não conheciam o gravador, ele teve essa função meramente técnica, sem nenhuma função criativa. As pessoas se preocupavam mais em cuidar do gravador do que em utilizá-lo, um caso típico da nossa miséria cultural. O uso criativo do som não tem nada a ver com isso. Em vez de dublar, botavam o microfone na boca do ator. Eu fiz experiências diferentes não só em estúdios com dublagem como também com som direto (Bernardet, 1981, p. 22).

O que fica bem claro com todas essas declarações é que o uso correto do Nagra, ou seja, a obtenção do som direto e da sincronia com a imagem em si, parecem bastar, e o tratamento do som fica restrito à gravação e à reprodução desse som direto, em especial nos documentários produzidos. Existe um foco em torno do depoimento sincronizado que passa a ocupar lugar central na narrativa e outras formas de unir sons e imagens ficam relegadas. Observo que esse possível uso menos didático e mais criativo do som direto seria mais adequado ao filme de ficção, sendo que esse cinema encontra realizadores com uma gramática sonora muito limitada, quando os mesmos só entendiam trilha musical como o único elemento sonoro relevante. A ideia de conferir ao som, da mesma maneira como é feito com a imagem, um pensamento estético, levaria algum tempo para ser efetivada. Após um momento inicial de deslumbramento com a nova tecnologia, pode-se entender que de fato a maior parte das preocupações

com relação ao som dos filmes estivesse resumida à qualidade do som gravado em locação e sua sincronia.

Recentemente, por uma revisão histórica do movimento do Cinema Novo, apareceu no debate a obra de Helena Solberg[2], uma das poucas mulheres que estavam fazendo cinema no mesmo período, mas que praticamente nunca era citada como pertencente a qualquer movimento, seja Novo ou Marginal. Solberg realiza em 1966 o filme *A entrevista*, e pensando na reivindicação pioneira de Bressane como precursor criativo do som direto no Brasil, ela também tem destaque pelo seu uso não meramente técnico do som no seu filme. Para ter acesso a um gravador para fazer o filme, detalha Mariana Tavares, Solberg conta com a ajuda de Mário Carneiro, segundo ela: "Mário me ajudou a conseguir um Nagra, o único que tinha no Brasil, trazido por um cineasta sueco pra cá. Um gravador que era um objeto de desejo de todo mundo, todos queriam ter acesso a ele". Ou seja, quase quatro anos depois de Sucksdorff ter trazido não somente um, como afirma Solberg, mas dois Nagras para o Brasil, fica patente que não era claro o acesso ao gravador, sendo isso relegado as relações de poder e amizade que cada um tinha.[3] Solberg comenta sobre a produção do filme:

> Aí eu fiz o meu primeiro filme, chamado *A entrevista*, e que já tem um pouco essa mistura minha que eu acho interessante, e que não era uma coisa totalmente consciente, que é essa coisa de documentário e ficção misturados. Eu saí entrevistando moças da PUC, de formação burguesa como eu, sobre casamento, sexo, política. Eu andava com um Nagra pendurado no ombro, que pesava muito, aliás, fazendo áudio, e com esse áudio eu criei uma imagem meio que mítica sobre a mulher se preparando para o casamento. Mário Carneiro foi quem

[2] Dirigiu *Meio dia* (1970), *Carmen Miranda: bananas is my business* (1995), *Vida de Menina* (2005), *Palavra (en) cantada* (2009), entre outros.

[3] Nelson Pereira dos Santos ao comentar sobre o uso da moviola que fora trazida por Sucksdorff revela que ela foi primeiro "para o escritório do Uli Burtin e depois foi para a casa do Luiz Carlos Barreto: Lá eu montei o filme do Leon e o Glauber montou o *Deus e o Diabo* com o Escorel". Ao ser indagado se a moviola não era pública, pois era propriedade do IPHAN, Santos pondera: "...o diretor do IPHAN era o pai do Joaquim Pedro e aí não tinha problema."

> fotografou, é lindíssima a fotografia. É um filme em preto e branco de uma moça sendo vestida como em um ritual para o casamento, e, ao mesmo tempo, essas entrevistas meio que desmistificam aquela imagem, vão fazendo e costurando um comentário sobre aquilo (Tavares, 2014, p. 33).

Geraldo Sarno comenta na já citada revista *Filme Cultura* nº 37 sobre a experiência do som direto em *Viramundo* (1965) seu primeiro filme feito no contexto da Caravana Farkas. Sarno comenta a dificuldade com o sincronismo que já citamos, devido ao motor variável das câmeras Arriflex. Conta que a equipe de finalização formada por Affonso Beato, Wálter Goulart e Carlos della Riva, após ter percebido que imagens e sons corriam em velocidades diferentes, tiveram que acertar manualmente a sincronia entre os dois na moviola. O mais importante é que Sarno admite ser aquela uma época de transição para o som direto. Naquele momento, diz ele, em *Viramundo*, "o som direto não rompe com uma estrutura dramática naturalista que o filme tem" (Bernardet, 1981). Essencialmente, nesse caso do documentário, o som direto é a principal ferramenta que nos leva a uma estrutura naturalista. Sarno comenta que pensaria em experimentar com o som apenas em filmes mais tardios, como *Viva Cariri*, de 1970.

Ainda sobre *Viramundo* é muito interessante a participação de Maurice Capovilla, cineasta que também participou ativamente do movimento da Caravana Farkas (dirigiu *Subterrâneos do futebol*) quando ele foi encarregado de fazer o som direto do filme, que seria o primeiro da série de quatro filmes que seriam conhecidos como *Brasil Verdade*[4]. Capovilla usando de uma excelente retórica nos presenteia com uma provocação muito importante no momento que a gravação portátil de som direto estava engatinhando no Brasil:

> Coube a mim fazer o som de *Viramundo*, após um rápido aprendizado com o Nagra. Naqueles documentários de

[4] Os filmes foram *Nossa escola de samba* de Manucho Gimenez, *Memória do cangaço* de Paulo Gil Soares, *Viramundo* de Geraldo Sarno e *Subterrâneos do futebol* de Maurice Capovilla.

> 1964, nós começamos a trabalhar um relacionamento de equipe que seria vital dali pra frente. Em *Viramundo* todas as minhas atenções estavam concentradas na operação do gravador. Nesse momento os filmes feitos na Caravana estiveram entre as primeiras experiências estruturadas de se fazer som direto no documentário brasileiro. O de *Garrincha, alegria do povo* não era propriamente som direto, já que a entrevista do Garrincha fora gravada em estúdio. O uso do Nagra trazia para a filmagem uma espécie de segundo olho, o olho do microfone, que deveria captar em sincronia e com a mesma qualidade que as imagens da câmera. Como ainda não havia o cristal que tornava o gravador independente, este era ligado à câmera por um cabo. De maneira geral, era dura a batalha nesses primeiros tempos do som direto. As entrevistas mais longas costumavam sair de sincronia. A situação era comparável à de um celibatário de 60 anos que de repente se casa e tem que coabitar com alguém. A mudança de comportamento era brutal. E acho que ainda não foi completamente resolvida (Mattos, 2006, p. 68).

O intérprete do curso de Arne Sucksdorff, Técnico de Som Direto em *Maioria Absoluta* (1964) e *Integração Racial* (1964), e depois diretor de cinema, Arnaldo Jabor, também pondera sobre certas influências estéticas francesas e estadunidenses no momento que começa a pensar sobre o que dizer com os seus filmes. Ele cita a influência de *O encantador mês de maio* (1962) de Chris Marker e Pierre Lhomme que o levou a fazer *Opinião Pública* (1967) e dos irmãos Maysles, que influenciaram Joaquim Pedro de Andrade a fazer *Garrincha, Alegria do Povo* (1962). Jabor fala sobre sua postura como documentarista problematizando um debate sobre como filmar: "No cinema verdade você não pode saber o que você quer, você vai filmando pra depois descobrir, você não podia interferir na realidade, não podia narrar, nem tomar um partido. Eu nunca entrei nessa porque acho uma chateação". Ele cita que *O Circo* (1965), seu primeiro filme, gravado com som direto, e também *Opinião Pública* (1967) tinham sim roteiro, tinham uma estrutura, sendo para ele essa "a diferença do som direto brasileiro, do cinema verdade, pro cinema francês" (Bernardet, 1981).

Em outra ponta pensando sobre a precariedade tecnológica do momento e sobre significados desenvolvidos para justificar posturas estéticas nos filmes, Eduardo Escorel nos aponta a realidade brasileira no que tange os pesados equipamentos de filmagem:

> Na verdade só com o surgimento das câmeras da Arri blimpadas, as BLs, é que passou a ser possível fazer ficção em som direto. Os primeiros filmes em som direto do Cinema Novo como *São Bernardo* foi feito com uma Cameflex e um blimp de aço, de ferro, uma coisa muito pesada. *O Dragão da Maldade* de 68/69 com o mesmo esquema Cameflex e blimp. Olha, eu acho que não é à toa que você olhando pros filmes você vai ver filmes de planos mais longos, câmera mais fixa, porque uma coisa acaba influindo na outra. Quer dizer, a generalização do uso do som direto só veio com o surgimento da Arri BL que é muito posterior (Guimarães, 2008, p. 154).

Considerações finais

Quando penso no atraso da efetivação do som direto no Brasil lembro de uma colocação de Tom Job Azulay[5] para o citado pesquisador Carlos Alberto Mattos sobre a feitura do material do filme *Só tinha de ser com você*, que focou na produção do disco *Elis & Tom,* em Los Angeles, em 1974. Com 3 pessoas na equipe: Roberto Oliveira produzindo, Fernando Duarte fotografando e Azulay dirigindo e fazendo o som direto eles captaram a "dinâmica trepidante" entre Elis Regina e Tom Jobim enquanto gravavam o álbum. Azulay tem um marco sonoro importante dentro do cinema brasileiro que foi, em 1983, ter feito a primeira mixagem no Brasil em Dolby Stereo (4 canais nas salas de projeção), no seu filme *Corações a mil*. Seu comentário para Mattos diz muito sobre a temporalidade do som direto e o atraso que isso levou para ter seu uso normalizado:

[5] Dirigiu *Exu Mangueira* (1975), *Os Doces Bárbaros* (1977), *O Judeu* (1995), entre outros.

> É importante, como você registra, atentar para o fato de que tudo isso foi possível porque empregávamos praticamente pela primeira vez na MPB a grande IA do momento que atendia pelo nome de cinema-direto (que qualquer celular hoje faz) e que consiste na captação da realidade audio-visual simultâneamente, tornando indissociáveis como faces da mesma moeda a imagem e o som. Isso permitiu que todo o som do filme fosse "direto", tanto o que normalmente acontece nas cenas espontâneas de diálogos em que as pessoas falam e geram sons captados pela câmera e um microfone de um gravador, quanto as músicas tiradas diretamente da mesa de gravação e mixagem do LP para dentro do gravador. Ou seja, o som de *Águas de Março* ouvido no filme é nada menos que o primeiro take gravado da canção, o que nunca teremos certeza de ser o que ouvimos no LP (Mattos, 2006).

Assim que só bem mais tarde, efetivamente já nos anos 1980, vinte anos depois da entrada de equipamentos portáteis no cinema mundial, é que sonoramente podemos ter alguma distinção e maior aprofundamento prático na captação do som direto no Brasil. A inserção tardia do som direto portátil na prática do cinema brasileiro, a imposição da dublagem como norma nos filmes feitos (houve exceções de filmes gravados com som direto), as limitações e o reduzido número de estúdios de som para cinema, concentrados no Rio de Janeiro e São Paulo, a longa ausência da função de editor de som dentro da realidade de pós-produção dos filmes brasileiros, são elementos que apontam em uma direção muito mais vaga do que precisa em relação a possíveis influências sonoras no som do cinema brasileiro.

A fala do cineasta João Batista de Andrade[6] para a crítica de cinema Maria do Rosário Caetano resume bem o que ele estava vivendo na virada dos anos 1950 para os anos 1960, no que se refere ao uso do som direto nos filmes brasileiros do período: "Parece que o cinema brasileiro estava experimentando o retorno da transição do silencioso para o sonoro novamente, quando a tecnologia de sincronismo entre

[6] Dirigiu *Wilsinho Galiléia* (1978), *Doramundo* (1978), *O homem que virou suco* (1981), *A próxima vítima* (1983), entre outros.

imagem e som demorou muito tempo para ser efetivada". Fernando Morais da Costa também observa o mesmo período de transição quando afirma:

> É necessário pensar esse primeiro grupo de produções como filmes de passagem, com os quais se está experimentando uma tecnologia que permite ampla mudança no ofício de captar sons e, por conseguinte, na textura sonora dos filmes. A passagem do dito período mudo para o cinema sonoro, mais de trinta anos antes, acarretara uma série de adaptações no set de filmagem, no processo de montagem, na distribuição, na recepção dos filmes, e gerou filmes híbridos, que aprendiam a falar aos poucos, como o exemplo, citado no capítulo anterior, de *Ganga bruta*. De forma análoga, a situação nova da gravação de som, não mais restrita à obra de ficção feita em estúdio, mas liberta a ponto de serem captadas conversas menos controladas, em externas, nos mais variados ambientes sonoros, necessitava de um período de adaptação. Assim como foram produzidos filmes de passagem do mudo para o sonoro, seriam produzidos também filmes de passagem entre o que era o som dos estúdios e o que passava a ser o som direto das ruas (Costa, 2008, p. 144).

Certamente um ponto importante no contexto tecnológico, como foi apontado, é o simples fato que o Brasil, assim como muitos outros países do mundo, nunca construiu, e ainda não detém patentes, para fabricar equipamentos de alta precisão para cinema, sejam de imagem ou de som, necessários para fazer filmes. O exemplo da minha carreira como Técnico de Som Direto me habilita a pensar em toda a tecnologia que tive que experimentar praticando a profissão, entendendo que comecei a estudar e trabalhar com cinema nos anos 1980. Hoje, passados quase quarenta anos, quando olho para o equipamento de som direto que adquiri ao longo do tempo para trabalhar e me manter no mercado como Técnico de Som Direto, atuando com a tecnologia do momento, vejo o quanto já experimentei com as mudanças que ocorreram.

Aproveito a citação a Lars Nyre que Porto faz em sua citada tese quando ele formula, através da obra de Nyre, que "só há cinema direto no Brasil por causa do Nagra, mas o cinema direto no Brasil só é como ele é porque cineastas se apropriaram deste gravador e impuseram determinados usos que foram virando padrão" (2023, p. 28). Porto cita o "construtivismo social das máquinas", conceito formulado por Nyre que vai abordar as mudanças que acontecem principalmente no jornalismo (rádio e televisão) a partir de tecnologias que vão aparecendo ao longo dos anos. Apesar de afirmar que a proposta de Nyre é determinista ele entende que, sim, de fato novas maneiras de gravar o som alteram profundamente os resultados de tais gravações. Mesmo apontando diferenças no papel das tecnologias de gravação na cultura midiática em relação ao que Nyre propõe, Porto afirma ser imprescindível uma adesão dos produtores de mídias aos preceitos das novas tecnologias, e isto vai moldar a materialidade destes produtos.

Não acredito em um conceito que enfatize e estabeleça o tecnicismo norteando as várias mudanças estéticas assinaladas ao longo dos anos, como também não se pode colocar a tecnologia alijada desses processos de mudança. É fato que o cinema, desde o seu nascimento, está em constante mutação, sendo o objetivo do artigo jogar uma luz nas mudanças estratégicas que o som ocasionou na história do cinema. Acredito que a contribuição para o campo seja, entre outras possibilidades, a de trazer e atualizar para a língua portuguesa toda uma discussão sobre o período "silencioso" que é espaçada entre vários pesquisadores pelo mundo, escrevendo em diferentes instituições (1997, p. 95).

Hoje trabalhamos em condições tais que três quartos do tempo nos concentramos exclusivamente na reprodução mais limpa da fala, tentando ter o mínimo de ruído de fundo possível, criando um som higienizado. Se existem distinções, segundo o Técnico de Som Direto francês Pierre Gamet[7], elas seriam pelo fato de que os técnicos de som

[7] Fez o som direto de *Opera Prima* (1979), *Amor à morte* (1984), *Detetive* (1984), *Cyrano de Bergerac* (1989), *Todas as manhãs do mundo* (1991), entre outros.

estadunidenses nunca gravam ambientação nos filmes, se preocupando somente com texto, sendo esse um trabalho da pós-produção, preenchido pela edição de som. Ou seja, é uma captação de som direto que só tem a voz como finalidade, sem se preocupar com o ambiente onde os personagens estão atuando. Mesmo assim Gamet, no livro de Nougaret e Chiabaut, não deixa de enfatizar o trabalho do Técnico de Som Direto estadunidense James Sabat[8] nos filmes de Woody Allen. Para Gamet este é um contra-exemplo absoluto pois Sabat "domina muito bem a técnica dos microfones sem fio. Ao ler sobre o filme fiquei surpreso ao saber que ele não dublou nada. É absolutamente perfeito, pois Allen aceita e defende a convenção do som que não é justa em relação a uma imagem".

A frase de Gamet sobre a convenção entre som e imagem, ou como nos coloca Chion (2011), o contrato audiovisual entre som e imagem, é para mim de extrema importância quando no set de filmagem sou confrontado a pensar nessas convenções. Por exemplo: planos muito abertos onde personagens estão conversando, sendo vistos minusculamente no quadro. Aqui, talvez, possamos voltar para o conceito inicial entre os métodos sonoros propostos: gravar de uma maneira estadunidense e só focar na voz dos personagens, não importando o tamanho que eles estejam em quadro? Ou da maneira francesa com o ambiente mais presente em relação a voz, dando a dimensão do espaço onde os atores estão inseridos? O também Técnico de Som Direto francês Éric Devulder[9] problematiza os meandros de uma captação de som direto que vai em cada uma dessas direções, com cada uma tendo resultados diferentes:

> Para falar das diferentes escolas de gravação sonora, não vou me referir às diferenças nos microfones, mas sim à forma de modular as vozes dos atores. A dosagem da presença das vozes, mais que a cor do som. Ou seja,

[8] Fez o som direto de *Um dia de cão* (1975), *Noivo Neurótico, noiva nervosa* (1977), *Manhattan* (1979), *O lobo de Wall Street* (2013), entre outros.
[9] Fez o som direto de *Areia e sangue* (1987), *Sem um grito* (1991), *O homem à beira-mar* (1991), *Caiu do céu* (1993), *O apartamento* (1995), entre outros.

> respeitando os planos sonoros que às vezes é melhor abandonar: se o ator for muito pequeno no quadro, não queremos ouvi-lo fracamente. Certos problemas de consistência proíbem tomadas sonoras. Os operadores de som são levados a concentrar-se de forma mais sistemática numa continuidade de presença da atuação dos atores: nivelando e proporcionando um médio prazo de presença nas vozes, que podem ser montadas em todas as direções. Esteja o ator perto ou longe, passando de um valor de plano para outro dentro de uma frase, queremos ouvi-lo da mesma forma do início ao fim da frase (é bastante perturbador ter de repente uma voz que muda de presença, cor). Outros vão reproduzir o valor do plano na imagem, respeitando o plano de som, eles escolherão mais opções com tudo o que isso implica como riscos (Nougaret, Chiabaut, 1997, p. 56).

Saindo da França e indo para os Estados Unidos, pensando na realidade sonora enfatizada por Ungheto, trago uma outra maneira de captação de som direto que realça o que me refiro de perspectiva sonora. Uma captação que preza em sentir a acústica do espaço, sem perder a informação da voz, um conceito de hibridismo que enfatizo como marcante na minha maneira de gravar o som de filmes. Nesse contexto lembro que em 2013 tive a oportunidade de conhecer o Técnico de Som Direto estadunidense Christopher (Chris) Newman durante o Festival Internacional de Cinema do Rio de Janeiro, o Fest Rio, quando levei um grupo de alunos meus para uma oficina de som que ele estava ministrando durante o evento. A fama que eu tinha de Newman como um Técnico de Som Direto diferenciado vinha do meu tempo de graduação, nos anos 1980, quando tive um curso relâmpago de fim de semana na universidade que focava no trabalho sonoro de Newman. Nessa ocasião tive a oportunidade de ver e ouvir, em película, diferentes filmes que ele fizera o som direto: *Conexão França* (1971), *O Exorcista* (1973) e O *Poderoso Chefão I* e *II* (1972 e 1974). Me impressionava muito a sensação de espaço que a voz dos personagens tinha dentro da cena, pois mesmo escutando essa voz muito bem articulada, o extra campo também se fazia presente. Isso provocou em mim uma estranha sensação de uma escuta que às vezes parecia distante, mesmo com a

fonte sonora estando perto e às vezes ao contrário, tendo a sensação de presença sonora mesmo com um quadro bem aberto.

Tempos depois Newman continuaria a colocar sua marca sonora em clássicos como *A Insustentável Leveza do Ser* (1988), *O Silêncio dos Inocentes* (1991), *O Paciente Inglês* (1996), entre muitos outros. Refletindo sobre essa sensação de perspectiva que sentira nas obras gravadas por Newman encontrei uma entrevista dele feita em 1974 quando ele se refere sobre a sua maneira de gravar o som dos filmes:

> Músico treinado, Newman aborda a arte do Técnico de Som com sensibilidade às nuances do som. Ele tem a capacidade de fazer o som funcionar com a imagem. Newman desenvolveu uma filosofia de gravação que faz com que a perspectiva funcione para realçar os valores dramáticos do filme. Quer você concorde ou não com ele, quer ache que a sua abordagem é válida ou as suas técnicas são boas, as suas ideias vão fazer com que você reflita sobre a forma como o som funciona na produção cinematográfica moderna. E, talvez, a maneira como ele deveria funcionar. “De qualquer forma, minha filosofia é mantê-lo o mais simples possível. Deixe a perspectiva trabalhar a seu favor. Se as pessoas estão imersas em uma cena e têm poucas falas, tente gravar um ambiente se não quiser se matar. Todas essas regras existem para serem quebradas. Acredito que você deve servir ao diretor, ao filme, à dinâmica dos atores" (Bobrow, 1974, p. 10).

Um sinal de que o profissional está ficando antigo no que faz é quando um filme que participou entra na lista dos filmes restaurados. No meu caso o filme foi *Corisco e Dadá* (1996) e faço uso dele para refletir sobre sonoridades e como captava som direto naquela época. Ao rever e reescutar o filme fiquei refletindo sobre esses filmes que escutara anos atrás, filmes gravados por Newman, pensando sobre as questões de como inserir a geografia e sua ambiência (no caso de *Corisco e Dadá*, estávamos realmente filmando no sertão do cariri cearense). Eu acreditava que os elementos sonoros que a natureza nos apresentasse eu deveria estar atento para captar, juntando isso com as vozes dos personagens. Nesse momento já fazia uso de microfone sem

fio para tentar cobrir possíveis buracos na captação dos diálogos porque trabalhava somente com Fernando Cavalcante como microfonista/assistente. Assim mesmo gravando o som direto do filme em um Nagra 4.2L mono eu mixava ao vivo os microfones de lapela com o microfone aéreo que estava sempre em cena.

As preocupações com essa adrenalina de "gravar ao vivo" foram diluídas pela possibilidade de gravadores multipistas que individualizam cada microfone para um determinado canal, mas por uma questão de perspectiva sigo até hoje, mesmo gravando com multicanais, ouvindo as cenas com um ouvido nos lapelas e outro ouvido nos microfones aéreos. Sempre atentando para possíveis cancelamentos de fases que às vezes as proximidades dos microfones podem causar, sinto que estou escutando o som como ele deve soar na sala de cinema: com os lapelas me dando a precisão da voz e os aéreos me dando a sensação do espaço.

Como resposta a essas minhas indagações para determinadas maneiras de escutar o cinema, pensando em futuras pesquisas que possam ampliar o que arranhei nesse artigo, menciono uma conversa que José Luis Sasso me confidenciou mixando filmes para programas da colônia japonesa de São Paulo:

> Aqui em São Paulo, tinha um jornal chamado São Paulo Shimbun onde eles faziam uns filmes pra colônia japonesa em 16 milímetros, lá na Liberdade. Os filmes eram dos comerciantes, tudo em japonês, com narração em japonês. Eu trabalhava na Álamo e era a primeira que vez iria mixar um filme em japonês. Eu pensei: é simplezinho, tem música, som direto de entrevista, alguns ruidinhos e narração. Eu tinha experiência com os documentários do Jean Manzon, que eu adorava e que tinham uma linguagem que ele criou entre os níveis de locução, som direto, ruídos e música. Nesse dia, junto comigo na mixagem, tinham dois produtores japoneses do jornal. Comecei a mixar, pensando nos preceitos do Manzon, mas num demorou pros produtores intervirem quando um deles disse: "Não, não, mais música!" Então tá bom, eu subi um pouquinho mais. Mas ele insistiu: "Não, não, mais música! Eu subi mais um pouquinho, uns

> dois, três debezinhos. Aí ele chegou e disse, com um português com sotaque carregado: "Seu José: mais música é mais música!" E aí eu falei: "Mais vai atrapalhar o diálogo!" No que ele retrucou: "Não, japonês ouve diferente!" Essa frase mudou minha vida.

A experiência citada por Sasso apresenta farto material para uma nova pesquisa que tenha como foco um detalhamento acústico mais delicado, buscando em diferentes culturas, diferentes maneiras de escutar o mundo através do cinema. O exemplo do japonês escutar diferente abre possibilidades de pensar também se isso se aplica a outros lugares, se é algo intermediado pelo uso que cada lugar faz da tecnologia, ou se a experiência cultural/semântica de outros países aponta uma percepção de escuta que delineia elementos narrativos sonoros diferenciados? A pesquisa segue.

Referências

BERNARDET, Jean-Claude. **O som no cinema brasileiro**. Em: Filme e cultura, Rio de Janeiro: Embrafilme, n.37, jan/fev/mar 1981. págs 2 a 34.

BOBROW, Andrew. **The art of the soundmen an interview with Christopher Newman**. Nova Iorque, Filmmakers newsletter, maio 1974.

CHION, Michel. *A audiovisão: som e imagem no cinema*. Tradução de Pedro Elói Duarte. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2011.

COSTA, Fernando Morais da. **O som no cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

COSTA JÚNIOR, Francisco José Pereira da. *A sonoridade no cinema moderno brasileiro: escolhas sonoras do Cinema Novo e do Cinema*

Marginal. 2022. 166 f. Dissertação (Mestrado em Cinema e Audiovisual) — Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2022.

GUIMARÃES, Clotilde Borges. **A introdução do som direto no cinema documentário brasileiro na década de 1960.** Dissertação de Mestrado - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2008.

MATTOS, Carlos Alberto. **Maurice Capovilla: a imagem crítica.** Coleção Aplauso, São Paulo, Imprensa Oficial, 2006.

NEVES, David. **A descoberta da espontaneidade: breve histórico do cinema direto no Brasil.** Em: Cinema Moderno, Cinema Novo, Rio de Janeiro, José Álvaro Editor, 1966.

NOUGARET, Claudine e CHIABAUT, Sophie. **Le son direct au cinema.** Paris: Institut de Formation et d'Enseignement pous les Métiers de l'Image et du Son (FEMIS), 1997.

PORTO, Igor Araújo. **O som como marca estética do processo: a inserção do som direto no cinema brasileiro de ficção.** Tese de Doutorado no PPGCOM da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), 2023.

TAVARES, Mariana. **Helena Solberg do Cinema Novo ao Documentário Contemporâneo**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2014.

CAPÍTULO 2

ODIL FONO BRASIL: ENTRELAÇAMENTOS CRIATIVOS E PADRÕES SONOROS A PARTIR DE *TRILOGIA DE TERROR* (1968)

Ruan Leandro Sommer Galvão

No contato com o cinema brasileiro independente dos anos 1960 e 1970, é muito provável que o nome Odil Fono Brasil, escrito às vezes com variações, apareça para o espectador em créditos de mais de um filme. É possível também que este nome surja em departamentos relacionados à trilha sonora, seja com as denominações "dublagem", "regravações", ou apenas "som". Além disso, pode estar acompanhado de créditos a profissionais recorrentes em funções que, mais uma vez, possuem diferentes nomes, alguns dos quais representam a mesma prática, entre eles "ruideiro", "contrarregra", "sonoplastia" (ambos compreendem, em certa medida, a arte do *foley*: a recriação em estúdio dos sons produzidos pelos personagens).

Há ainda grande probabilidade de que estes filmes tenham sido realizados em São Paulo, na região da Boca do Lixo: setor da cidade com histórico de criminalidade e prostituição onde se instauraram produtoras independentes, e que ficaria conhecido como o epicentro do Cinema Marginal brasileiro. Durante a década de 1960, a Odil se firmou, por seu baixo custo de produção, como o local de sonorização da maioria de filmes marginais (Júnior, 2023, p. 18), participando da pós-produção de clássicos do ciclo, a citar os experimentais *O Bandido da Luz Vermelha* e *Hitler IIIº Mundo* - duas obras já estudadas pelo valor estético inovador no campo da trilha sonora brasileira. Além disso, em um levantamento inicial nas bases da Cinemateca Brasileira, durante o período de 1961 e 1969, a Odil aparece em cerca de 40 títulos,

considerando documentários, filmes de ficção de curtas e longas-metragens e seriados para a televisão.

Os poucos relatos disponíveis acerca da Odil costumam tratar, em grande parte, da sua estrutura física precária para o trabalho de sonorização no final dos anos 1960, característica ressaltada por Roman Stulbach em depoimento sobre o processo de dublagem do curta-metragem *Por Exemplo, Butantã*, de 1968, no qual descreve a empresa como "um antigo estúdio caindo aos pedaços" (Puppo, 2012, p. 130). Por outro lado, a apreciação das obras e a revisão das análises dedicadas à dimensão formal das trilhas sonoras sugere que o contexto de escassez se reflete numa complexidade em termos de estética do som, resultado de escolhas e soluções criativas condicionadas pelas limitações técnicas e econômicas, e das relações artísticas da comunidade da Boca.

Assim, com este capítulo exploramos tendências possíveis ao som cinematográfico feito na Odil Fono Brasil, compreendendo o estúdio como um ponto de convergência criativa complexo, marcado por interações recorrentes e ecléticas, pelo contexto de limitações severas e por um momento ainda carente de estruturação no âmbito da cadeia produtiva do som — ideia que podemos ilustrar pela irregularidade nos créditos citados anteriormente.

Em um primeiro momento, buscamos reconstituir a estrutura dos primeiros anos da Odil, com base nas pesquisas dedicadas à estética e aos processos do som no cinema brasileiro da década de 1960 e 1970, incluindo os trabalhos de Costa (2006) e Júnior (2023). Por fim, como objeto de análise, elegemos o filme de antologia *Trilogia de Terror* (1968), com episódios dirigidos por Ozualdo Candeias, Luiz Sérgio Person e José Mojica Marins, como uma obra simbólica do ecossistema produtivo do estúdio na década de 1960, ao abarcar diálogos estilísticos e técnicas heterogêneas sob um ambiente criativo de coletividade e economia.

A Odil Fono Brasil nos anos 1960: uma breve reconstituição

Um dos aspectos mais reconhecíveis do cinema brasileiro de ficção da década de 1960 é a dublagem, ou o som pós-sincronizado. Como bem documentado por pesquisadores (Costa, 2006; Carreiro, 2013; Júnior, 2023), a dependência de regravação das vozes nesse período foi condicionada em grande parte por imposições técnicas e econômicas: o uso de gravadores portáteis ainda passava por experimentos mais voltadas ao cinema documentário, e acarretava num alto custo para produções menos abastadas, entre outros desafios de natureza prática.

Fernando Morais da Costa (2006) descreve este momento da produção de ficção no país como um período de passagem para o som direto, que se sedimentaria na indústria em meados dos anos 1970. Contudo, o autor ressalta que a prática da dublagem se manteve ativa no contexto de baixo orçamento, a exemplo do setor da Boca do Lixo, que continuou a produzir filmes neste padrão até a década de 1980. Indo além da condição econômica, este cenário com ênfase na pós-produção possibilitou inovações nos modos de pensar e fazer a trilha sonora brasileira, como observa Costa:

> Parte significativa da produção continuaria a ter seu som construído na montagem, a despeito da presença dos gravadores portáteis no mercado. Nesses filmes, estaria-se usufruindo da liberdade de criar relações entre sons e imagens que vão muito além do sincronismo, da estética realista, e dos padrões ditados pelo cinema mais convencional, com sua ampla e rígida codificação para o uso do som. Na verdade, muitas das quebras com as convenções sonoras que se seguiram devem ser compreendidas dentro da mudança proposta para forma e conteúdo no cinema de produção mais independente que surgia na década de 1960 (Costa, 2006, p. 164-165).

É justamente no ramo da dublagem que surge a Odil Fono Brasil. O estúdio entrou em atividade no ano de 1961, como parte de um projeto de distribuição cinematográfica italiano, tocado pelo casal

de cineastas Marcelo Albani e Maria Basaglia. O foco do grupo (em sua segunda passagem pela indústria brasileira[10]), foi a produção de versões em português de filmes estrangeiros (especialmente importados da Itália). O projeto envolvia a implementação de um método de dublagem, mas que deu poucos resultados positivos.

Os primeiros créditos da Odil são de difícil acesso, com algumas menções em produções de documentários e curtas-metragens, além de serviços fora da dublagem, com destaque para a mixagem realizada para o filme carioca *Pôrto das Caixas* (1962). É possível que já nesse período os donos da Odil tenham aderido à dublagem televisiva, aproveitando da grande demanda das emissoras por programação, dada a novidade da mídia. Sabe-se, também, que no início dos anos 1960 o estúdio começara a participar da pós-produção sonora de produções originais — detalhe que o diferenciava dos concorrentes na dublagem feita para a TV (Santos, 2018).

É mais ou menos neste lugar que se encerra o primeiro ciclo da Odil Fono Brasil, com o final dos planos do casal italiano no país, e a venda do estúdio, no ano de 1964, para Ademar de Barros. A partir daí as informações sobre a administração do estúdio ficam mais esparsas, ao passo que a sua inserção no meio cinematográfico paulistano independente se intensifica.

No mesmo ano da mudança societária da Odil, ocorre o primeiro projeto da parceria com o cineasta José Mojica Marins, iniciada com o marco do horror brasileiro *À Meia-Noite Levarei Sua Alma,* seguida de clássicos do gênero — para citar somente os filmes da década de 1960, a Odil e Mojica colaboraram nos filmes: *Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver* (1967), *O Estranho Mundo de Zé do Caixão* (1968), *Trilogia de Terror* (1968) e *O Despertar da Besta* (1969).

A parceria com Mojica parece demarcar o início de um novo caminho produtivo e estético da Odil e de importância significativa para

[10] Na década anterior, o casal havia investido mais ativamente na produção cinematográfica, chegando a realizar alguns filmes sob a direção de Basaglia, mas sem obter o sucesso esperado.

o som do cinema nacional da época, visto que, logo em seguida, a Odil começa a despontar em diversas produções baseadas na Boca do Lixo, congregando relações artísticas radicais que vão culminar no experimentalismo estético-sonoro do Cinema Marginal, ao final da década.

Nas obras de cineastas fundamentais da Boca, como José Mojica Marins, Luiz Sérgio Person e Rogério Sganzerla, é significativa a presença (creditada ou não) de membros da Odil como Salatiel Coelho, Júlio Perez Caballar e Romeu Quinto. Dentre as funções, dava-se maior destaque ao técnico de som, profissional normalmente ligado à mixagem[11], sendo a figura comumente representativa da etapa de sonorização. Por vezes, seguia-se a este crédito o nome do assistente de som, profissional que tradicionalmente assumia a função de técnico de som do estúdio — na cronologia da Odil entre os anos de 1967 e 1970, sugere-se que o posto de técnico passou de Carlos Alberto Laurindo Etéocles para Júlio Perez Caballar[12], e deste para Orlando Macedo. Esta dinâmica é sugestiva do processo de construção de conhecimento fomentado entre os profissionais do ramo na empresa, refletindo em certa medida a carência de especialização na área do som cinematográfico até aquele momento.

Há de se incluir também o crédito aos montadores, pois como sabe-se, este profissional esteve responsável pela edição de som até a criação de uma categoria específica desta atividade dentro da cadeia produtiva sonora. Como reflete Costa, a situação também se relacionava à falta de investimento em formação especializada no país, de modo que a função só seria estabelecida no final dos anos 1970 (2006, p. 175). Em projetos realizados na Odil são notáveis os nomes de Sylvio Renoldi e Luiz Elias, ambos montadores que relataram participação em

[11] Segundo o cruzamento das informações levantadas por Francisco Júnior (2023) acerca dos departamentos e profissionais do cinema paulista no final dos anos 1960, compreende-se que o crédito "técnico de som" era atribuído ao responsável pela mixagem ou mixador dos estúdios.

[12] Romeu Quinto também esteve entre os assistentes de Caballar, embora não tenha assumido a posição na Odil, segundo entrevista concedida à Francisco Júnior (2023)

processos do som ao longo da década de 1960 - Renoldi foi o notório montador de *O Bandido da Luz Vermelha*, e Elias foi montador dos primeiros filmes dirigidos por José Mojica, entre outros.

Cabe, por fim, mencionar a importância de compositores musicais, que mesmo num cenário dominado pelo uso de gravações pré-existentes, impactaram na estética feita na Odil com trilhas musicais originais, a citar Damiano Cozzella e Rogério Duprat, colaboradores em comum de Maurice Capovilla, Luiz Sérgio Person e outros em produções da Boca do Lixo.

A interação criativa e formativa entre a figura do técnico e do assistente, a participação na edição e em outros processos sonoros por parte dos montadores, a composição e compilação musical sob a mediação de diretores recorrentes sugere um esquema produtivo heterogêneo diante do qual é possível pensar em sonoridades baseadas na Odil Fono Brasil. Um ponto de convergência nessa teia estilística é o filme *Trilogia de Terror*, obra que reúne parte expressiva dos artistas e das qualidades sonoras mencionadas aqui, portanto serve de objeto ilustrativo do contexto sonoro da Odil.

O projeto *Trilogia de Terror*

O projeto *Trilogia de Terror* surge da colaboração entre José Mojica Marins, Rubens Francisco Lucchetti e Antônio Pólo Galante, e se concretiza com Ozualdo Candeias e Luiz Sérgio Person adicionados à direção. A produção teve início em 1967, no período áureo da parceria de Mojica com o roteirista R. F. Lucchetti — fase de ousadas incursões no horror brasileiro através do universo multimidiático do personagem Zé do Caixão. As primeiras obras da dupla seguiram o formato do horror episódico: no programa da TV Bandeirantes *Além, Muito Além do Além*, que vinha fazendo grande sucesso e no filme de antologia *O Estranho Mundo de Zé do Caixão*, lançado em 1968. O mesmo se deu com *Trilogia de Terror*, que reuniu adaptações dos contos feitos originalmente para o programa televisivo de Mojica e Lucchetti.

Segundo o produtor Antônio Galante, em relato a André Barcinski e Ivan Finotti (1998, p. 205), a decisão de dividir a direção do filme com outros cineastas veio da preocupação com a perseguição da censura dos militares sobre José Mojica Marins. Assim, foram chamados os diretores Candeias e Person — dois nomes de prestígio no cinema paulista, também colaboradores em produções prévias de Mojica —, para escolher e dirigir dois dos contos de *Além, Muito Além do Além*. Como completa Máximo Barro, também ficou a critério dos diretores a escalação de suas respectivas equipes técnicas: "o iluminador, cenógrafo, diretor de arte e assistentes, tendo como elo comum a temática do horror e a participação da dupla Cozzella-Duprat" (Barro, 2009, p. 124) — adicionamos, na mesma linha dos compositores citados, a equipe da Odil Fono Brasil, uma vez que envolveu a pós-produção dos três filmes.

Assim, mesmo tendo como material base os roteiros escritos por Lucchetti, o resultado da obra *Trilogia de Terror* é marcado por certa heterogenia, uma vez que cada diretor imprimiu em seu segmento um estilo singular, alinhado com seus interesses pessoais e artísticos. Como analisa a pesquisadora Laura Cánepa, no episódio *O Acordo* (adaptação do conto original chamado *Noite Negra*), Candeias dirige uma história que se distancia das convenções do horror, sendo mais uma reflexão do cineasta em torno de superstição, juventude *hippie* e relações de poder e sexo no contexto rural. Em *Procissão dos Mortos*, Person toma a história do menino que via fantasmas e faz um filme alegórico sobre o espírito guerrilheiro juvenil no tempo da ditadura, tecendo ainda um diálogo com o cinema fantástico paulista por meio da citação ao filme *O Saci* (dir. Rodolfo Nanni, 1953) (Cánepa, 2008, p. 163-165). Já no segmento *Pesadelo Macabro*, Mojica explora com peculiar visceralidade temas como violência ritualística e medos primais, em uma trama do protagonista que acaba por ser enterrado vivo — o evento remete ao episódio traumático da infância do cineasta, em que presenciou um homem cataléptico despertar no próprio funeral.

Nos letreiros que envolvem a trilha sonora, consta a Odil Fono Brasil na categoria "som", e o crédito de "técnico" a Júlio Perez

Caballar. O técnico de som ocupava o cargo no estúdio pelo menos desde 1967 – antes disso, fora assistente de Carlos Alberto Laurindo Etéocles em *Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver*, lançado no mesmo ano. Daí em diante, Caballar repete a função em obras subsequentes de Mojica, além de participar de modo proeminente na sonorização dos filmes do ciclo marginal.

Uma das qualidades que apontamos do trabalho de Caballar com Mojica é a habilidosa mixagem que envolve o manejo de numerosas gravações pré-existentes: essas trilhas sonoras podiam ser compreendidas quase como bricolagens de músicas e efeitos sonoros de fontes distintas, por vezes arranjados em pequenos fragmentos extraídos de discos. Há também o mérito na organização de sonoridades heterogêneas, em sobreposição, para gerar os efeitos de exasperação e excesso formal que emerge das encenações de horror dirigidas por Mojica.

Já a montagem, e por consequência a edição sonora, foi realizada por Sylvio Renoldi. Para além da condição de acúmulo de funções imposta aos montadores, Renoldi ostentava uma relação diferente com o som: fazia montagem de efeitos sonoros desde o começo da carreira, ainda como assistente nos estúdios da Maristela, e, como descreve Eugênio Puppo, tinha "obsessão por som, dava tanta importância à montagem da imagem quanto à do som, adorava imitar sons de objetos e de animais para os ruídos de sala" (Puppo, 2012, p. 135). O mesmo seria responsável pela edição em *O Bandido da Luz Vermelha*, nada menos que um dos filmes mais exaltados pela concepção criativa de trilha sonora na história do cinema brasileiro.

A música dos três segmentos ficou sob a responsabilidade de Damiano Cozzella, que contou com a colaboração de Rogério Duprat para o episódio dirigido por Luiz Sérgio Person. Salienta-se que a reconstituição criativa dos processos musicais dos dois compositores carrega outra marca da imprecisão, pois, como nota Máximo Barro, nunca ficou definido "se Duprat a musicara por completo ou auxiliara Cozzella na orquestração, manipulação eletrônica, regência ou mixagem" (Barro, 2009, p. 125). Ainda na análise de Barro, a

colaboração entre Duprat e Person tem como uma constante o elemento da autoconsciência da forma, presente nas citações do cineasta que incluem as alusões musicais aos seriados de faroeste em *Panca de Valente*[13] (1968), e no próprio episódio de *Trilogia de Terror*, com o uso do acorde para demarcar a imagem do homem que dispara a metralhadora em direção ao público, numa "atitude conteudista" que faz referência ao filme *O Grande Roubo do Trem* (dir. Edwin S. Porter, 1903).

Damiano Cozzella foi parceiro longevo de Duprat, com quem se alinhava esteticamente. Guerrini Jr. os insere na vertente dos compositores para cinema de música erudita brasileira, proposta que acompanhava as tendências das vanguardas europeias. Entre os nomes que compartilhavam de inclinações musicais contemporâneas, Guerrini Jr. comenta:

> Ester Scliar, Marlos Nobre, Damiano Cozzella, Júlio Medaglia e Guilherme Magalhães Vaz. São compositores que incorporaram em suas obras para cinema procedimentos da música atonal, dodecafônica, serial e eletroacústica. E alguns deles, como Duprat, Medaglia, Magalhães Vaz e Cozzella, dialogaram com a música popular (Guerrini Jr., 2009, p. 35).

A influência de Duprat e Cozzella é latente na música de *Trilogia de Terror*, e se destaca pensando no entorno musical mais associado à música compilada. No trabalho de Mojica, por exemplo, foram raras as colaborações com composições originais, muito em virtude da peculiar pobreza econômica de suas produções. Vale destacar, contudo, que a sonoridade do filme não contraria o estilo musical encontrado na obra do cineasta, que contava com escolhas inovadoras de música para o gênero do horror, como as faixas do compositor francês Edgar Varèse utilizadas no primeiro filme de Zé do Caixão — estas, inclusive, foram encontradas pelo cineasta na biblioteca da Odil Fono Brasil.

[13] Este também com música de Damiano Cozzella.

Análise do som em *Trilogia de Terror*

Prosseguindo com as interações criativas e os padrões de produção da Odil levantados anteriormente, estruturamos esta breve análise de *Trilogia do Terror* a partir dos seguintes parâmetros: montagem de som (realizada por Sylvio Renoldi), música (de Damiano Cozzella e Rogério Duprat) e mixagem (por Júlio Perez Caballar). Considerando o conhecimento sobre os processos da época, a montagem ou edição de som compreende a prática de selecionar, organizar e por vezes criar a camada sonora do filme durante a etapa de edição — possivelmente feita nas moviolas do próprio estúdio de som. Já a mixagem consiste na "mistura" de todos os elementos da trilha sonora em relação à experiência audiovisual final, considerando aspectos como a espacialidade fílmica, inteligibilidade das falas, e a qualidade técnica do áudio a ser reproduzido nas salas de cinema. Entendemos que dentro desses setores da criação sonora podemos incluir considerações a respeito de atividades não creditadas ou que não foram tratadas durante o trabalho, especialmente a prática do *foley* e as performances vocais.

Nos créditos de abertura, a música experimental, de textura eletroacústica[14], dá ênfase no sentimento de estranheza que abre o filme, com combinações dissonantes e colagens de fragmentos manipulados eletronicamente, incluindo timbres instrumentais e sonoridades sugestivas ao imaginário do horror, como trovões e bichos. Esta peça, bastante representativa da escola vanguardista dos compositores, se soma aos letreiros iniciais, mostrados sobre imagens de uma caverna — lugar e atmosfera que serão revisitados no primeiro episódio.

Em *O Acordo*, a trilha sonora se percebe central para a condução da narrativa e dos temas abordados por Candeias. Em um resumo

[14] Segundo definição de Luíza Alvim (2025, p. 173), música eletroacústica é um "termo 'guarda-chuva' que inclui estilos distintos surgidos a partir da metade do século XX, como a música concreta francesa e a música eletrônica alemã".

simplificado, o conto aborda a trama da mulher que, almejando o matrimônio da filha, faz o dito acordo com o senhor das profundezas (representado na figura de um jovem do movimento *hippie*), este, em troca, pede que uma donzela lhe seja entregue no prazo de "três luas". O tal encontro final, que culminaria num possível sacrifício da personagem da filha, é interrompido por um homem que descobrimos ser Jesus Cristo.

O diretor opta pelo uso econômico (mas impactante) de diálogos, recorrendo à linguagem musical e aos efeitos sonoros minimalistas para reforçar e expressar o conteúdo mais subjacente da sua história. Neste sentido, é louvável o trabalho de mixagem e edição feito por Caballar e Renoldi para combinar e justapor, com boa audibilidade, um expressivo número de sonoridades.

Os diálogos, embora breves, destacam as potencialidades do som pós-sincronizado por parte da Odil. Escutamos algumas falas sussurradas entre alguns dos personagens mal-intencionados da história, cujo efeito de caráter não-realista seria difícil de obter com a captação do som direto. Destacamos ainda, na cena do rito religioso, o recurso da dublagem para substituir a voz do pai de santo pela entidade que o incorpora. Nesta sequência em especial é proeminente também o uso de sonoridades vocais não semânticas, como a respiração ofegante que transmite o sentimento de aflição. O riso é também um elemento importante das performances vocais, sendo associado a personagens chave da história que parecem demonstrar a consciência da ingenuidade dos locais e do destino que os aguarda.

Na camada de efeitos sonoros diegéticos, chama a atenção o emprego do som ambiente para produzir tensão. Próximo ao final do episódio, com a aproximação do momento do acerto de contas, o canto peculiar de uma ave é repetido por longos intervalos de tempo, amplificando a ansiedade que antecede o destino da mãe e da filha, esta é somada por fragmentos musicais dedilhados e pelo soar simbólico do sino.

A música de Cozzella segue a linha tropicalista, abarcando uma variedade de estilos de maneira indiscriminada e irreverente: na fatídica

sequência do acordo, a trilha musical passa pela percussão afro-brasileira (durante o rito com o pai de santo), pela textura eletrônica (quando a mãe adentra a caverna), pelo instrumental de rock 'n' roll (na aparição do *hippie*) e por uma colagem de estilo religioso (no órgão que soa junto a imagem de Jesus, que observa a cerimônia) — tudo isso dentro de aproximadamente seis minutos.

Além do ecletismo condizente com o contexto estético do compositor, as composições nos diferentes gêneros são como temas, que se associam aos personagens e os qualificam conforme se repetem ao longo do filme. A faixa tocada ao órgão, que se escuta nas aparições do homem barbudo, por exemplo, é sugestiva da natureza do personagem que descobriremos ser o próprio Cristo. Essa mesma sonoridade ressurge de modo impactante ao final do filme, sobrepondo-se gradualmente ao rock 'n' roll dos *hippies*, enquanto o personagem cristão os confronta na gruta, em uma demonstração criativa ao combinar edição, mixagem e música para engendrar a narrativa fílmica.

O próximo segmento, *Procissão dos Mortos*, traz uma história de fantasmas alegórica, combinando crendice popular com a temática da guerrilha armada em tempos de ditadura militar. O enredo gira em torno do menino Quinzinho, que supostamente está auxiliando guerrilheiros escondidos na floresta. O pai (Lima Duarte), decidido a refutar os boatos, vai até o local, mas se depara com uma legião de "fantasmas guerrilheiros", morrendo pelas mãos do líder — ator caracterizado como Che Guevara. Por último, descobrimos que o garoto vai ajudar o guerrilheiro, que lhe devolve a metralhadora, num gesto de convite à luta armada.

A despeito de ter sido composta em dupla, a música deste episódio é consideravelmente econômica. Como analisa Máximo Barro, em seu livro da série *Aplauso* dedicado à Duprat, o espaçamento musical resulta das escolhas do cineasta para construção do afeto de horror:

> Person optou por atingir o terror através de longos silêncios, ruídos distantes, vozes agudas de pássaros, o

> que ocasionará um espaço de mais de cinco minutos entre a música que acompanha os letreiros e o momento em que o garoto se depara com um cadáver, ao relento, decomposto pelo tempo. O silêncio ainda se mantém sobre o plano estarrecido do menino e do cadáver, explodindo o primeiro acorde somente quando veremos a metralhadora nas mãos do guerrilheiro morto (Barro, 2009, p. 125).

A percepção do autor salienta para a concepção de Person na utilização da música em relação ao todo da trilha sonora, onde os elementos como o silêncio e os efeitos sonoros (descritos então como "ruídos") são tratados com dinamismo e igual importância na dimensão do som. Caberia então destacar a qualidade diegética desta composição, realizada pelo montador e mixador de modo a estimular reações afetivas no público. A sequência que leva à morte do pai, por exemplo, coloca em primeiro plano a respiração ofegante do personagem, que está envolto na ambiência insistente e ritmada da natureza (com as aves e sapos), gerando tensão. Este último recurso remete à ave que escutamos no episódio anterior, cuja gravação, inclusive, foi reutilizada neste.

Já a presença da música diegética, embora ocorra somente uma vez, está igualmente inserida no conjunto formal e de conteúdo do filme. Na cena que transcorre no bar, a musicalidade do ambiente e o canto dos personagens interage com os conflitos dos locais sobre a possível questão dos guerrilheiros no povoado. Assim, percebe-se que a temática do conflito está distribuída na camada sonora, dialogando com a fonte do horror da história.

Voltando ao exemplo mencionado por Barro, o momento de inserção do acorde é curioso, pois aponta para a arma enquanto objeto do horror, não necessariamente o cadáver. A temática da guerrilha, como fruto do mal-estar que se espalha no vilarejo, se expressa no trabalho criativo de pós-produção sonora: em especial, no momento imediato ao aviso da mãe sobre a ausência do filho, surge uma sirene fora de campo, pontuada na sequência por estrondosas explosões — vemos as imagens de demolição de rochas, que "disfarçam" a ambiência sonora de guerra.

O episódio *Pesadelo Macabro*, dirigido por José Mojica Marins, narra a história de Cláudio, homem que sofre com um pesadelo recorrente no qual é enterrado vivo. Acreditando se tratar de uma premonição, procura ajuda no terreiro, mas desiste no meio do ritual, partindo para a solução psiquiátrica. Após um episódio no qual a noiva é violentada, Cláudio é dado como morto. O desfecho, contudo, leva ao cumprimento do pesadelo, com os familiares descobrindo o homem sem vida, com olhos esbugalhados.

Uma das qualidades que permeia a trilha sonora do segmento de Mojica é o contraste, e os efeitos sensoriais e dramáticos que proporciona. No quesito do som, as justaposições radicais, peculiares à obra do diretor, resultam em grande parte de escolhas estéticas expressivas, e na combinação precisa destes elementos na pós-produção.

Musicalmente, ainda que se percebam as influências de Cozzella, o filme apresenta no geral uma fragmentação própria em sua estética, aproximando estilos discrepantes, como a música descritiva de radiodramaturgias, com texturas de caráter experimental. Em algumas passagens escutamos composições que remetem aos clichês da música clássica, como marchas fúnebres e nupciais. Tais temas criam situações reconhecíveis ao público, amplificando, por consequência, o acontecimento perturbador. Vale destacar o momento que a noiva Rosana é violentada, pois é precedido de passagens românticas e música "inofensiva", o atentado, por sua vez, tem a sonoridade dissonante e imprevisível da música de vanguarda.

Ao final, o efeito traumático se dá pelo contraste entre música e silêncio. Quando vemos o plano de Cláudio no interior do caixão, a trilha sonora é bruscamente interrompida, de modo a produzir a sensação de silêncio absoluto cinematográfico. Além do choque audiovisual, a ausência de som transmite de modo criativo a condição desesperadora do homem, que grita de dentro do caixão sem poder ser ouvido. Na última cena, o silêncio do caixão é intercalado por cortes com música otimista, enquanto os enlutados se dirigem ao cemitério,

até a abertura do caixão, que mostra o cadáver de Cláudio. O rosto em expressão de horror.

A nível do som dublado, o filme de Mojica continua com a exploração de sonoridades vocais não semânticas, assim como percebemos nos segmentos anteriores. Em *Pesadelo Macabro*, a respiração e os gritos de dor são proeminentes na mixagem, transmitindo o horror das vítimas, a exemplo das mulheres chicoteadas no ritual, e por Rosana durante o ataque no celeiro. O elemento do riso é novamente utilizado de forma expressiva: neste episódio, faz a conexão entre a sonoridade do pesadelo de Cláudio (com risadas modificadas) e as gargalhadas animalescas dos bandidos que atacam Rosana.´

Considerações finais

Neste capítulo, investigamos a Odil Fono Brasil com o intuito de delinear tendências sonoras possíveis ao estúdio de sonorização, entendendo-o como um lugar de recorrências criativas, envolto no contexto de baixo orçamento da Boca do Lixo.

A revisão do contexto do som na década de 1960 e o levantamento dos nomes vinculados à Odil no período aponta para uma cronologia baseada em profissionais que assumiram o cargo de técnico de som, com destaque para o nome de Júlio Perez Caballar, por sua intensa atividade em obras seminais da Boca do Lixo. Ainda, o estudo indica para colaborações criativas recorrentes que influenciaram na estética sonora pós-produzida no estúdio, a destacar: os montadores Luiz Elias e Sylvio Renoldi; os compositores Rogério Duprat e Damiano Cozzella.

Por fim, realizamos a análise da trilha sonora de *Trilogia de Terror*, filme em episódios que ilustra o ecossistema produtivo da Odil ao final da década de 1960. A análise fílmica, estruturada com base nas funções pertinentes ao som, nos leva a considerar que, apesar das diferenças em termos de linguagem e escolhas de cada cineasta, ficam preservadas, ao longo dos episódios, as influências da equipe criativa

do som. Dentre os padrões musicais, destacamos o ecletismo dos compositores e a forte inclinação para a música de vanguarda e ao rock ’n’ roll. Em termos de montagem e mixagem, permanecem padrões como a reciclagem de sonoridades, o uso ritmado de sons ambientes para efeito sensorial, bem como a estética da fragmentação. Enfim, a potencialização da dublagem, com o protagonismo de sonoridades vocais não semânticas, como respirações, risos e gritos.

Referências

ALVIM, Luíza Beatriz Amorim Melo. **A música no cinema:** aspectos históricos, teóricos e estéticos. Belo Horizonte: Fafich/Selo PPGCOM/UFMG, 2025.

BARCINSKI, André; FINOTTI, Ivan. **Maldito**: a vida e o cinema de José Mojica Marins, o Zé do Caixão. São Paulo: Editora 34, 1998.

BARRO, Máximo. **Rogério Duprat**: ecletismo musical. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009. (Coleção Aplauso).

CÁNEPA, Laura Loguercio. **Medo de que?** Uma história do horror nos filmes brasileiros. Tese (Doutorado em Multimeios) - UNICAMP. Campinas, 2008.

CARREIRO, Rodrigo. O problema do estilo na obra de José Mojica Marins. **Galaxia** (São Paulo, Online), n. 26, p. 98-109, 2013.

COSTA, Fernando Morais. **O som no cinema brasileiro:** revisão de uma importância indeferida. Tese (Doutorado em Comunicação Social) - UFF. Rio de Janeiro, 2006.

GUERRINI JR, Irineu. **A música no cinema brasileiro**: os inovadores anos sessenta. São Paulo: Terceira Imagem, 2009.

JÚNIOR, Francisco José Pereira da Costa. **A sonoridade no cinema moderno brasileir**o. Belo Horizonte: Fafich, Selo PPGCOM, UFMG, 2023.

PUPPO, Eugênio. **Cinema marginal brasileiro.** São Paulo: Heco Produções, 2012.

SANTOS, Marco Antônio dos. **AIC: origens, apogeu e encerramento**. *In*: UNIVERSO AIC. São Paulo, 28 jan. 2018. Disponível em: https://web.archive.org/web/20200804105634/http://universoaicsp.blogspot.com/2018/01/aic-origens-apogeu-e-encerramento.html. Acesso em: 31 ago. 2026.

CAPÍTULO 3

A SENSAÇÃO DE SILÊNCIO NOS DOCUMENTÁRIOS SOBRE O IMPEACHMENT DE DILMA ROUSSEFF

Catarina de Almeida Apolonio

Recordar o impeachment de Dilma Rousseff é evocar os intensos ruídos dos protestos nas ruas, os gritos no congresso brasileiro dos políticos a favor e contra a destituição da presidenta e até mesmo as acaloradas discussões em reuniões familiares, encontros com amigos ou com desconhecidos. A racionalidade necessária para compreender as motivações da destituição da primeira mulher presidenta do Brasil parecia não existir. O silêncio era quase incomum e parecia não corresponder àquela época.

Em 2016, ano do impeachment de Rousseff, o dicionário Oxford resumiu os doze meses de tensão política mundial na palavra "pós-verdade", um adjetivo que define circunstâncias nas quais os apelos emocionais se sobrepõem aos fatos objetivos na formação da opinião pública. Outro termo que ajuda a compreender a época do impeachment da presidenta do Brasil é "capitalismo de vigilância" (surveillance capitalism) (Zuboff, 2019). O capitalismo de vigilância tem como objetivo obter lucro a partir da acumulação de dados (Big Data) e se articula com o que a autora denomina "economia da ação", orientada para a previsão de comportamentos futuros. Hoje é possível compreender esses conceitos; entretanto, no desenrolar dos acontecimentos, a grande quantidade de informações e desinformações caminhava no sentido de construir a ideia de que a presidenta era culpada.

Nesta breve contextualização, pudemos perceber que a pós-verdade e a desinformação têm a capacidade de ensurdecer as pessoas

diante da voz objetiva. A academia, por sua vez, busca esclarecer os problemas sociais ao colocar em primeiro plano a objetividade e o rigor investigativo. Nesse sentido, procurou-se compreender o discurso e as estratégias empregadas pelos meios de comunicação e pelas plataformas digitais em relação ao impeachment (Guaré, 2019; Moritz e Rita, 2020; Gambetta, 2021). Os acontecimentos sociais e políticos motivaram registros audiovisuais que posteriormente foram estudados a partir de uma perspectiva discursiva, de memória e até mesmo ecológica sobre a destituição de Rousseff (Silva, 2021; Dumaresq, 2023; Leão, 2024). Falar sobre o impeachment e sobre a sensação de silêncio em um mesmo trabalho pode parecer contraditório. Para justificar este artigo, parafraseamos Costa (2004): se pouco se fala sobre os sons da destituição, quem fala sobre o silêncio nos documentários sobre o impeachment?

Este trabalho tem como objetivo analisar a sensação de silêncio nos documentários sobre o impeachment: *O Processo* (Maria Augusta Ramos, 2018), *Democracia em Vertigem* (Petra Costa, 2019) e *Alvorada* (Ana Muylaert e Lô Politi, 2021), a partir das informações sistematizadas na dissertação de mestrado de Apolonio (2025) e, ao mesmo tempo, busca ampliar a compreensão sobre a percepção do silêncio, pouco explorada na referida pesquisa. Com este estudo, buscamos revelar como surge a percepção do silêncio e quais significados ela pode assumir nos filmes que abordam o julgamento político da primeira mulher presidenta do Brasil. Para a análise, partimos das ideias de autores que discutem o silêncio no âmbito audiovisual, como Rodríguez Bravo (1998, 2019), Costa (2004) e Théberge (2008). Segundo esses autores, o desenho sonoro no cinema utiliza o silêncio de maneiras muito particulares na construção de sentido de suas mensagens.

Os filmes, a psicoacústica e a sensação de silêncio

O silêncio é matéria-prima do desenho sonoro no audiovisual; entretanto, alguns autores estudam o som sem considerar o silêncio nem sua relevância na comunicação sonora. Nesse sentido, Costa (2004) aponta o reduzido espaço dedicado à reflexão sobre o som na literatura cinematográfica, mencionando desde os manifestos isolados do cinema soviético das décadas de 1920 e 1930 até a coletânea organizada por Rick Altman nos anos 1980, nos Estados Unidos. Nesse mesmo período, Michel Chion publicava, na França, seus primeiros estudos sobre o som no cinema. Esses autores são referências fundamentais para o campo, pois desenvolveram conceitos e termos próprios para a análise sonora. Em relação ao silêncio, Costa também destaca as contribuições de Murray Schafer e John Cage, que o abordam como um elemento criativo relevante em um contexto de crescente ruído urbano.

Quanto à definição de silêncio no âmbito audiovisual, Costa (2004) destaca sua função estética e dramática e elenca três conceitos, retomando as contribuições de autores como Bálazs, Martin Rubin e Camper. Para Bálazs, o silêncio ocorre quando percebemos sons delicados que, em condições normais, seriam difíceis de captar; para Martin Rubin, é o resultado do contraste entre sequências de sons intensos e sequências de sons menos intensos; enquanto para Camper, o silêncio pode se manifestar como a ausência de ações que geram ruído. A essas formulações, Costa acrescenta o silêncio intencional, que se expressa, por exemplo, na interrupção da fala —de modo semelhante à pausa na música— ou na supressão deliberada de um ou mais elementos da banda sonora.

Enquanto Costa se concentra nos aspectos estéticos e funcionais do silêncio, o compositor canadense Paul Théberge (2008) direciona sua análise para a dimensão semântica do silêncio no audiovisual. Para o autor, compreender os diferentes tipos de silêncio implica analisar o funcionamento dos recursos utilizados pelo designer de som — diálogos, ambientes, efeitos e música—, cuja presença ou ausência

pode gerar significados narrativos que ultrapassam a noção de vazio sonoro. Théberge observa que aquilo que costuma ser percebido como silêncio no cinema corresponde a detalhes sonoros ou ao desaparecimento de sons diegéticos, que cedem lugar à música não diegética, por exemplo. Nesse contexto, o autor investiga a função narrativa daquilo que denomina "quase silencioso", relacionando os silêncios à tecnologia, às convenções estilísticas e à cultura em geral, e ressalta que, em determinadas situações, "o silêncio pode revelar-se mais poderoso do que o som" (Théberge, 2008, p. 65).

A partir dessa perspectiva, Théberge (2008) propõe tipologias para os diferentes silêncios e enfatiza que o público é capaz de reconhecer as rupturas das convenções sonoras, como quando a realidade diegética deixa de soar —silêncio diegético— e a música ou outro elemento não diegético passa ao primeiro plano, podendo representar o estado mental do personagem em cena. O silêncio diegético constitui, assim, uma forma de romper com a representação realista e também possui a capacidade de suspender o tempo narrativo, acelerando ou retardando a percepção temporal. O autor também menciona o silêncio musical, igualmente expressivo, embora pouco explorado, que pode gerar sensações de tensão, isolamento ou violência. Por sua vez, o silêncio do diálogo costuma ser percebido como um recurso de caráter mais teatral.

Do ensaio de Théberge (2008), podemos destacar três tipos de silêncio: o silêncio diegético e o silêncio musical, citados anteriormente, e o "silêncio estrutural", conceito cunhado por Claudia Gorbman para se referir à supressão de uma música previamente estabelecida. Costa (2004), por sua vez, menciona quatro tipos de silêncio: aquele em que se percebem sons sutis; o que surge do contraste entre momentos de sons intensos e outros menos intensos; a ausência de ações ruidosas; e o silêncio intencional. Para além das diferenças terminológicas, o silêncio pode adquirir significados até mesmo contraditórios, expressando tanto tranquilidade quanto ameaça, dependendo do contexto narrativo. A leitura dos autores que se dedicam à análise sonora do audiovisual revela o uso de diferentes termos para

conceitos muito semelhantes, quando não idênticos. Rodríguez Bravo nos lembra que "nos manuais de acústica o conceito de silencio não existe" (1998, p. 148). Como conceituar, então, o silêncio?

Os fenômenos acústicos, muitas vezes, são percebidos como abstratos e complexos, acessíveis apenas àqueles que possuem formação especializada, como músicos e técnicos de som. Uma forma simples de compreender os eventos sonoros é a partir de nossa própria percepção. Nesse sentido, Rodríguez Bravo introduz a sensação de silêncio como algo tangível, uma vez que o silêncio, entendido como ausência total de som, não existe. O silêncio é, antes de tudo, uma sensação. O autor desenvolve suas explicações a partir de um ponto de vista perceptivo, argumentando que o silêncio, na realidade, é um "efeito auditivo desencadeado pela relação sinal/fundo" (Rodríguez Bravo, 1998, p. 151). Cita como exemplo a diminuição brusca da intensidade sonora, na qual o contraste entre os eventos sonoros intensos e aqueles próximos ao nosso limiar de audição deve ser de, pelo menos, 30 dB, e os eventos sonoros sutis devem se manter, no mínimo, durante três segundos para que a sensação de silêncio seja perceptível. Quando os sons sutis se prolongam por até dez segundos após o contraste, o valor expressivo do efeito de silêncio torna-se evidente, ressalta Rodríguez Bravo. Entretanto, quando não existe contraste suficiente entre os diferentes eventos sonoros e os sons sutis se mantêm por mais de dez segundos, o que se produz é uma atenção do ouvinte voltada para o fundo sonoro.

Para explicar a sensação de silêncio, Rodríguez Bravo recorre à percepção de duas características presentes em todos os sons: a intensidade e o tempo. Da mesma forma, o autor introduz uma perspectiva filosófica, segundo a qual o silêncio pode ser entendido como "a experiência interna que experimentamos ao perceber a ausência de algo que esperávamos presente" (Rodríguez Bravo, 2019, p. 13). Desse modo, podemos destacar três dimensões do silêncio citadas por Rodríguez Bravo: a sensação de um contraste relevante, a sensação de perceber um fundo sonoro e a percepção de ausência. O autor argumenta ainda que sua capacidade expressiva depende do

contexto que cada linguagem e sua complexidade lhe impõem. Como síntese das ideias de Costa, Théberge e Rodríguez Bravo, organizamos os principais conceitos de silêncio que utilizamos em nossas análises no quadro a seguir:

Quadro 1 - conceitos de silêncio no audiovisual

CONCEITOS DE SILÊNCIO NO AUDIOVISUAL			
Autor	**conceito 1**	**conceito 2**	**conceito 3**
Costa, 2004.	Silêncio é perceber sons delicados que em condições normais não seria possível (referência: Balàzs).	Silêncio é o resultado do contraste entre sequências de sons intensos com outras de sons menos intensos (referência: Martin Rubin).	Silêncio é a manifestação de ações que não geram ruído (referência: Camper). Silêncio pode ser intencional.
Théberge, 2008.	Silêncio é detalhe sonoro, que pode ser ouvido na supressão da música que antes soava: silêncio estrutural (referencia: Gorbman).	-	Silêncio é o desaparecimento do som diegético (com ou sem música não diegética), é a quebra da representação realista e de convenções estilísticas.
Rodríguez Bravo, 1998, 2019.	Silêncio é um efeito auditivo: se os sons são sutis os percebemos como fundo.	Silêncio é um efeito auditivo: se os sons têm intensidades muito contrastantes, a sensação de silêncio surge.	Silêncio é a ausência de algo que esperávamos presente.
Nota: elaboração própria.			

Com esta exposição, mostramos como realizamos a identificação dos silêncios nos documentários filmados durante o processo de destituição da presidenta do Brasil, em 2016. Cabe destacar que utilizamos as nomenclaturas sensação de silêncio, efeito de silêncio ou, simplesmente, silêncio como sinônimos. Também destacamos seus três usos expressivos na comunicação sonora: o sintático —como um sinal de pontuação—, o naturalista —como a representação da realidade— e o dramático —como uma metáfora—, segundo Rodríguez Bravo (1998).

Quadro 2 - usos expressivos do silêncio

USOS EXPRESIVOS DO SILÊNCIO NO AUDIOVISUAL (segundo Rodríguez Bravo, 1998)		
Silêncio sintático	Silêncio dramático	Silêncio descritivo
Nota: elaboração própria.		

Fazer e assistir a filmes é uma atividade social. Como apontado anteriormente na introdução, o impeachment de Dilma Rousseff ocorreu em um contexto de desinformação e interesses econômicos, no qual os meios de comunicação e as plataformas digitais desempenharam um papel importante na formação da opinião pública. Estudar os fatos uma década depois, a partir da sensação de silêncio presente nos filmes, permite ampliar a percepção de aspectos que podem ter passado despercebidos em uma escuta desatenta. Portanto, para identificar e interpretar os silêncios, também utilizamos a taxonomia sugerida por Rodríguez Bravo (1998) sobre os três usos expressivos do silêncio no audiovisual: o sintático, o naturalista e o dramático. Nosso objetivo é analisar o efeito de silêncio nos desenhos sonoros dos documentários *O Processo* (Ramos, 2018), *Democracia em Vertigem* (Costa, 2019) e *Alvorada* (Muylaert e Politi, 2021).

Para este capítulo, devido às limitações de espaço, selecionamos os momentos que abordam a etapa final do impeachment de Dilma

Rousseff, mais especificamente as cenas que apresentam a defesa da presidenta no Senado brasileiro, em 29 de agosto de 2016. Escolhemos esse momento porque ele é retratado nos três documentários que compõem nosso corpus, o que nos permite comparar e interpretar seus respectivos desenhos sonoros em busca do significado do silêncio nesse contexto.

Na seção seguinte, apresentamos a análise de cada documentário separadamente, seguindo a ordem em que foram lançados.

O silêncio descritivo em *O Processo*

O Processo, lançado em 2018, é um documentário independente, de baixo orçamento, dirigido por Maria Augusta Ramos. A diretora possui uma trilogia sobre a justiça no Brasil, e o discurso jurídico é uma de suas fontes de inspiração. Em entrevista concedida a Federicce e Leite (2018), a diretora comenta que retornou à sua cidade de origem —Brasília, capital do Brasil— duas semanas antes da votação da denúncia contra Dilma Rousseff. Ela estava certa de que a acusação não seria aceita pelos deputados, e sua ideia inicial era documentar as duas semanas que antecederiam a votação naquela Câmara, na qual seria decidido se a denúncia de impeachment seria aceita ou rejeitada. Uma vez aceita a acusação contra a presidenta, Ramos passou a acompanhar o processo de julgamento político no Senado brasileiro. Apesar de ser natural de Brasília, o ambiente político e seus personagens não lhe eram familiares. A diretora comenta que, durante as filmagens, teve contato próximo com a equipe de defesa de Dilma, uma vez que conheciam sua trilogia sobre a justiça e lhe permitiram realizar as filmagens. Não são registrados os bastidores dos personagens da direita, mas Ramos ressalta que teve o cuidado de incluir o discurso favorável ao impeachment, para que o público pudesse ter uma visão das diversas narrativas sobre o tema (Ramos em Federicce e Leite, 2018; Ramos em Kfouri, 2018).

A maneira de filmar de Ramos caracteriza-se pela observação à distância, o que aproxima o espectador da reflexão. A montagem organiza os acontecimentos em ordem cronológica. É uma marca de diretora —e do documentário observacional— não interferir nos fatos nem naquilo que foi captado. Ou seja, em *O Processo* não há entrevistas, nem textos sobre as imagens, nem voz em off, nem música. Os textos que contextualizam as situações —explicando um fato ou personagem específico— aparecem separadamente, em seções anteriores às sequências. Após grande parte das 19 sequências que pudemos identificar, são inseridas telas pretas. Esses momentos também não são sonorizados e provocam a sensação de silêncio. Em algumas ocasiões, esse efeito de silêncio cumpre uma função sintática, marcando o encerramento de uma sequência, como um ponto final; em outras, adquire um caráter dramático, fazendo reverberar aquilo que foi ouvido imediatamente antes da ausência de som.

A sequência 16 de *O Processo* —01h42m56s— apresenta os acontecimentos do dia 29 de agosto de 2016. Inicia-se com créditos sobre uma tela preta que dizem: "29 de agosto de 2016. Presidenta Dilma presta depoimento no Senado". Os primeiros planos situam o espectador: são planos gerais que mostram o exterior do Parlamento, protegido por grades e algumas barreiras policiais. Somente os agentes de segurança circulam e ocupam as ruas vazias. O efeito de silêncio corresponde à realidade: são sons sutis de uma manhã, com efeito expressivo naturalista (Rodríguez Bravo, 1998). Em seguida, entramos no Senado. O plano geral permite ver um local repleto de homens de terno. Há uma grande tela de televisão ligada. Os murmúrios do som ambiente tornam-se estacionários (Rodríguez Bravo, 1998) e deixamos de prestar atenção neles para nos concentrarmos nas imagens: quem são as pessoas, o que fazem, com quem conversam etc. Reconhecemos Lula, que chega acompanhado de Chico Buarque. Sons de alguns disparos de câmera se sobrepõem e se intensificam quando Dilma aparece na tela. Os murmúrios deixam de ser sons estacionários e podemos identificar alguns gritos em off de "fora!", que se destacam do fundo, juntamente com os passos da comitiva de pessoas que

acompanham a presidenta. A dinâmica sonora não chega a provocar contrastes; continua representando a realidade referencial, ou seja, percebe-se a sensação de silêncio musical citada por Théberge (2008). Segundo Apolonio, "no documentário, a perspectiva sonora é, principalmente, de planos gerais e distantes" (2025, p. 43). Essa monotonia sonora é interrompida por uma voz masculina em off, amplificada e em primeiro plano, que anuncia o início da sessão. Pouco a pouco, os murmúrios tornam-se menos intensos e as vozes amplificadas dos políticos ocupam o primeiro plano sonoro.

Dilma Rousseff responde às perguntas dos senadores e explica que a verdadeira motivação para seu impeachment não surgiu de maneira espontânea nos protestos de rua, mas foi uma chantagem do deputado Eduardo Cunha, acusado de vários crimes, com o apoio dos políticos de oposição; sua voz amplificada encontra-se em primeiríssimo plano, assim como as vozes dos demais políticos. Já não ouvimos os murmúrios ao fundo. A sensação de silêncio é produzida pelo "desaparecimento" desses murmúrios, pois o Parlamento presta atenção àqueles que têm a palavra. O público está em silêncio, ou seja, há ausência de emissão sonora.

O fundo sonoro volta a aparecer em 1h52m03s, quando Dilma faz uma pausa durante seu discurso. A ironia é perceptível, o que gera um alvoroço controlado e algumas risadas. O que se segue é o discurso amplificado e em primeiríssimo plano contra o impeachment do senador Roberto Requião. Os sons da sequência seguinte, que começa à 1h54m44s, são mais sutis, gerando um contraste. Voltam os murmúrios dos corredores do Parlamento. O local está repleto de jornalistas e fotógrafos. O silêncio do contraste produz um efeito dramático, pois o discurso do senador parece continuar reverberando. Uma jornalista ensaia seu texto: fala em inglês, anuncia o fim da caótica saga política e reforça o cansaço de todos. Sua voz está em segundo plano; ao fundo, continuam os murmúrios do alvoroço. Um pequeno contraste sonoro ocorre ao final da fala da jornalista: já não há alvoroço. Vemos jornalistas em diversos pontos dos corredores do Parlamento; parecem descansar enquanto aguardam. Os murmúrios e os sons de

passos suaves correspondem à realidade referencial, e suas variações são muito sutis. O efeito de silêncio conduz o espectador à espera. Em 1h55m36s, o plano geral externo marca uma elipse: chega o dia seguinte com sons ainda mais sutis. O efeito de silêncio persiste, à espera do veredicto final.

O silêncio dramático em *Democracia em Vertigem*

Democracia em Vertigem é um documentário coproduzido pela Netflix, dirigido por Petra Costa e lançado em 2019. Segundo a diretora, seu filme está estruturado em atos temporais que abrangem desde a ditadura militar no Brasil (1964-1985) até a prisão de Lula e a eleição de Bolsonaro, em 2018 (Petra Costa em Rubens Paiva, 2019). Percebe-se uma diferença de estilo entre *O Processo* e *Democracia em Vertigem*. Enquanto o primeiro observa, o segundo atua junto aos personagens. Petra Costa define sua obra como cinema-ensaio, cuja narrativa é construída em primeira pessoa e cujo objetivo é expressar sua relação com a democracia de seu país em um momento em que outros países também atravessavam abalos em seus sistemas democráticos. Para mergulhar o espectador em um fluxo emocional contínuo, *Democracia em Vertigem* utiliza *voice over*, música e efeitos sonoros, além dos sons diegéticos. Como expusemos, o filme não trata apenas do impeachment e os *crossovers* do desenho sonoro sugerem ao espectador que todos os acontecimentos, de alguma maneira, estão interligados.

O momento que retrata o dia da defesa de Dilma Rousseff no Senado começa em 1h17m27s, com uma sensação de silêncio gerada pelo contraste. A sequência anterior termina com gritos de "golpista" dirigidos ao então presidente interino Michel Temer, após a exposição de um áudio vazado que revelava a trama para colocá-lo no poder no lugar da presidenta. O gap gerado pela ausência de sons diegéticos e pela presença de um efeito sonoro contínuo e muito grave produz sensações físicas no espectador, além do efeito dramático do silêncio, indicando um mau presságio. Nas imagens, reconhecemos os

corredores do Parlamento. As tomadas são feitas em contraluz e observam-se silhuetas. Os murmúrios das pessoas surgem em *fade in* e desaparecem em *fade out*. A frequência grave e contínua é mantida. Pouco a pouco, os sons diegéticos emergem, enquanto o efeito sonoro grave persiste ao fundo. Vozes de políticos em entrevistas ocupam o primeiro plano. A câmera percorre o alvoroço de jornalistas nos corredores. Uma voz feminina, em inglês, ocupa o primeiro plano e afirma que é difícil saber se o impeachment é para o bem do país, pois muitos dos políticos que acusam a presidenta são réus em diversos processos por crimes. A jornalista aparece em primeiro plano —1h18m26s— e podemos reconhecê-la: é a mesma repórter que aparece em *O Processo*, na sequência descrita anteriormente.

A jornalista anuncia, em off, a chegada de Dilma Rousseff ao Senado. Na tela, os créditos indicam: "29 de agosto de 2016, julgamento final do impeachment no Senado". Uma música não diegética, de tom épico e sentimental ao mesmo tempo (Apolonio, 2025), destaca-se em primeiro plano. Ao fundo, ouvem-se os disparos de câmeras fotográficas. A voz da jornalista continua, em off, disputando espaço com a música. Dilma Rousseff aparece no Senado. Observa ao seu redor. O plano se fecha em seu rosto —1h19m12s—. A música épica se funde com acordes muito lentos de piano e frequências de tom médio. Essa segunda sensação de silêncio dura aproximadamente dez segundos, provocando um segundo efeito dramático que nos aproxima do infortúnio de Rousseff.

As vozes amplificadas dos políticos ocupam o primeiro plano; a música continua ao fundo e Dilma permanece em silêncio, ouvindo a todos. Em 1h20m39s, começa seu discurso, mencionando seu temor pela morte da democracia. O silêncio diegético se faz presente. Sua voz amplificada parece ser sustentada pelas frequências de tom médio do fundo. Pouco a pouco, o efeito sonoro do fundo desaparece. Sentimos novamente o silêncio diegético: o Parlamento permanece em silêncio. A voz de Rousseff ocupa todo o espaço sonoro. Sua última frase se conecta à sequência seguinte, cujos sons diegéticos —dos funcionários do Palácio da Alvorada carregando os móveis da presidenta— são

muito sutis. Esse último silêncio, ao mesmo tempo realista e dramático, marca que ela foi destituída.

É interessante notar que a série de imagens utilizada em *Democracia em Vertigem* para mostrar a chegada de Dilma ao Senado é muito semelhante à empregada em *O Processo*; no entanto, o desenho sonoro é completamente distinto, e percebe-se a intenção de provocar sentimentos diversos nos espectadores. A banda sonora de *Democracia em Vertigem* é bastante dinâmica, com elementos que aparecem e desaparecem. Assim, os silêncios são incorporados de maneira muito estratégica para intensificar o dramatismo. Nesse documentário, a definição de silêncio intencional de Costa (2004) mostra-se bastante adequada. Da mesma forma, o que Théberge (2008) propõe acerca da ruptura das convenções que gera a sensação de silêncio também se aplica ao desenho sonoro de *Democracia em Vertigem*.

Ao longo do documentário, a *voice over* de Petra Costa está presente, muitas vezes acompanhada por um piano solo. Na sequência que retrata o dia 29 de agosto de 2016, a voz de Petra não está presente; o piano, sim, acompanhado de um efeito sonoro contínuo. O efeito de silêncio do momento abre espaço para aquilo que a diretora sente em relação à presidenta. Ou, ainda, a diretora cede espaço à voz de Rousseff e à força de seu último discurso como presidenta.

O silêncio diegético em *Alvorada*

Alvorada é um documentário de baixo orçamento, dirigido por Anna Muylaert e Lô Politi, lançado em 2021. Foi filmado durante o processo de julgamento político de 2016, dentro do Palácio da Alvorada, residência oficial do presidente do Brasil. Em entrevista a Sbragia et al. (2021), Muylaert comenta que ela e Politi sabiam que Maria Augusta Ramos e Petra Costa também filmavam o impeachment. Por isso, sua intenção era acompanhar a reação dos diferentes setores do Palácio diante da destituição de Dilma Rousseff.

O dia 29 de agosto de 2016 é retratado em *Alvorada* a partir dos 49m35s, e começa com um plano geral da garagem do Palácio, onde três carros estão estacionados e Lula desce de um deles. Os créditos na tela indicam: "29 de agosto de 2016. Depoimento de Dilma Rousseff no Senado". Em seguida, planos gerais mostram a chegada de mais pessoas. Os créditos na tela marcam a passagem das horas. O desenho sonoro mantém a sensação de silêncio dos sons diegéticos, de acordo com a realidade referencial. A dinâmica sonora muda ligeiramente quando a câmera se aproxima das pessoas, como no momento do café da manhã, aos 50m04s, e nos planos e contraplanos dentro e fora do Palácio. O silêncio percebido durante a saída de Dilma Rousseff e sua comitiva gera expectativa. Aos 51m15s, Lula e Dilma conversam, mas não os ouvimos. O plano sonoro corresponde ao interior do automóvel em que a câmera está posicionada. O silêncio diegético reforça a expectativa. O tom melancólico acompanha a preparação e a saída da comitiva da presidenta.

Planos gerais de diferentes espaços vazios do Palácio, acompanhados pelo som em off de uma televisão, trazem, mais uma vez, a sensação de silêncio diegético, aos 52m11s. Nos diferentes salões, as pessoas acompanham o discurso de Dilma Rousseff por meio da transmissão televisiva. Percebe-se que a rotina do Palácio foi alterada: a atenção está concentrada no julgamento político-jurídico. Sente-se o silêncio característico de uma casa vazia. Embora alguns continuem com suas atividades, o discurso da presidenta, no qual enumera as verdadeiras causas de seu impeachment, é compreendido com clareza e reverbera nos diferentes ambientes. As horas passam. O silêncio dos espaços vazios é atravessado pelo som da televisão. Ao cair da noite, a transmissão termina. Então, o efeito de silêncio surge pela ausência do som televisivo. A comitiva retorna ao Palácio. A sequência se encerra aos 56m46s.

Considerações finais

O silêncio nos documentários sobre o impeachment de Dilma Rousseff está presente de maneira realista, sintática e dramática. No que diz respeito ao dia 29 de agosto de 2016, data em que a presidenta se defendeu no Senado brasileiro, retratado nos três documentários, é difícil definir o efeito de silêncio como exclusivamente realista, sintático ou dramático. As três definições podem ser aplicadas aos momentos analisados neste artigo. Chama a atenção o fato de a defesa de Dilma Rousseff no Senado aparecer nos três documentários, dado que Michel Temer já era presidente interino havia três meses, desde 12 de maio de 2016, e o impeachment havia deixado de ocupar espaço nos meios de comunicação. Também é relevante destacar que a voz de Rousseff não foi silenciada nos documentários, diferentemente do que ocorreu na realidade. Cada um dos documentários apresenta um fragmento do depoimento de Dilma Rousseff que pode funcionar de maneira autônoma ou, em conjunto, como partes complementares.

Théberge (2008), ao abordar o silêncio no audiovisual, cita o jogo de presença e ausência elaborado pelos designers de som: "por meio dessas justaposições de sons, criam-se diferentes relações de presença e ausência […] e os contrastes assim produzidos são uma ferramenta poderosa para criar sentido na narrativa fílmica" (Théberge, 2008, p. 56). Nesse sentido, outro aspecto que desperta interesse é o silenciamento dos meios de comunicação hegemônicos para permitir a presença da voz de Rousseff. Isso pode ser observado em *O Processo*, à 1h54m44s, quando as imagens da equipe de imprensa são acompanhadas pelo som diegético, monótono e distante de murmúrios e alvoroço, que geram a sensação de silêncio realista (Rodríguez Bravo, 1998) ou, ainda, de silêncio musical (Théberge, 2008). O silêncio também é produzido porque os jornalistas permanecem em silêncio, ou seja, não emitem som (Costa, 2004). Em *Alvorada*, a transmissão televisiva prioriza o discurso de Dilma Rousseff, aos 52m11s, não abrindo espaço para a mensagem da cobertura jornalística hegemônica.

Por outro lado, em *O Processo*, à 1h54m56s, e em *Democracia em Vertigem*, à 1h18m07s, os meios de comunicação deixam de ser silenciados com o objetivo de denunciar o golpe de Estado em curso, como ocorre com a voz da jornalista que fala em inglês.

A pesquisa de Gambetta (2021) detalha o poder do capitalismo de vigilância e da economia da ação na mobilização digital do *Movimento Vem Pra Rua*. Entretanto, os documentários analisados evidenciam, tanto em inglês quanto em português, que não houve espontaneidade nos protestos de rua que reivindicavam a destituição de Dilma Rousseff como solução para os problemas do Brasil. A partir do exposto, percebe-se com clareza a função narrativa do silêncio em *O Processo*, *Democracia em Vertigem* e *Alvorada*. Ao silenciar os agentes responsáveis pela disseminação de desinformação e colocar em primeiro plano a voz de uma presidenta silenciada, as diretoras expressam solidariedade feminina e conferem poder a Dilma Rousseff (Apolonio, 2025).

Quem, como eu, viveu no Brasil em 2016 e compara o discurso, principalmente valorativo e carregado de desinformação, difundido pelos meios de comunicação e, em especial, pelas plataformas digitais, com as sequências analisadas dos três documentários, percebe com clareza o contradiscurso proposto por suas diretoras. Ao silenciar os meios de comunicação e dar voz à acusada, os filmes contribuem significativamente para a construção da memória do impeachment. A versão da história da presidenta condenada não foi silenciada.

Entendemos que o presente trabalho possui caráter introdutório, uma vez que ainda há muito a explorar na análise sonora do audiovisual a partir da sensação de silêncio, o que abre caminho para futuras pesquisas.

Referências

APOLONIO, Catarina de Almeida. **La dimensión sonora del impeachment: Representación y memoria en los diseños sonoros de**

los documentales sobre la destitución de Dilma Rousseff. 2025. Tesis (Maestría en Información y Comunicación) – Universidad de la República (Uruguay), Facultad de Información y Comunicación. Disponível em: https://hdl.handle.net/20.500.12008/51566

COSTA, Fernando Morais da. Se pouco se diz sobre o som, quem fala sobre o silêncio nos filmes? ***Gragoatá***, Niterói, v. 9, n. 16, p. 105–115, 2004. Disponible en: https://periodicos.uff.br/gragoata/article/view/33341

DUMARESQ, Daniela. Salvação e vertigem no discurso cinematográfico: A sessão parlamentar de 17 de abril de 2016 nos filmes *Democracia em vertigem* e *Não vai ter golpe!*. ***Revista Eco-Pós***, v. 26, n. 1, p. 268–296, 2023. DOI: https://doi.org/10.29146/eco-ps.v26i01.28034

FEDERICCE, Gisele e LEITE, Paulo Moreira [TV 247]. ***TV 247 entrevista Maria Augusta Ramos – Cineasta, diretora do documentário "O Processo".*** [Vídeo]. Youtube, 13 abr. 2018. Disponible en: https://www.youtube.com/live/wioZO67q5Dc?feature=shared

GAMBETTA, Leticia. ***Vem pra rua: uma análise crítica do discurso das redes de um movimento social.*** São Paulo: Paco Editorial, 2021.

GUARÉ, Felipe Corrêa. ***Humor e conservadorismo: análise de memes durante o impeachment de Dilma Rousseff***. 2019. Dissertação (Mestrado em Mudança Social e Participação Política) – Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo.

KFOURI, Juca. [Rede TVT]. ***Entre Vistas com a cineasta Maria Augusta Ramos.*** [Vídeo]. Youtube, 15 maio 2018. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=z0mSMm0L4jM

LEÃO, Daniel Velasco. Das ruas ao palácio: espaços e ecologia do golpe contra Dilma Rousseff no documentário. En: NAPOLITANO, M.; RIBEIRO, A. (org.). ***Pensar o documentário.*** Vol. 3. São Paulo: Estronho e Esquisito, 2024. p. 254–271.

MORITZ, Maria Lúcia e RITA, Mayara Bacelar. Mídia impressa e gênero na construção do *impeachment* de Dilma Rousseff. ***Intercom – RBCC***, v. 43, n. 2, p. 203–223, 2020. DOI: https://doi.org/10.1590/1809-58442020211

OXFORD. *Word of the Year 2016*. 2016. Disponible en: https://languages.oup.com/word-of-the-year/2016/

RODRÍGUEZ BRAVO, Ángel. ***La dimensión sonora del lenguaje audiovisual.*** Barcelona: Paidós, 1998.

RODRÍGUEZ BRAVO, Ángel. ¿El silencio es un sonido? Diez principios para una teoría expresiva del silencio. ***Journal of Sound, Silence, Image and Technology***, Barcelona, n. 4, p. 8–25, 2019. Disponible en: https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8206747

RUBENS PAIVA, Marcelo. [Mídia Ninja]. ***Debate "Democracia em Vertigem" com a diretora Petra Costa e convidados #AoVivo.*** [Vídeo]. Youtube, 24 jun. 2019. Disponible en: https://www.youtube.com/live/XaHoBm5yNz4?feature=shared

SBRAGIA, Piero; ESCOREL, Eduardo; BADARÓ, Juca e OLIVEIRA, Vanessa. [Cinema Sem-Fim]. ***Alvorada | Anna Muylaert e Lô Politi #3emCENA #50.*** [Vídeo]. Youtube, 11 abr. 2021. Disponible en: https://www.youtube.com/live/1lfRy_UOsg4?feature=shared

SILVA, Meire Oliveira. *O Processo (2018) envolto em imagens e discursos de violência: uma proposta de análise das narrativas e memórias a partir do documentário de Maria Augusta Ramos*. ***Policromias – Revista de Estudos do Discurso, Imagem e Som***, Rio de Janeiro, v. 6, n. 2, p. 217–240, 2021. Disponible en: https://revistas.ufrj.br/index.php/policromias/issue/view/1806

THÉBERGE, Paul. Almost Silent. En: FLINN, C. (org.). ***Lowering the Boom: Critical Studies in Film Sound***. Urbana: University of Illinois Press, 2008. p. 51–67.

ZUBOFF, Shoshana. Surveillance capitalism and the challenge of collective action. ***New Labor Forum***, v. 28, n. 1, p. 10–29, 2019. DOI: https://doi.org/10.1177/1095796018819461

Filmografía

DEMOCRACIA em vertigem. Direção: Petra Costa. Brasil: Busca Vida Filmes; Netflix, 2019. 1 filme (121 min), son., color.

ALVORADA. Direção: Anna Muylaert e Lô Politi. Brasil: África Filmes; Globo Filmes; Loma Filmes, 2021. 1 filme (85 min), son., color.

O PROCESSO. Direção: Maria Augusta Ramos. Brasil: Nofoco Filmes; Autentika Films; Conijn Film, 2018. 1 filme (141 min), son., color.

CAPÍTULO 4

PAISAGENS EM CONFLITO: ANÁLISE DE PROPRIEDADE A PARTIR DO CONCEITO DE *TASKSCAPE*

Amanda de Luna Cavalcanti

A relação entre cinema e paisagem constitui uma pluralidade de compreensões acerca da centralidade da última no universo do filme. Para além de um mero pano de fundo ou contexto espacial, a paisagem na história do cinema foi trabalhada a partir de diversas nuances, que podem ser exemplificadas na diversidade de derivações do termo, como *landscape, soundscape, townscape,* (Prysthon, 2017, p.2) dentre outras centrais tanto para os estudos do cinema, bem como para o próprio fazer fílmico.

No cinema pernambucano, ao longo dos anos, essa relação demonstrou uma preocupação com a representação do espaço, seja ele rural, seja ele urbano, elaborando transformações nas paisagens relacionadas às questões sociais, que atravessam as vidas e os modos de viver dos sujeitos retratados. Da ficção ao documentário, o cinema produzido em Pernambuco realizou obras em que os espaços estão centralizados na narrativa como mecanismo de afetação dos personagens que constituem suas subjetividades também a partir dos seus entornos (Prysthon, 2017).

Nesse sentido, encontra-se no filme *Propriedade*, dirigido e roteirizado por Daniel Bandeira, um objeto de análise que contribui para a reflexão da paisagem sonora, construída por um desenho de som, cujo papel de imersão é primordial para o desencadeamento dos fatos. O desenho de som de Nicolau Domingues e Caio Domingues junto ao som direto de Lucas Caminha provoca a tensão, a sensação de confinamento e os conflitos que emergem na trama por meio de camadas sonoras que

marcam o ambiente com o desconforto e a brutalidade que configuram o ritmo da narrativa.

A história parte de uma situação de confinamento. A personagem Teresa, interpretada pela atriz Malu Galli, é uma estilista reclusa, que carrega um trauma decorrente de uma situação de violência que passou no bairro em que vive. Ao viajar com o marido para a propriedade rural da família em uma tentativa de recuperar-se do acontecimento traumático, precisa refugiar-se em seu carro blindado, em uma nova circunstância violenta, buscando proteger-se da rebelião provocada pelos trabalhadores da fazenda da qual é proprietária. Separada do exterior pelos vidros e janelas do veículo, a personagem passa a experimentar os acontecimentos a partir de um ponto de escuta restrito, enquanto o conflito se desenvolve ao seu redor.

Da mesma forma que o campo visual é elaborado para confinar a personagem no decorrer da narrativa, a escuta apresenta uma perspectiva de um ambiente de isolamento. O espaço exterior é em grande parte do tempo intermediado pela estrutura do carro blindado e fechado, manifestando vozes abafadas, impactos, ruídos e outras formas de presença sonora que conformam a relação de personagens, cuja comunicação é prejudicada. Dessa maneira, o ambiente que a protagonista Teresa não pode apreender plenamente pela visão torna-se acessível, ainda que de modo fragmentário, por meio da audição.

Embora rodeados pela natureza e de elementos próprios de um espaço rural, os elementos visuais e sonoros trabalhados no filme constroem uma paisagem própria que reflete a dinâmica das relações e conflitos entre os personagens. É a partir dessa dimensão que se sugere aproximar o desenho de som do filme de Daniel Bandeira do conceito de *taskscape*, formulado pelo antropólogo Tim Ingold. A partir desse conceito, o autor propõe compreender a paisagem não como a ideia de um espaço, enquanto algo estático, ou referente à natureza, mas sim como uma totalidade constituída a partir de uma formação contínua de atividades e movimentos do que habita e ocupa o ambiente (Ingold, 2021, p. 116).

Assim, a hipótese central deste estudo é de que o desenho de som de *Propriedade* pode ser compreendido como uma forma de construção cinematográfica de um *taskscape*. Por meio do som, o conjunto de ações que ocorrem no entorno constituem a paisagem da fazenda, mesmo quando fora de quadro. Para além de um mecanismo de suspense, a banda sonora, por meio de suas propriedades, elabora um espaço de disputa, tensionando as relações entre os indivíduos que habitam o espaço, permitindo-se refletir a ideia de paisagem para além de como a percebemos em sua materialidade, e sim enquanto aquela que é praticada e produzida.

Som, temporalidade e *taskscape*

O antropólogo Tim Ingold tem suas produções marcadas por seu alinhamento com a escola de pensamento que defende que a antropologia social ou cultural e a arqueologia formam necessariamente uma unidade (Ingold, 1992). Suas pesquisam derivam de etnografias e das influências de autores como Jakob von Uexküll, Martin Heidegger, James Gibson e Maurice Merleau-Ponty, que contribuíram para sua forma de pensar a paisagem interligada à temporalidade (Bailão, 2016). Diferente da cronologia e da história, aquela é entendida como um elemento qualitativo que não se repete - e não quantitativo, como no caso do que é cronológico - e relacionado com os registros de vidas e atividades de seres e ciclos fenomenológicos de tudo que passou por aquele ambiente (Ingold, 2021, p. 122). A temporalidade nesse contexto, pode ser entendida como um processo correspondente à memória, em que o passado deixa seus rastros no ambiente, de modo que a paisagem não está deslocada de tudo que nela constitui, nunca sendo a mesma, tendo sido, portanto, afetada por tudo que nela compõe (Andrade, 2019, p. 182).

Nesse sentido, o autor compreende mutuamente a vida humana como um processo que decorre no tempo e o ato de viver um processo de formação de paisagens nas quais as pessoas existiram e estiveram

(Ingold, 2021, p. 112). Para ele, assim, tempo e paisagem são conceitos chaves que servem de base para pensar uma ideia de paisagem que supere a "visão naturalista", daquela como um espaço de natureza, bem como da visão "culturalista", que pensa a paisagem como próprio da ordenação particular e simbólica do espaço (Ingold, 2021, p. 112). No lugar dessas duas visões, as discussões de Ingold permitem-lhe adotar o que chama de "perspectiva do habitar", em que a paisagem é constituída das vidas, das atividades e movimentos que nela habitaram, e ao fazê-lo, deixaram rastros e pedaços de si. (Ingold, 2021, p.113). Em outros termos, a paisagem não seria algo acabado e externo, mas intrínseco aos seres que vivem nela, sendo produzidos e, ao mesmo tempo, produzindo ela por meio dos atos cotidianos.

Com efeito, a partir de sua escola de pensamento e experiência de campo em diálogo com as práticas de arqueologia, Ingold propõe um conceito que para ele seria mais adequado para entender a paisagem, é o que chama de *taskscape.* Associado ao termo "task", que traduzido do inglês, significa "tarefa", é utilizado pelo autor como algo ligado aos múltiplos modos de viver, sentir, perceber, estar e se deslocar no mundo (Ingold, 2021, p. 115). Enquanto a paisagem é o processo visível da relação entre o que nela constitui, a *taskscape seria* o processo social em movimento constante, o qual gera essa paisagem no tempo.

A formulação do conceito de *taskscape* assim, está associada ao afastamento da compreensão da paisagem como uma realidade estática, exterior e independente dos sujeitos que a percebem. Para o autor, a paisagem é fundamentalmente temporal, pois emerge do processo contínuo de vida e das atividades daqueles que a habitam. Nesse sentido, não se trata de pensar o ambiente como pano de fundo ou espaço dentro do qual os acontecimentos ocorrem, mas como algo que se constitui no próprio desenrolar das ações.

É nesse contexto que para melhor exemplificar sua formulação, Ingold propõe entender a *taskscape em* uma analogia com uma performance musical, tendo em vista a natureza e influência do som na temporalização:

> Minha conclusão de que a paisagem é a forma congelada da taskscape nos permite explicar por que, intuitivamente, a paisagem parece ser o que vemos ao nosso redor, enquanto a taskscape é o que ouvimos. Para ser visto, um objeto não precisa fazer nada, pois o conjunto óptico que especifica sua forma para um espectador consiste em luz refletida em suas superfícies externas. Por outro lado, para ser ouvido, um objeto deve, de maneira ativa, emitir sons ou, por meio de seus movimentos, fazer com que o som seja emitido por outros objetos com os quais entra em contato. (Ingold, 2021, p. 134).

Depreende-se da analogia proposta por Ingold que não se trata de uma equivalência direta entre o conceito e a paisagem sonora, mas uma análise da dimensão sonora como um meio privilegiado no processo de percepção dos movimentos, das ações e dos ritmos em variados contextos da vida. Compreende-se assim, que o *taskscape* permite enfatizar precisamente uma dimensão processual e de ordem social. O *taskscape* está associado aos movimentos e atividades das vidas que acontecem ao longo do tempo (Andrade, 2019, p. 182). Caminhar, trabalhar, cultivar, construir, conversar, deslocar-se são atividades que não existem isoladamente, mas se articulam em ritmos diversos pelos seres que se constituem mutuamente junto à paisagem, não sendo, assim, meros observadores, mas parte estruturante daquela. A temporalidade do *taskscape*, por conseguinte, não corresponderia a um tempo abstrato e homogêneo, mas às relações entre múltiplos ritmos que coexistem e ressoam no tempo (Bailão, 2016).

A partir dos pensamentos de Paul Richards (1991) e Unni Wikan (1992), Ingold entende que na vida social aplica-se, de maneira geral, o mesmo formato encontrado em uma orquestra musical, cujos movimentos de cada músico tornam-se aspectos inseparáveis de uma mesma ação que ressoa unicamente (Ingold, 2021, p. 128). O papel de

cada músico, bem como do maestro apresentam-se como ciclos e ritmos que, embora individuais, constituem uma massa sonora unitária na composição orquestral. De modo similar ocorre na *taskscape*, na medida em que os diferentes movimentos rítmicos se somam em unidade para construir a paisagem que percebemos. Essa perspectiva é especialmente relevante para uma análise do som. A audição permite perceber atividades em desenvolvimento mesmo quando suas fontes não estão visíveis ou quando estão imóveis. Sons variados de passos, vozes, máquinas, animais, objetos e corpos em movimento informam sobre ações que acontecem no entorno para além do que é visto. Com efeito, a experiência sonora tende a revelar a dimensão temporal da paisagem, tornando perceptível que o ambiente está continuamente sendo produzido pelas relações e práticas que nele se desenvolvem.

De forma bastante próxima à analogia que Ingold formulou para explicar seu pensamento, estão as lições do teórico Michel Chion acerca do valor acrescentado e influências do som na percepção do tempo (Chion, 2008). Segundo o autor francês, ao contrário do visível, o som pressupõe imediatamente movimento (Chion, 2008, p. 16). Há uma diferença na percepção de velocidade e movimento entre o que é ouvido e o que é visto. Nas palavras de Chion "o olho é mais ágil espacialmente, o ouvido mais ágil temporalmente" (Chion, 2008, p. 17). Nesse sentido, em se tratando do audiovisual, mesmo que haja movimento na imagem, o som tende a se sobrepor a esta, influenciando diretamente a percepção do tempo, dado sua natureza mais veloz na capacidade perceptiva. Alinhando-se essa formulação com as noções de *taskscape* de Ingold, tem-se a articulação dos elementos sonoros como uma paisagem composta de ritmos das ações em curso, não havendo uma separação entre a paisagem visível e a paisagem sonora, mas essas como um todo uno.

O carro blindado de Teresa

Em Propriedade, o desenho sonoro é criado para, dentre outros aspectos, criar tensão, interligada ao gênero suspense; relacionar-se

com o estado emocional e a subjetividade da protagonista; conferir ritmo e estruturar a narrativa. Nesse contexto, a proposta do som do filme contribui para a criação de uma paisagem que promove a sensibilidade de um estado de confinamento. Para além do espaço visível e restrito do carro, a localização do som que permeia o quadro enclausura tanto a personagem, quanto a sensibilidade do espectador. Essa observação encontra fundamento nas postulações de Rick Altman (1992), de que por vezes ao observar o enquadramento em um filme, estamos diante de uma imagem composta por uma multiplicidade de objetos e elementos em variadas distâncias e diferentes ângulos, sendo a banda sonora o componente necessário para organizar a perspectiva dos espectadores, na medida em que o audível, dada a sua relação com a temporalidade, é quem ajuda orientar a escuta e o olhar, sobretudo quando a fonte sonora está fora de campo (Altman, 1992, p. 62).

Igualmente, Michel Chion observa que a relação entre som e imagem não se limita a uma correspondência direta entre aquilo que é visto e aquilo que é ouvido. Os sons acusmáticos (aqueles cujas fontes não estão visíveis no quadro), tendem a cumprir a função de ampliar o espaço cinematográfico, sugerindo presenças, acontecimentos e dimensões que não estão perceptíveis aos olhos no enquadramento (Chion, 2008). Essa característica em Propriedade, apresenta-se como uma função central, pois a limitação visual imposta pelo confinamento de Teresa faz com que a percepção do exterior dependa, em grande medida, daquilo que a personagem apreende ou não através do som.

Em uma das sequências, por volta de 47 minutos do longa-metragem, a personagem Dona Amara (Maria José Sales), uma trabalhadora idosa da fazenda, aproxima-se do carro em que a patroa está se refugiando. Na esperança de ser atendida e obter ajuda da funcionária, Teresa implora para que seja ouvida e que consiga sair da propriedade sem ser ferida. A música de tensão acompanha toda sequência, e ouve-se de modo sobressalente a voz e o clamor da proprietária dentro do carro quando visualmente a personagem tem seu ponto de vista apresentado em um contraplano com a câmera posicionada sobre os ombros de Teresa. A personagem está posicionada

no canto do plano, quase esmagada, evidenciando sua situação de enclausuramento, bem como o fato de estar sem saída diante do medo da rebelião liderada pelos funcionários da fazenda. Os demais sons externos não são ouvidos, limitando a percepção de Teresa acerca do que está acontecendo ao seu redor. Em contrapartida, centralizada no quadro, está Dona Amara, em pé e consequentemente posicionada acima da figura da outra. A idosa se mantém com expressão séria, sem demonstração de qualquer reação diante do pedido da patroa.

No plano seguinte, dessa vez a partir do ponto de vista e de escuta da trabalhadora, nem a voz da proprietária é escutada, e nem seu rosto é visto. Em vez disso, tudo que Dona Amara vê é seu próprio reflexo, reforçando a incomunicabilidade entre as pessoas envolvidas, numa tentativa de diálogo fracassada em meio ao conflito que gradativamente se intensifica ao longo de todo o filme. De volta ao ponto de vista e de escuta de Teresa, ao perceber que a trabalhadora não lhe ajudará, ela se cala, enquanto a idosa estende a palma da mão sobre o vidro, mostrando uma cicatriz, que nos remete às típicas marcas feitas em gado, para demarcação de propriedade. Na palma de Amara pode-se ler "FC", sigla que pode ser depreendida como uma abreviação de "Família Cavalcanti", sobrenome da família proprietária da fazenda.

Figura 1 - Cena da tentativa de diálogo entre Teresa e Amara



Fonte: Captura de tela (Netflix)

Diante do exemplo dado, percebe-se que o carro blindado de Teresa é elemento fundamental para a organização espacial e sensorial do filme. A divisão estabelecida entre a patroa e os funcionários é intermediada por vidros espessos e praticamente impenetráveis que impedem a comunicação física e social entre as classes representadas no filme. Apesar disso, essa separação não define um isolamento absoluto. Embora a protagonista esteja visualmente amparada pela estrutura do veículo e materialmente separada dos demais personagens, o mundo exterior continua a se manifestar por meio de uma série de eventos sonoros que insistem em atravessar as barreiras e obstáculos entre eles. Nesse sentido, a relevância da alternância do ponto de escuta se manifesta imperiosamente na medida em que o conflito avança, evidenciando o escalonamento da violência e brutalidade que alcança aquelas vidas ao final.

Exemplo desse entendimento podem ser percebidos a partir dos momentos de maior intensidade do conflito desenvolvido na narrativa, em que o grupo de trabalhadores tenta a todo custo convencer a patroa de sair do carro, tentando enxergar o que está acontecendo dentro do carro, mas impossibilitados diante da espessura e película fumê dos vidros. Os funcionários batem nas janelas com as mãos em tentativas de obter uma resposta de Teresa. Na perspectiva e ponto de escuta da dona da fazenda, todavia, os socos nas janelas do carro, apesar de abafados, possuem frequências sonoras graves e, portanto, lhe parecem também vozes ameaçadoras vindas dos corpos e sombras que se amontoam sobre o veículo. Por vezes, Teresa até passa até a buzinar para que o som alto e agudo se sobressaia sobre as vozes, impedindo assim, que os sons externos invadam seu refúgio.

Conforme comenta Débora Opolski (2015), uma das técnicas mais utilizadas por mixadores e editores de som para provocar a imersão e a sensibilidade dos espectadores são os sons acusmáticos, tendo em vista que posicionam à audiência no decorrer da ação. Carreiro (2023, p. 129), corroborando com a argumentação pesquisadora, acrescenta ao desenvolver o conceito de ponto de escuta de Chion (2008) - equivalente ao ponto de vista, mas aplicado ao campo

da audição -, afirmando que “os realizadores manipulam os sons para dar ao público a mesma perspectiva geográfica e emocional de determinado personagem; ouvimos exatamente da maneira que ele ouve”. No caso de Propriedade, os sons acusmáticos estão situados, em grande parte do filme, a partir da perspectiva da protagonista como forma de estabelecer o estado emocional da personagem e consequentemente, a atmosfera de suspense que permeia durante todo o longa-metragem.

Para além do entendimento do papel imersivo e narrativo do som, observa-se também que a partir da perspectiva do corpo que está encerrado em um espaço delimitado, intermediado por outros materiais que funcionam como mediadores da percepção, tem-se uma escuta condicionada pela posição que a personagem ocupa no quadro. Nesse sentido, verifica-se que essa mediação material se aproxima do pensamento de Ingold. Compreendendo o filme como uma paisagem em sua totalidade, Teresa, embora isolada, não ocupa uma posição exterior à paisagem; ela participa do conflito a partir de sua própria condição de confinamento. O carro, portanto, não é apenas um cenário ou um instrumento pontual narrativo, mas uma estrutura que condiciona a forma como o mundo pode ser percebido. Em conformidade com o pensamento do teórico do som Brandon Labelle (2010), a dinâmica de perspectiva sonora não é constituída de sons que simplesmente ocupam os espaços, mas, antes, uma das principais formas pelas quais o espaço em questão é constituído e que, por sua vez, constitui aqueles que o ocupam.

Alinhando-se com o conceito de *taskscape,* o desenho de som assume, nesse contexto, a função de atravessar parcialmente as fronteiras impostas entre Teresa e os trabalhadores da propriedade rural. Sons externos indicam aproximações, afastamentos, deslocamentos e ações que Teresa não controla nem consegue visualizar plenamente, mas que estão lá. A fazenda transforma-se, assim, em uma presença também acústica. Mesmo quando não é vista completamente, como nos momentos de silêncio, por meio de planos mais abertos, ela continua acontecendo e se impondo à percepção da personagem, por meio de

manifestações da natureza, como o cricrilar dos grilos, o chiado das cigarras, o canto dos pássaros, justapostos à presença humana em meio ao conflito.

Com efeito, o conceito de *taskscape* parece contribuir para a análise do filme diante da possibilidade de compreensão de que vozes, movimentações, impactos e outros acontecimentos sonoros podem ser analisados como componentes da paisagem de Ingold (1992). O que está fora do quadro não corresponde necessariamente a um espaço indeterminado. Contrariamente, os sons acusmáticos povoam a narrativa com corpos e ações. A escuta, juntamente ao ponto de escuta da personagem em confinamento permite perceber que existem pessoas se comunicando, circulando, aproximando-se e transformando as relações naquele território. O som, dada sua natureza física não visível, mas omnidirecional, permite que até mesmo quando a atenção do espectador não está diretamente ligada à fonte sonora, ele se imiscui na percepção humana e produz efeitos (Chion, pg. 33, 2008), ampliando o campo para além da ação que se desdobra frente aos olhos.

Toda a tensão e suspense trabalhadas através do desenho de som torna-se particularmente evidente na organização sonora do filme. Enquanto Teresa encontra-se protegida no interior de seu carro, o exterior se manifesta como um espaço intensamente habitado por ações e corpos. Por conseguinte, principalmente os espaços carro e fazenda, que compõem a paisagem em Propriedade não podem ser reduzidos a um artifício utilitário como cenário. Na medida em que a história avança, faz-se perceber que mais que o lugar onde o conflito acontece, tais espaços constituem as próprias relações de poder e a tensão entre as classes envolvidas. O ambiente torna-se perceptível não apenas por suas características físicas ou visuais, mas pelos ritmos de ação que o atravessam, conformando a paisagem como elemento parte da imersão narrativa.

Considerações finais

Por meio do conceito de audiovisão, Michel Chion (2008) já havia contribuído para a superação de uma eventual separação entre imagem e som, em se tratando do cinema. O entendimento de que no contrato audiovisual, o que é ouvido e o que é falado implicam-se reciprocamente é essencial para os estudos de som e para as análises fílmicas. A proposta de aproximação do conceito de *taskscape de* Tim Ingold para as análises fílmicas, como a aqui proposta, contribui para pensar a estrutura narrativa, a partir dos vestígios deixados pelo elemento sonoro na percepção, bem como uma abordagem, para além da representação, que permita trabalhar modos de escuta através do aspecto perceptivo e social, atrelados aos modos de habitar.

A análise proposta permite compreender o desenho de som de Propriedade como um elemento central para a construção da experiência espacial e temporal do filme. O ambiente da fazenda deixa de ser compreendido como um cenário onde ocorre a ação, e passa a ser compreendido como uma unidade permeada por relações entrelaçadas que constituem aquela paisagem. O desenho de som permite tornar perceptível, o *taskscape*, ao dar a ouvir as atividades, os movimentos e os ritmos que constituem a experiência da fazenda naquele decurso do tempo.

Conclui-se, portanto, que a aproximação entre o conceito de *taskscape* e o desenho de som do longa-metragem de Daniel Bandeira oferece uma possibilidade de análise na qual a escuta assume um papel central para a compreensão da paisagem construída no universo fílmico. Em *Propriedade*, os elementos sonoros tornam presente uma trama de ações e relações que constitui o espaço como experiência temporal, sensorial, política e simbólica. O som não compõe a paisagem, como elemento que pode ser dela descolado, ele também é a própria paisagem, enquanto ritmo, movimento e ação que articulam a narrativa. Nesse sentido, através da *taskscape* permite-se pensar o desenho sonoro a partir das relações entre os sons presentes e na maneira como

organizam a experiência temporal do personagem, oferecendo àquele uma maneira de trabalhar a temporalidade que não dependa exclusivamente da música ou montagem.

Referências

ALTMAN, Rick. **Sound theory/sound practice.** New York: Routledge, 1992.

ANDRADE, Luiz Antonio Botelho. Paisagem conceitual: construção teórica e sua utilização na educação. *Revista Aleph*, Niterói, n. 32, p. 178-199, jul. 2019.

BAILÃO, André S. **Paisagem - Tim Ingold. In: Enciclopédia de Antropologia.** São Paulo: Universidade de São Paulo, Departamento de Antropologia, 2016. Disponível em: <http://ea.fflch.usp.br/conceito/paisagem-tim-ingold>. Acesso em 25 de agosto de 2026.

BANDEIRA, Daniel. **Propriedade.** Brasil: Símio Filmes; Vilarejo Filmes, 2022. Filme. 100 min.

CARREIRO, Rodrigo. **Notas sobre o papel imersivo do som no cinema contemporâneo**. Matrizes. V.17 - Nº 1 jan./abr. 2023 São Paulo - Brasil.

CHION, Michel. **Audiovisão: som e imagem no cinema.** Lisboa: Letras & Grafia, 2008.

INGOLD, Tim. **A temporalidade da paisagem.** In: BESSA, Altamiro Sergio Mol (org.). A unidade múltipla: ensaios sobre a paisagem. Trad. Danilo Caporalli Barbosa. Belo Horizonte: Escola de Arquitetura da UFMG, 2021, p. 110-157.

INGOLD, Tim. **Culture and the perception of the environment.** In: CROLL, Elisabeth; PARKIN, David (Ed.). Bush Base: Forest Farm. Culture, Environmentand Development. London: Routledge, 1992b, pp.39–56.

LABELLE, Brandon. **Acoustic Territories: Sound Culture and Everyday Life.** New York: Continuum, 2010.

OPOLSKI, Débora Regina. **A Comunicação no Cinema dos Sentidos: Abordando a Imersão sob a Perspectiva do Som.** Ação Midiática – Estudos Em Comunicação, Sociedade E Cultura, Ed. 09 - JAN/JUN (2015).

PRYSTHON, Ângela. **Paisagens em desaparição: cinema pernambucano e suas relações com o espaço.** Compós (Anais de congresso), 2017.

PRYSTHON, Ângela. **Recortes do mundo: espaço e paisagem no cinema.** Campinas: Pontes Editores, 2023.

RICHARDS, Paul. **Against themotion (2)**. In: INGOLD, Tim (Ed.). Human Worlds are Culturally Constructed. Manchester: Group for Debates in Anthropological Theory, 1991.

WIKAN, Unni. **Beyond words: the power of resonance.** American Ethnologist, v. 19, n.3, 1992, pp.460–82.

CAPÍTULO 5

VIRAR UM VEGETAL: O SILÊNCIO COMO PRISÃO SENSORIAL EM *DESAPARECER POR COMPLETO*

Adriano Reis Cominato de Lima

O cinema contemporâneo tem se mostrado um espaço privilegiado para abordar múltiplas nuances da experiência humana em suas formas de habitar, perceber e compreender o mundo. Distintas tradições e gêneros cinematográficos podem apresentar maior ou menor inclinação para determinadas estratégias de engajamento espectatorial, ainda que se permitindo frequentemente à reformulações e oscilações conceituais e expressivas no processo. O gênero de horror, por exemplo, simultaneamente um dos mais longínquos e duradouros da sétima arte, tem cada vez mais se afirmado como campo profícuo de inflexões sobre os medos partilhados por diferentes indivíduos e grupos sociais, oferecendo muitas vezes movimentações poéticas para se intensificar a imersão diante desses medos.

Nesse prisma, o presente trabalho se propõe a uma investigação sobre o longa-metragem mexicano *Desaparecer por Completo* (Luis Javier Henaine, 2022). Aqui, o foco se dará em seu uso inovador do silêncio e suas implicâncias estilísticas e simbólicas para o cinema de horror. Toma-se, como ponto de partida, os debates acerca da sensorialidade do horror, em complemento com seu histórico favorecimento à dimensão sonora em suas obras. Depois, busca-se brevemente contextualizar o uso do silêncio como artifício expressivo dentro e fora dos moldes do gênero. Enfim, debruça-se mais diretamente na análise fílmica do filme de Henaine como ponto de inflexão simultaneamente herdeiro e transgressor na trajetória do gênero. Ou seja, pretende-se ponderar como o objeto de estudo em

questão norteia horizontes de reinvenção e reelaboração do horror na contemporaneidade.

Horror: gênero sensório, gênero sonoro

Nas últimas décadas, diversos estudos focados nas relações entre o cinema de horror e a sensorialidade têm proliferado. Mais pontualmente, o ensaio "*Film Bodies: Gender, Genre and Excess*", de Linda Williams (1991), pode ser compreendido como um dos principais pivôs para o desencadeamento de tais reflexões, ao passo que elenca o gênero em questão, ao lado do melodrama e da pornografia, como eminentemente corpóreo; ou seja, tendo as lógicas do "excesso" e do "êxtase" vigorando em seu âmago e origens. Segundo a autora, as obras enquadradas em tais gêneros são ao mesmo tempo *movidas* e *moventes*, focando nas pulsões corporais tanto dos personagens quanto da platéia e, acima de tudo, na conexão entre ambos: "Pode-se dizer que cada um desses excessos ecstasiásticos compartilha uma qualidade de convulsão incontrolável ou espasmo — do corpo 'fora de si' com prazer sexual, medo e terror, ou tristeza avassaladora" (Williams, 1991, p. 4).

No caso específico do horror, há de se notar que é um gênero que carrega em seu título o afeto que busca promover ao espectador, e que também tem sido, portanto, seu principal definidor na maioria dos estudos mais emblemáticos nos últimos anos. E como bem salienta Noel Carrol (1999, p. 17), tal afeto tem sua base etimológica vinculada à condição de uma condição física singular: horror vem do latim *orrore*, que significa "eriçar", "arrepiar". O resultado disso tem sido o crescimento de abordagens focadas na espectatorialidade, por vezes com bases interdisciplinares, bebendo de fontes como a psicologia, a psicanálise e a neurociência e, por outras, adentrando as recentes perspectivas "corpóreas" da teoria do cinema. Como observa Carreiro (2019):

> Nesse sentido, é correto afirmar que, tratado estilisticamente a partir de certos padrões recorrentes de som, imagem e enredo, o horror deve evocar auralidade

> háptica, e adequar-se com eficiência a noção de cinestesia [...]: o filme não é apenas visto e ouvido, mas experimentado com o corpo inteiro. (Carreiro, 2019, p. 255).

Tendo isso em vista, percebe-se cada vez mais ênfase à importância da dimensão sonora nas narrativas de horror. Como levantado por Peter Hutchings (2004), o advento do cinema sonoro, momento em que a sincronização do som pré-gravado à imagem em movimento inaugurou novas possibilidades expressivas para o meio cinematográfico, coincidiu diretamente com a origem do gênero: o célebre ciclo de monstros da Universal da década de 1930. Embora possamos localizar antecessores, como no cinema expressionista alemão, "o horror só começou a ser reconhecido como gênero cinematográfico, pela crítica e pelo público, após o sucesso alcançado por *Drácula* (Tod Browning, 1931) e *Frankenstein* (James Whale, 1931)" (Carreiro, 2019, p. 253). Essa coincidência histórica contribuiu para forjar uma identidade estética na qual som e imagem se imbricam de forma orgânica, como se o horror, ao menos na forma que o identificamos como gênero, tivesse nascido junto com o som. O medo e o ruído, ou então a aflição e o grito, faziam parte da mesma estrutura de afetação. Nesse sentido, o gênero se consolidou como um dos mais férteis terrenos de experimentação acústica, um verdadeiro laboratório de sensações. "Desde o princípio, o gênero tem oferecido aos cineastas oportunidades de explorar inúmeras possibilidades trazidas por novas tecnologias sonoras. [...] É um gênero primordialmente baseado no som" (Hutchings, 2004, p. 128).

Não é por acaso, portanto, que também seja um clássico do horror — *O Testamento do Dr. Mabuse* (Fritz Lang, 1933) — a obra que figura como "menina dos olhos" de Michel Chion (1999) em algumas de suas mais importantes ponderações sobre o som no cinema. O filme, realizado nos primeiros anos do cinema falado, condensa exemplarmente as tensões entre o visível e o audível, explorando ecos, ruídos e murmúrios como extensões da própria psicologia dos personagens. Para o autor, Lang revela a potência do som como

elemento estrutural da mise-en-scène, transformando o espaço sonoro em campo dramatúrgico. O horror, nesse contexto, torna-se o gênero privilegiado para o desenvolvimento de uma escuta cinematográfica complexa — uma escuta que não se limita a reconhecer sons, mas que os sente como agentes da narrativa.

Durante todo o quase um século que se seguiu desde então, o gênero continuou a demonstrar uma forte adesão a recursos estilísticos que se apoiam na manipulação sensorial do som: as dissonâncias musicais, os gritos lancinantes, os rugidos monstruosos, os estalos e sussurros que parecem vir de lugares indefinidos, os efeitos atmosféricos que simulam presenças invisíveis, e assim por diante. São elementos que funcionam como catalisadores de tensão e medo, instrumentos de uma dramaturgia do pavor que opera tanto sobre a imaginação quanto (e principalmente) sobre o corpo. São algumas das principais ferramentas utilizadas para promover os efeitos "moventes" — nos termos de Linda Williams —, isto é, as reações corporais excessivas e extasiadas do espectador, como sustos, choques e espasmos, que caracterizam o prazer paradoxal proporcionado pela experiência do horror. Contudo, há um outro elemento em especial que desempenha uma função primordial na orquestração minuciosa de todas essas operações sonoras: o silêncio.

O silêncio no horror

O silêncio, aqui, não deve ser entendido no sentido literal de uma ausência total de som, como se a banda sonora fosse reduzida a zero. Ele se manifesta antes como uma renúncia da comunicação sonora e uma rarefação do ruído; um silêncio atmosférico e poético, que pode, inclusive, ser permeado por música ou ruídos ambientes discretos, desde que mantidos em registros baixos e tênues. Em seu seminal "Transcendental Style in Film", Paul Schrader (2013) identifica tal recurso em filmes de diretores como Ozu, Bresson e Dreyer agindo tanto narrativamente, promovendo suspensões dramáticas, como

filosófica e simbolicamente, com a negação do excesso expressivo e a recusa da emoção imediata, quase sempre associando-o à espiritualidade e à contemplação. Ponto parecido é feito indiretamente por Gilles Deleuze (1990) em seu "A Imagem-tempo", quando comenta como o colapso do encadeamento ação–reação do cinema moderno resultou na emergência de tempos vazios com espaços ótico-sonoros puros. Aqui, o silêncio é temporal, como depois elaborado mais explicitamente pelo próprio cineasta Andrei Tarkovsky (1998) em seu "Esculpir o tempo". De maneira geral, esse uso estratégico do silêncio tem sido interpretado como uma renúncia parcial à coerção espectatorial por parte de um realizador, ao passo que "privilegia a discrição em detrimento da transparência e a ambiguidade em detrimento da redundância narrativa" (Kulezic-Wilson, 2019, p. 58).

Todavia, no caso específico do horror, o silêncio se manifesta de forma igualmente significativa desde sempre, mas sob uma orientação praticamente oposta. Sua aplicação mais tradicional consiste num intervalo que adquire expressividade justamente por conter em si a promessa do estrondo. Seu papel é, antes de tudo, o de criar tensão e expectativa, funcionando como espaço de respiração e, ao mesmo tempo, de prenúncio. Esse uso do silêncio como estratégia narrativa e afetiva "usa o contraste entre o silêncio do cotidiano e o barulho ensurdecedor de um caos inesperado, modulando essa transição de modo cuidadoso" (Carreiro, 2019, p. 251–252). Tal "barulho ensurdecedor" recebe o nome de "*startle-effect*" e pode consistir em qualquer sonoridade elevada que subitamente rompa o silêncio: um grito, um rugido monstruoso, um *foley* ou uma escalada musical inesperada, o famoso *stinger*. O que ocorre, portanto, é a predominância de uma faixa sonora equilibrada entre extremos, arquitetada em torno do que Barry Truax (2001) denominou como paisagens sonoras "hi-fi": ambientes acústicos com clareza, baixa sobreposição e alta definição espacial, inclinados, portanto, a promoverem uma escuta ativa.

Logo, o silêncio no horror não é a negação da orquestração sonora, mas a sua moldura, a superfície sobre a qual o ruído, independente de sua forma, volume ou origem, se torna perceptível e

significativo. É ele que confere ao som o poder de ser verdadeiramente "movente", pois só se rompe o que antes estava em suspensão. Logo, a quietude não só é fundamental, mas sobretudo tensa. Nessa dialética entre ausência e presença, entre a contenção e a descarga auditiva, constrói-se um regime de afetos a partir da oscilação entre o conhecido e o inesperado, uma gramática própria da escuta na qual cada som carrega em si a sombra do silêncio que o antecede, e cada silêncio anuncia o terror sonoro que está por vir.

Por outro lado, é incontornável reconhecer certo desenvolvimento na aplicabilidade narrativa e estilística do silêncio ao longo da História do cinema de horror. Tal evolução tem, em grande parte, uma razão essencialmente técnica. À medida que as tecnologias de captação, mixagem e finalização sonora se aperfeiçoaram, também se ampliaram e se diversificaram as possibilidades expressivas e perceptivas do som e, consequentemente, do silêncio. A sensibilidade auditiva do espectador foi sendo educada por novos sistemas de reprodução que tornaram audíveis detalhes outrora imperceptíveis.

Nesse contexto, dois marcos se revelam incontornáveis no processo de refinamento tecnológico e estético do som cinematográfico. O primeiro é a introdução do Dolby Stereo, na década de 1970, sistema que Michel Chion (1991, p. 71) caracteriza como uma "revolução silenciosa" por possibilitar a "micro-renderização do zumbido do mundo". A tecnologia permitiu que o cinema ampliasse seu campo auditivo para além dos sons destacados e evidentes, incorporando também elementos sutis e ambientais, muitas vezes quase imperceptíveis, como respirações, fricções e pequenos ecos. Longe de eliminar o silêncio, esses recursos passaram a adensá-lo, e constituem uma forma de silêncio enriquecida e texturizada, na qual minúcias sonoras modulam a expectativa e intensificam a tensão.

O segundo marco corresponde à introdução do Dolby Digital, na década de 1990, seguida, a partir dos anos 2010, pela chegada do Dolby Atmos, tecnologias que ampliaram ainda mais as possibilidades de espacialização e imersão sonora no cinema:

> Nesses sistemas, em que o número de alto-falantes pode variar de seis a 128, a quantidade de eventos sonoros capazes de serem reproduzidos em grande variedade, complexidade e fidelidade acústica foi expandido enormemente. Ao mesmo tempo em que o ruído de fundo praticamente chegou a zero, de forma que a distância entre o silêncio da sala de projeção e o volume mais alto pode chegar a 100 dB (quatro vezes mais do que o Dolby Stereo) (Carreiro, 2019, p. 259).

E em combinação a tais possibilidades técnicas emergentes, diversos cineastas têm vislumbrado aplicações mais criativas e destacantes do silêncio nas bandas sonoras de seus filmes. É o caso do objeto de estudo do presente trabalho, o longa-metragem mexicano *Desaparecer por Completo* (Luis Javier Henaine, 2022), que fundamenta toda a sua premissa e elaboração temática na relação horrífica que o ser humano pode estabelecer com os seus sentidos — e mais pontualmente, com a privação destes. Assim, abre-se espaço para uma série de elaborações de ordens simbólica e estilística, com ênfase especial nas potencialidades do silêncio.

O caso de *Desaparecer por completo*

Desaparecer por Completo (Luis Javier Henaine, 2022) narra a trajetória de Santiago, um fotógrafo sensacionalista que, após ser amaldiçoado, passa a perder gradualmente seus cinco sentidos, um por dia, na seguinte ordem: olfato, paladar, tato, audição e visão. Assim, ao longo de uma contagem regressiva de cinco dias, acompanhamos o protagonista investigando as causas e os responsáveis por sua sina e descobrindo no processo uma complexa teia de conspirações ocultistas permeando distintas esferas de poder. Conspirações políticas à parte, o

enredo organiza-se sobretudo em torno de uma estrutura médica ou fisiológica de degradação sensorial, fazendo com que o próprio corpo do protagonista se torne o campo de manifestação do medo. O perigo aqui não é apenas algo externo, mas a dissolução perceptiva, a impossibilidade de perceber, sentir e habitar o mundo. Em suma, medo de "virar um vegetal", como pronunciado pelo próprio protagonista.

A despeito de certas aproximações com o cinema *noir* em sua lógica fatalista e de referências pontuais a filmes clássicos como *Blow-Up – Depois Daquele Beijo* (Michelangelo Antonioni, 1967), o desenrolar da trama segue a estrutura típica de um horror sobrenatural: elementos de ordem fantástica (oriundos do vasto e heterogêneo folclore mexicano de misticismos sincretizados) penetram uma diegese de primeira ordem realista e cotidiana (corroborada pela visão de mundo cética e racional de Santiago, que oferece ao espectador um ponto de identificação e, ao mesmo tempo, um prisma de dúvida). À medida que os eventos se tornam mais insólitos, o filme sustenta a tensão entre crença e descrença, razão e superstição, ciência e feitiço. Assim, o horror emerge precisamente do conflito entre esses regimes de percepção — um jogo de fronteiras borradas que ecoa, de maneira simbólica, o próprio apagamento dos sentidos do protagonista.

Do ponto de vista estilístico, também, a obra segue uma lógica visual e sonora coerente com o gênero. O diretor recorre a estratégias formais que evocam uma sensação constante de apreensão e deslocamento: aproximações lentas e hipnóticas da câmera, interrompidas por cortes súbitos e violentos; trilha sonora eletrônica que alterna texturas graves e agudas, produzindo uma sensação de vertigem auditiva; e uma montagem que, progressivamente, dissolve as fronteiras entre o mundo real e os pesadelos do protagonista. O horror, nesse contexto, se constrói como uma experiência de vulnerabilidade sensorial, na qual o corpo do público é continuamente convocado a reagir com sustos, sobressaltos e espasmos. Dentro desse cálculo preciso, o silêncio desempenha seu papel crucial mais típico: ele funciona como a "calmaria antes da tempestade", a tensão acumulada de um espaço de respiração que prenuncia a chegada dos *startle-effects*,

os gritos, estrondos e ruídos que se tornam capazes de produzir no espectador uma resposta corporal imediata.

Entretanto, ao final do segundo ato (em torno de 1h09min), quando se inicia o quarto dia da maldição e a audição do desafortunado fotógrafo começa a se deteriorar, o discurso fílmico sofre uma transformação radical: a banda sonora é intensamente reprimida. As vozes (incluindo a do próprio protagonista) são abafadas, tornando-se quase inaudíveis. Os sons ambientes praticamente desaparecem. Até mesmo a trilha musical — até então intensa e predominante — cede lugar a um conjunto discreto e quase imperceptível de zumbidos, em sua maioria *tinnitus*, mas também alguns drones discretos e distanciados, conferindo ao restante do filme uma interminável atmosfera de desconfortante quietude. Previamente, conforme os sentidos de olfato, paladar e tato de Santiago eram comprometidos, a informação era transmitida nos moldes de uma narrativa clássica: exposição e explicação por ações e diálogos dos personagens. Mas agora, em vez de simplesmente mencionar a surdez do personagem, o filme sujeita o espectador a ouvir o mundo como Santiago o escuta, de forma rarefeita, etérea e enevoada.

Há muitas implicações a serem analisadas nesse movimento particular de *sound design*. Em primeiro lugar, é fundamental considerar o conceito de "ponto de escuta subjetivo", definido por Michel Chion (2008, p. 75) como o posicionamento do som "como ouvido pela personagem mostrada". Tal recurso tem sido amplamente explorado pelo cinema de horror desde seus primórdios, justamente por permitir que o espectador acesse a experiência de vulnerabilidade do personagem. Essa técnica possibilita, por exemplo, sugerir a presença de uma ameaça invisível e assim resguardar a representação visual do perigo. Também é pertinente para intensificar a dúvida sobre a origem dos sons, ou mesmo se pertencem ao mundo diegético ou à mente perturbada da personagem.

E nos dois primeiros atos de *Desaparecer por Completo*, são muitos os momentos pontuais em que esse ponto de escuta subjetivo é empregado para realçar o medo e o isolamento de Santiago. Contudo, a

decisão de aplicá-lo integralmente na última parte do filme representa um gesto ousado e, de certo modo, inédito, pois transforma o ponto de escuta em princípio estruturante de toda a mise-en-scène acústica. O espectador, ao perder quase integralmente a audição junto ao protagonista, deixa de ser um observador externo e passa a habitar em definitivo o corpo do personagem, experimentando ao máximo o horror "de dentro para fora". O resultado é um tipo de empatia sensorial rara no cinema contemporâneo, em que a experiência fílmica se confunde com a experiência fisiológica. O som, em vez de descrever o ambiente, passa a descrever a vibração de uma percepção individual danificada. Essa interiorização sonora, que converte o espaço fílmico em espaço mental, desestabiliza por completo a relação entre sujeito e mundo.

E em segundo lugar, e mais fundamental para a presente reflexão, é a maneira como essa operação, que combina refinamento técnico e audácia narrativa, expande os horizontes pelos quais o silêncio, tanto como conceito quanto como ferramenta estilística, pode ser concebido e apreendido. Em outras palavras, por quantas outras vias o silêncio — ou ao menos a redução sonora — pode ser mobilizado como elemento dramático, simbólico e imersivo. Isso porque, em *Desaparecer por Completo*, o horror sonoro deixa de prevalecer no ruído, mas em sua ausência, na construção de uma poética de morbidez e imobilidade. O silêncio, portanto, adquire um valor ontológico, pois não apenas intensifica o suspense, mas traduz a própria perda da sensorialidade como experiência de aniquilação do sujeito. O filme reconfigura, assim, a relação entre escuta e medo. Ao invés de manifesto em um som "movente", o horror se torna "paralisante".

Dessa nova potencialidade, abre-se caminho para o último grande ponto de virada estético e formal, agora desencadeado no clímax do filme (mais precisamente na minutagem 1h28min), quando Santiago finalmente descobriu o causador de seu malefício: um bruxo que vive recluso numa cabana no meio da selva e que realiza serviços pontuais para figuras políticas poderosas. Em função da rotina laboral de fotógrafo, com constantes intromissões em espaços particulares, Santiago acabou sendo vitimado por bisbilhotar o que não devia;

simplesmente estar no lugar errado, na hora errada. Assim, o trágico herói se infiltra na base do bruxo, acaba sendo capturado por ele, e implora por piedade e redenção. Até esse momento, toda a banda sonora do filme continuava se contendo ao status de "semi-surdez" análogo à percepção particular do personagem, incluindo aí mesmo seu pedido de clemência. Então, seu inimigo o responde, e o ouvimos.

Do ponto de vista narratológico, o sentido resultante em tal reviravolta é evidente: o antagonista da obra possui, de fato, uma aura de poder sobrenatural tão potente que se torna capaz de ultrapassar a própria maldição. Todavia, há de se ressaltar como a abordagem estilística apreendida na sequência amplifica exponencialmente tal constatação. Primeiro porque, por si só, a voz do bruxo tem um caráter gutural, extremamente carregado, de modo a parecer um rugido, entrando em acordo com as convenções dadas à vocalização de vilões na trajetória do cinema de horror:

> Atores que interpretam vilões frequentemente falam em timbres situados por volta de 120 a 300 Hz – ou seja, possuem vozes que, no universo do canto lírico, seriam categorizadas como baixos ou barítonos. [...] A textura grave dos barítonos e baixos possui semelhança acústica com os urros selvagens e grunhidos agressivos produzidos pelas cordas vocais dos animais, em particular aqueles maiores, mais perigosos e imprevisíveis. Trata-se de uma convenção que não surge aleatoriamente, como mero clichê narrativo, mas possui origem em processos cognitivos de percepção inerentes à espécie humana (Carreiro, 2019, p. 257-258).

Para além da textura monstruosa em torno de sua vocalidade, esta também se sucede sem uma representação visual direta. A voz surge quando o bruxo vira o rosto, ou quando a câmera foca em Santiago, articulando-se dentro da noção do *acousmêtre,* conceito também desenvolvido por Chion, referente às vozes que se mantém sem explicitar diretamente sua origem, e assim configuram "um ser especial, uma espécie de sombra falante e atuante" (Chion, 1999, p. 21). Neste caso, apesar de não haver mistério em torno de quem é a fonte da voz,

esta segue inserida na lógica do *acousmêtre* visto que "não pode ser localizada estritamente no local simbólico da produção vocal, que é a boca" (Chion, 1999, p.127). Ao considerar o contexto narrativo em questão, no qual o fotógrafo se encontra quase completamente ensurdecido, a estética malévola associada à voz problematiza concretamente sua própria materialidade. O som está realmente saindo da boca do bruxo pela articulação entre o movimento dos lábios e a expiração, de modo que outras pessoas também poderiam ouvi-lo? Ou ele ressoa diretamente na mente de Santiago, de maneira telepática?

Tal inquietação é inevitável porque, voltando a Chion, o acousmêtre insinua “um mistério acerca do aspecto da sua fonte e da sua própria natureza, as propriedades e os poderes dessa fonte” (Chion, 2008, p. 61), de modo que, enquanto essas vozes permanecerem desencarnadas, elas trazem desequilíbrio e tensão à tela, sendo implicitamente investidas de poderes especiais, "geralmente malévolos, ocasionalmente tutelares" (Chion, 1999, p. 23). E por isso o bruxo é capaz de estarrecer o espectador ao violar o acordo de silêncio previamente estabelecido pelo discurso fílmico; ele se mostra capaz de incorporar em torno de si todo o horror proposto por essa acústica da clausura.

Após o fim dessa angustiante sequência, se sucede a conclusão da história: quinto dia de maldição, e Santiago, além de completamente surdo, começa a perder a visão. Por óbvio, o discurso fílmico não deixa de acompanhar seu protagonista e deixa a imagem turva através de falta de foco na lente, além de escurecer as laterais e utilizar o efeito olho-de-peixe, distorcendo as dimensões. Aos poucos, essa pouca visibilidade se escurece até o breu completo, e encerra-se o filme. E durante todo esse percurso, a banda sonora jaz completamente zerada, sem presença sequer dos zumbidos de antes. Agora, ao invés da “estética silenciosa” empregada historicamente no cinema sonoro, o espectador é submetido a um silêncio total. Há apenas o vazio, a mais hiperbólica concepção do silêncio como metáfora da dissolução perceptiva e como terreno fértil para aquele que pode ser considerado o

afeto mais primitivo: o medo do nada. Protagonista e espectador, enfim, "viram vegetais".

Considerações finais

A análise fílmica de *Desaparecer por Completo* permite discutir as dimensões sensoriais intrinsecamente associadas ao cinema de horror, com especial atenção à dimensão sonora, ao mesmo tempo que evidencia as múltiplas possibilidades de experimentação estética, narrativa e simbólica que atravessam o gênero. Ao explorar a progressiva perda dos sentidos vivenciada pelo protagonista, o filme propõe uma reconfiguração da própria relação do espectador com a percepção e a experiência sensorial do medo. Tal operação tensiona as fronteiras entre corpo, imagem e som, e transporta deslocando o eixo tradicional do susto e do espasmo para o campo da ausência e da sensação incompleta. Nesse percurso, também propõe uma reflexão sobre o próprio ato de ver e ouvir no cinema, convidando o espectador a experimentar o esvaziamento sensorial como metáfora da condição humana diante da vulnerabilidade do desconhecido.

Nesse ponto, uma observação de Linda Williams concebida na conclusão de seu famoso ensaio torna-se especialmente pertinente: "Os gêneros prosperam, afinal, com a persistência dos problemas que abordam; mas os gêneros também prosperam em sua capacidade de reformular a natureza desses problemas." (1991, p. 12). *Desaparecer por Completo* demonstra exatamente essa capacidade de retomar o problema central do horror (o medo, a perda, a fragilidade do corpo) e o reescreve sob novas coordenadas sensoriais e simbólicas. Em última instância, ao reelaborar seus próprios códigos, o horror não apenas sobrevive à repetição, mas a transforma em potência criativa. E é nesse movimento de recombinação entre som e silêncio, presença e ausência, forma e dissolução que o gênero reafirma sua condição de linguagem viva, um campo de negociações em que o passado e o presente dialogam em prol de traduzir os medos e os anseios de cada época.

Referências

CARREIRO, Rodrigo. Por uma teoria do som no cinema de horror. **Ícone**, v. 17, n. 3, 2019 p. 251-269.

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

CHION, Michel. Quiet Revolution... and Rigid Stagnation. Tradução de Ben Brewster. **October**, Cambridge, MA, v. 58, p. 69-80, 1991.

CHION, Michel. **A audiovisão: som e imagem no cinema**. Lisboa: Texto & Grafia, 2008.

CHION, Michel. **The Voice in Cinema.** New York: Columbia University Press, 1999.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

HUTCHINGS, Peter. **The horror film**. Edinburgh: Pearson Education Limited, 2004.

KULEZIC-WILSON, Danijela. **Sound design is the new score: Theory, aesthetics, and erotics of the integrated soundtrack**. Oxford University Press, 2019.

SCHRADER, Paul. **O estilo transcendental no cinema: Ozu, Bresson, Dreyer**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

TARKÓVSKI, Andrei. **Esculpir o tempo**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

TRUAX, Barry. **Acoustic communication**. Westport: Ablex Publishing, 2001.

WILLIAMS, Linda. Film bodies: gender, genre, and excess. **Film Quarterly**, v. 44, n. 4, 1991, p. 2-13.

Parte II

Corpos em excesso

CAPÍTULO 6

"O CORPO AINDA É POUCO": UMA GENEALOGIA TEÓRICA DO BODY HORROR

Marcos Buccini

Recentemente iniciei um projeto de pesquisa sobre "o corpo na animação". Minha ideia é estudar a materialidade corporal dos personagens de animação em gêneros cinematográficos como o humor, o horror e o erótico. Ao me debruçar sobre os estudos do horror, me deparei com diversos estudos sobre o horror corporal, ou *body horror*, que me pareceu ser o subgênero do cinema de terror com mais possibilidades de aprofundamento para a minha pesquisa. Porém, logo percebi que o *body horror* é, talvez, um dos subgêneros mais citados e menos definidos dos estudos de horror. Presente em análises de cinema, literatura e artes visuais, o termo é frequentemente empregado de uma forma quase solta. Às vezes muito genérica, ou como sinônimo de outros subgêneros, por exemplo: o horror cirúrgico, o horror biológico, entre outros. Esta indefinição do que seria o *body horror* não chega a ser necessariamente um problema, visto que os estudos do corpo possuem um caráter bastante fluido e, talvez, uma definição rígida do *body horror* pudesse atrapalhar mais do que ajudar as pesquisas na área. Mas, ainda assim, delimitar parâmetros de trabalho e distinções dentro do campo do *body horror* pode ser bastante produtivo para fins analíticos específicos.

Desta forma, este artigo não pretende oferecer um levantamento exaustivo de todas as definições disponíveis na literatura, tampouco resolver definitivamente essa questão. Nosso objetivo é mais modesto e, esperamos, mais produtivo: reconstituir uma linha específica de pensamento sobre o horror corporal, que se origina no momento fundacional do termo e se desenvolve, ao longo de quatro décadas, até os debates teóricos mais recentes sobre o tema.

Partimos do texto que cunhou a expressão *body horror* - *Horrality: The Textuality of the Contemporary Horror Film*, de Philip Brophy (1983) - e do contexto imediato de sua consolidação teórica, em particular a edição especial de 1986 da revista *Screen*, na qual o próprio Brophy foi republicado ao lado de Pete Boss e Barbara Creed. A partir daí, recuamos a duas bases teóricas não especificamente cinematográficas, mas fundamentais para compreender o fenômeno: o conceito de "estranho" (*das Unheimliche*), de Sigmund Freud, e o de "abjeto", de Julia Kristeva - ambos amplamente mobilizados, direta ou indiretamente, por praticamente toda a bibliografia subsequente sobre o horror e, em especial, o corpo no horror. Por fim, acompanhamos como esses fundamentos são retomados, desenvolvidos e politizados por dois dos pesquisadores mais influentes da atualidade sobre o tema: Barbara Creed, com sua teoria do "monstruoso-feminino" e, mais recentemente, o conceito de "abjeção radical"; e Xavier Aldana Reyes, cuja obra - das primeiras formulações sobre o corpo no horror gótico, em *Body Gothic* (2014), até *Body Horror: Biology, Biopower, Biotechnology* (2026) - documenta uma virada significativa na compreensão do subgênero - de uma leitura centrada na perda individual de controle sobre o corpo para uma leitura que reconhece no corpo transformado um vocabulário de resistência política e identitária.

Ao traçar esse percurso específico, este artigo não ignora a existência de outras definições, tensões e disputas conceituais e terminológicas relevantes para os estudos de *body horror* - incluindo a diferenciação frente a categorias vizinhas e as contribuições de autores como Paul Wells, Kelly Hurley, Ronald Allan Lopez Cruz e Gina Wisker, entre outros. Esses autores, no entanto, não serão abordados neste artigo, mas suas contribuições serão objeto de um estudo futuro, dedicado especificamente ao mapeamento das tensões conceituais que cercam o termo e à proposição de uma definição de trabalho. Aqui, nosso interesse está em compreender como uma linhagem teórica específica - fundacional, psicanalítica e, por fim, política - foi construída ao longo do tempo, e o que essa construção revela sobre as transformações no próprio modo de se pensar o corpo no horror.

Textos fundacionais

O termo “horror corporal” (*body horror*) foi forjado por Philip Brophy no texto *Horrality: The Textuality of the Contemporary Horror Film*, escrito em 1983 e publicado na revista australiana *Art & Text* (WERCHOLEWSKI, 2019). O texto discute a textualidade do horror contemporâneo, sua evolução, linguagem, efeitos, subgêneros e relação com cinema, cultura e sociedade. O termo nasce de uma frase praticamente enterrada no meio do texto, ao mencionar como o filme *O Enigma de Outro Mundo*, de John Carpenter, lidava com uma figura monstruosa formada por partes de corpos, representando a transformação e a desumanização física: "*The Thing* (1982) levou ao seu limite lógico o Horror-Corporal iniciado em *Alien* (1979) (...)" (BROPHY, 1983, p. 93, tradução nossa).

O que Brophy discutia nessa passagem era a tendência à destruição do Corpo nos filmes de horror do final da década de 1970 e início dos anos 1980 - momento histórico em que o medo da morte deu lugar ao "medo do próprio corpo, de como alguém o controla e se relaciona com ele" (Brophy, 1983, p. 92, tradução nossa).

Para o autor, o horror clássico constrói o medo de forma sugestiva, através da montagem, do som, do enquadramento etc.: a violência permanece velada. Já o cinema contemporâneo inverte essa lógica, exibindo de forma explícita e gráfica a destruição física - a passagem do "contar" para o "mostrar". É justamente essa inversão que, para Brophy, dá origem ao fenômeno do *body horror*. Não basta, assim, que exista uma ameaça: é preciso que a transformação ou destruição seja visualmente detalhada, produzindo um efeito visceral no espectador. "O horror é transmitido através da tortura e da agonia do estrago causado a um corpo desprovido de controle. A identificação, então, se nivela nessa perda de controle - o corpo fictício é tão indefeso quanto o sujeito que o assiste" (Brophy, 1983, p. 93, tradução nossa).

Vale destacar que, ao cunhar a expressão, tudo indica que Brophy não tinha em mente instituir um novo subgênero do terror; ele

observava, antes, um fenômeno recorrente em diversos filmes da época - a violência, a mutação e a dissolução tratadas de forma muito mais explícita ao nível do corpo dos personagens.

Em 1986, a revista *Screen* republicou o texto fundacional de Brophy e publicou, na mesma edição, dois artigos seminais para a formulação do conceito: *Vile Bodies and Bad Medicine*, de Pete Boss, e *Horror and the Monstrous-Feminine: An Imaginary Abjection*, de Barbara Creed, que trataremos mais adiante. Foi, literalmente, o momento em que a crítica de cinema britânica consolidou, numa única edição, boa parte das ideias e do vocabulário teórico hoje empregado para o que se convencionou chamar de *body horror*.

Boss (1986), observou que o horror contemporâneo apresentava "uma obsessão inquestionável com a constituição física e a destruição do corpo humano" (p. 15-16, tradução nossa) e que isso poderia ser interpretado como "um fechamento ou uma redução da identidade aos seus próprios limites corporais". E, mesmo sem usar ainda o termo, discute o que ficou conhecido como "horror clínico", "horror cirúrgico" ou "horror médico" - uma vertente que aborda a representação da violência, da mutilação e do medo do corpo associados a procedimentos e tratamentos médicos.

Para o autor, a destruição corporal é apresentada como algo rotineiro, esquálido e mecânico, muitas vezes desprovido de significado metafísico, enquanto a atenção aos detalhes anatômicos reforça a redução da identidade à sua dimensão física, sem conexão com aspectos espirituais ou psicológicos. Os filmes analisados exploram, assim, a relação entre corpo, tecnologia e poder, frequentemente como crítica à medicalização e ao controle social.

Boss já antecipa, aliás, uma leitura foucaultiana do horror médico, citando *Discipline and punish: the birth of the prison* (1982) e *The Birth of the clinic* (1976) para descrever o corpo como objeto de um poder disciplinar/institucional técnico-normativo - sujeito ao controle de médicos, cientistas e instituições. Trata-se de uma leitura próxima, ainda que não idêntica, ao conceito de biopoder que Aldana Reyes

(2026) desenvolveria explicitamente décadas depois, e que veremos mais adiante.

O autor destaca ainda a importância do fator tecnológico do cinema, situando o fenômeno também como produto do desenvolvimento técnico dos efeitos práticos e da maquiagem - chegando à ideia radical de que a própria linguagem cinematográfica é sacrificada em nome do detalhe visceral, o que dialoga diretamente com a dicotomia "contar vs. mostrar" já apontada em Brophy (1983):

> Tamanha é a força do impulso de reencenar essa perda de controle através de instâncias engenhosamente construídas de efeitos especiais viscerais, que a coerência dos padrões aceitos da linguagem cinematográfica é frequentemente relegada a uma posição subordinada às exigências de apresentar ao espectador o detalhe inegociável ou privilegiado da carnificina humana (Boss, 1986, p. 15, tradução nossa).

Apresentados os autores que fundaram o termo e os conceitos basilares do subgênero, passaremos, na próxima seção, a uma base teórica anterior e adjacente - pensadores que oferecem conceitos fundamentais ao *body horror*, e, na verdade, a praticamente toda a bibliografia do horror, mesmo sem estarem diretamente ligados ao tema. Observaremos primeiro o conceito de "estranho', de Sigmund Freud, e o de "abjeto", de Julia Kristeva.

Base teórica não-cinematográfica

Sigmund Freud desenvolve o conceito de estranho[15] (*das Unheimliche*) em seu ensaio homônimo, de 1919, uma investigação sobre a angústia e, de forma mais ampla, sobre a dinâmica do inconsciente. "Freud recorre à estética para falar do estranho, de uma estética que não prioriza o belo, mas que se detém na sua antítese, no

[15] Algumas traduções mais novas trazem o termo 'infamiliar'.

feio, no desarmônico, no que causa estranheza" (Zuanella, 2020, p. 155).

Freud (1976) observa etimologicamente que a palavra alemã *unheimlich* (não-familiar) deriva, paradoxalmente, de *heimlich* (familiar, doméstico, "do lar") - e é dessa ambiguidade que extrai sua tese central: o sentimento de estranheza não nasce do totalmente desconhecido, mas do familiar que retorna transformado, distorcido ou fora de lugar - algo que deveria permanecer oculto ou íntimo, mas que se revela ou reaparece de forma perturbadora.

Para o autor, esse fenômeno está associado a alguns motivos recorrentes, como o duplo (*doppelgänger*), a repetição involuntária de eventos, a animação do inanimado (bonecos, autômatos, cadáveres que parecem vivos) e, inversamente, a inanimação do que deveria estar vivo - todos ligados ao chamado retorno do recalcado: conteúdos psíquicos reprimidos (medos infantis, desejos proibidos, a angústia da castração) que reaparecem disfarçados, produzindo uma sensação incômoda de familiaridade estranha. Algo que provoca medo e horror, mas, ao mesmo tempo, remete ao que é conhecido, antigo e há muito familiar.

O *unheimlich* surge, assim, quando os limites entre realidade e fantasia se desfazem, provocando estranhamento e despersonalização, e ativando o medo do outro e do duplo. "O choque com o outro, a identificação do ego com esse bom ou esse mau outro que viola os limites frágeis do ego incerto estariam, portanto, na fonte do sobrenatural e do estranho" (Moraes, 2008, p. 9).

Ao abordar a obra de escritores de histórias fantásticas, Freud recorre em particular ao conto *O Homem de Areia* [*Der Sandmann*], publicado em 1816, de E.T.A. Hoffmann, para ilustrar essa sensação:

> O autor mostra como é possível, através de uma obra, suspender o princípio de realidade e inserir o leitor num mundo paralelo onde são reacessadas formas de pensamentos e experiências que pertencem à pré-história do sujeito, mas podem ser vividas e acreditadas como reais, tendo nessa revivescência o motivo de tanta estranheza. (...) Freud mostra como nessas histórias mergulhamos no mundo do inconsciente e somos, na

> medida do possível, regidos por suas leis. Essa reaproximação tão familiar com uma parte nossa bastante apartada de nossas vidas conscientes nos causa estranhamento, assombro e angústia (Zuanella, 2020, p. 160).

Embora Freud não tenha tratado diretamente do cinema - e muito menos do *body horror* -, seu conceito do *unheimlich* oferece um importante referencial para compreender esse subgênero. O corpo constitui, por excelência, aquilo que há de mais familiar (*heimlich*) para o indivíduo: é o espaço que ele habita, por meio do qual percebe o mundo e com o qual estabelece sua identidade. Quando o horror corporal subverte essa familiaridade, transformando o corpo em algo mutante, estranho ou ameaçador, produz-se uma das manifestações mais intensas do estranho freudiano. O que antes era íntimo e reconhecível converte-se em algo alienígena e ameaçador. O horror deixa de residir em um monstro externo para emergir do próprio corpo, agora percebido como um outro. Talvez seja justamente essa inversão que explique a potência perturbadora do *body horror*: a ameaça não pode ser evitada nem combatida de fora, pois sua origem está dentro do próprio sujeito. Há, aí, uma espécie de radicalização da lógica do *unheimlich* - o lar (o corpo) se torna, ele mesmo, o lugar do horror.

Já o conceito de abjeção foi desenvolvido pela psicanalista Julia Kristeva em *Powers of Horror: An Essay on Abjection* (1982). A partir de uma perspectiva estruturalista e psicanalítica, ela examina o abjeto na arte e na literatura; o uso cultural e social da abjeção através de tabus e proibições; e o desenvolvimento psicossexual humano. Para formular sua teoria, a autora encontra um antecedente no texto *L'Abjection et les formes misérables (1934)*[16], de Georges Bataille, cuja abordagem possui um viés mais sociológico. Nesse ensaio, Bataille relaciona a abjeção à exclusão social de sujeitos e matérias considerados abjetos, como os miseráveis, os dejetos e tudo aquilo que é rejeitado pela sociedade. Outro conceito de Bataille que exerce influência sobre a

[16] Este texto de Bataille permaneceu inédito em vida, sendo publicado postumamente nas Œuvres complètes, volume II, em 1970.

formulação de Kristeva é o de *l'informe* (o informe), apresentado em seu *Dicionário Crítico*, publicado na revista *Documents* entre 1929 e 1930. Embora mantenha proximidade com a noção de abjeto, o informe distingue-se por enfatizar a recusa da forma e das categorias estabelecidas, deslocando a discussão para a instabilidade das classificações e das hierarquias.

Para investigar aquilo que perturba, corrói ou rompe a fronteira entre o eu e o outro, Kristeva toma como referência a teoria do "estranho" de Sigmund Freud, vista anteriormente nesta seção. O abjeto explora categorias de experiências, matérias e estados que ameaçam as fronteiras sobre as quais o sujeito constrói sua identidade - colocando em risco a subjetividade e a ordem justamente por escapar à lógica binária de sujeito e objeto. O abjeto representa aquilo que perturba as distinções entre eu/outro, interior/exterior, vida/morte, humano/não humano, ordem/desordem. Ele se manifesta em elementos considerados sujos, indesejáveis ou estranhos - fluidos corporais, resíduos, cadáveres, processos de decomposição e transformações do corpo - que tornam instáveis as distinções entre interior e exterior, humano e não humano, vida e morte, sujeito e matéria.

Não devemos confundir o abjeto apenas com a sensação de nojo e asco. A repulsa do abjeto não é superficial. Ela provoca "um horror visceral, capaz de paralisar momentaneamente, como quem inadvertidamente escorre para fora de si, lívido, balbuciante, atônito" (Castro, 2025, p. 33). Muitas vezes a reação diante do abjeto costuma ser visceral - horror, ânsia, náusea - uma vez que o abjeto ameaça reativar a fronteira frágil que nunca foi totalmente erguida entre o eu e aquilo que precisou ser expelido para que este eu pudesse existir.

Segundo Castro (2025, p. 38), "as reflexões psicanalíticas servem, sobretudo, como suporte para compreender as reações corporais e a recepção estética de trabalhos artísticos que evocam o abjeto, ou, de forma mais ampla, um mal-estar que perturba o sujeito e transgride a ordem". Essa fascinação diante do repugnante, aliás, não é exclusividade da psicanálise: já Aristóteles observava, do ponto de vista estético, um prazer na contemplação de elementos repugnantes e cenas

chocantes. Conforme o filósofo, “sinal disto é o que acontece na experiência: contemplamos com prazer as imagens mais exatas daquelas mesmas coisas que olhamos com repugnância, por exemplo, as reproduções dos bichos mais desprezíveis e de cadáveres” (Aristóteles, 1984, p. 243).

Ou seja, a abjeção na arte não é novidade. No final da Idade Média, artistas como Bosch usavam o repulsivo e a degradação como contraponto da pureza e da moral: o abjeto servia para lembrar o fiel das aspirações mais elevadas e da bênção perpétua. Ou seja, o grotesco e o impuro estavam a serviço da Igreja Cristã (Danto, 2015). Porém, na atualidade, uma vez livre das amarras religiosas e morais, ela ganha um caráter subversivo e disruptivo, tensionando os limites do representável.

> A arte abjeta não é um movimento, com seu próprio manifesto, ou se atém a uma linguagem específica. Em termos gerais, a arte abjeta contemporânea aposta na “perturbação do sistema e da ordem”, na contemplação da morte, no horror, nos corpos abjetos, nas forças transgressoras opostas que fascinam ambos, o desejo erótico e a repulsa (Castro, 2025, p. 62).

Em muitos momentos, Kristeva aproxima o abjeto ao conceito de sublime. Rina Arya (2014, p. 6) explica que “tanto o abjeto quanto o sublime têm consequências dramáticas para a estabilidade da identidade e da ordem (...) é a trajetória da experiência, onde o sublime pode ser descrito como ascendente, e a abjeção, sua contrapartida”. Ou seja, são categorias intersticiais. Moraes (2008) observa que o sublime tende à espiritualidade, ao passo que o abjeto permanece ancorado na materialidade do corpo.

O corpo abjeto de Kristeva expõe o que deveria estar escondido. É um corpo sem limites que perturba a ordem a partir de sua materialidade explícita. Secreções, excrementos, ferimentos, sangue, pus e vísceras estão visíveis. A familiaridade da carne combina-se com a espetacularização do corpo profanado, violentado, violado e rejeitado pela ordem ideal e simbólica. Porém, este corpo está presente, ele

insiste em voltar. “O abjeto não é simplesmente o sujo, mas o que ameaça o próprio fundamento do sujeito e de sua cultura. O corpo é, então, lugar de abalo, de inquietação ontológica.” (Castro, 2025, p. 16).

Para Kristeva, o limite máximo daquilo que causa repulsa e fascínio no ser humano é o cadáver. Se os excrementos são os resíduos do corpo, o cadáver é o resíduo do sujeito. O corpo morto representa a “proto-morte”, ou estado caótico, pré-simbólico e originário da natureza anterior à separação entre o sujeito e o objeto. Ou seja, ele literaliza o colapso da distinção entre sujeito e objeto, fator fundamental para a criação de uma identidade e da concretização de uma ordem simbólica. É o vislumbre brutal do inevitável fim de todos nós. “O cadáver, visto sem Deus e fora da ciência, é o máximo da abjeção” (Kristeva, 1982, p. 4, tradução nossa).

Ao criar uma ruptura nas fronteiras entre a parte interna e externa do corpo a partir da noção de abjeto, Kristeva cria uma estrutura fundamental para explicar a lógica basilar do horror corporal no cinema. Na verdade, o *body horror* pode ser entendido como a dramatização cinematográfica por excelência desse processo psíquico. Mutações, dissoluções corporais, hibridismos e deformações reproduzem a lógica da abjeção ao desestabilizar os limites que conferem identidade ao corpo. A pele deixa de funcionar como fronteira, a forma perde sua estabilidade e as distinções entre humano e não humano, entre vivo e morto, entre sujeito e matéria tornam-se progressivamente indistintas.

Essa aproximação também ajuda a compreender por que a experiência do *body horror* costuma provocar uma reação tão visceral no espectador. Os efeitos que Kristeva associa ao contato com o abjeto - como a ânsia, a repulsa e o horror - correspondem justamente às emoções que esse subgênero procura suscitar no espectador. O corpo transformado em palco de deformações torna-se um lembrete construído artisticamente daquilo que o sujeito precisou recalcar para se constituir como tal: sua condição material, sua vulnerabilidade e sua inevitável proximidade com a decomposição e a morte. Talvez resida aí a força singular do *body horror*, capaz de produzir não apenas uma narrativa assustadora, mas uma resposta fisiológica concreta diante da

dissolução das fronteiras que sustentam nossa própria percepção do corpo.

Autores-Eixo

Após dissertar sobre os autores fundacionais e os teóricos de base não cinematográfica, nesta seção - chamada de Autores-Eixo - abordaremos as ideias de dois pesquisadores cujas obras sustentadas e múltiplas podem ser consideradas os principais eixos teóricos do conceito de horror corporal, tanto pelo impacto de seus trabalhos na teoria do horror quanto pela longevidade de suas pesquisas.

Começaremos com a pesquisadora australiana Barbara Creed, reconhecida por seus estudos sobre cinema de horror, teoria feminista, psicanálise e representação do corpo. Já a mencionamos na seção de autores fundacionais, quando revelamos que ela publicou o ensaio seminal sobre o monstruoso-feminino: *Horror and the Monstrous-Feminine: An Imaginary Abjection*, na edição especial da revista *Screen*, em 1986, juntamente com os textos de Philip Brophy e Pete Boss. O motivo de não incluir Creed entre os fundacionais é que sua pesquisa se desenvolveu para além de um texto isolado, tornando-se um dos principais eixos teóricos quando se fala do corpo no horror. A seguir, discutiremos suas pesquisas, pontuando as principais ideias e a evolução dos conceitos por ela abordados.

Barbara Creed apresenta a teoria do monstruoso-feminino: enquanto muitas análises discutiam a mulher como vítima, Creed (1986) voltou sua atenção para a mulher como monstro, visto que o feminino é construído como fonte de ameaça dentro de uma lógica patriarcal. Usando como base o conceito de abjeção de Julia Kristeva (1982), Creed introduz a abjeção *kristeviana* ao cinema de horror moderno, associando-a - enquanto aquilo que perturba fronteiras, identidades e sistemas - à representação do corpo feminino, à maternidade, à sexualidade e a toda a simbologia associada às mulheres nos filmes de terror.

Além do abjeto, a autora recorre às teorias de Freud, em especial o estranho (*unheimlich*) para explorar como o feminino é frequentemente associado ao monstruoso e ao ameaçador dentro de sociedades patriarcais. O horror, segundo Creed, é um espaço privilegiado para a encenação dessas ansiedades, especialmente em relação à figura materna, seja como devoradora, castradora ou fonte de abjeção.

Ainda que desenvolvendo um vocabulário e aparato conceitual distintos, a abjeção *kristeviana* e o monstruoso-feminino constituem uma linhagem paralela que depois converge com o *body horror*. Os textos de Creed mostram como o corpo - especialmente o feminino - é central para provocar horror ao desafiar fronteiras sociais, culturais e simbólicas. O corpo é frequentemente representado como o local onde as demarcações entre o puro e o impuro, o humano e o não humano, são ameaçadas. Menstruação, gravidez, parto e mutilação são temas recorrentes no horror corporal feminino, pois simbolizam a quebra dessas fronteiras e formam uma expressão visual dessas ansiedades, funcionando como mecanismo de reafirmação das normas sociais - o corpo da mulher como palco do medo, da repulsa e da fascinação.

Em seu livro *Return of the monstrous-feminine: feminist new wave cinema*, Creed (2021) apresenta um novo conceito - a abjeção radical -, que situa em diálogo com Kristeva (a revolta pela abjeção) e a teórica feminista Hélène Cixous (1976) e sua 'escrita feminina' (*écriture féminine*), que busca uma forma literária contrária aos estilos tradicionais que priorizam o masculino. Podemos observar, desta forma, que Creed (2024) nos oferece uma reformulação mais recente e explicitamente feminista/revolucionária do conceito original:

> A abjeção radical significa aquilo que ocorre quando a mulher percebe que sua assim chamada abjeção - atribuída pela ideologia patriarcal aos seus papéis feminino, sexual e reprodutivo - é um mito, e vira esses papéis do avesso, num ato de desafio e revolta. (...) A abjeção radical, nos filmes de horror aqui discutidos, descreve o seu desejo de transgredir fronteiras, de

> transformar sua identidade não humana em arma, de desafiar a lei (Creed, 2024, não paginado, tradução nossa)[17].

Neste novo modelo, o material bruto é o mesmo do *body horror* clássico - corpo em transformação, hibridismo, fronteiras corporais rompidas. Porém, a abjeção radical inverte o sentido político dessa transformação: enquanto a abjeção *kristeviana* "tradicional" está ligada à formação da subjetividade e ao desejo de preservar a ordem simbólica masculina, a abjeção radical está do lado do desejo de mudar, de destruir esse sistema social e essa ordem simbólica. Nesta nova percepção, podemos visualizar, portanto, uma mudança substancial de leitura da própria autora que foi desenvolvida ao longo de quatro décadas.

O segundo autor-eixo desta pesquisa é o espanhol Xavier Aldana Reyes. Provavelmente um dos pesquisadores mais importantes da atualidade nos estudos sobre horror, Aldana Reyes estuda, entre outros assuntos, a corporalidade no cinema e na literatura de horror, com uma produção que se estende por mais de uma década.

Em seu primeiro livro, *Body Gothic: Corporeal Transgression in Contemporary Literature and Horror Film*, de 2014, Aldana Reyes procura "reafirmar a importância do corpo para o texto gótico, especialmente em seu contexto contemporâneo, demonstrando que a construção artística de uma experiência visceral eficaz é muito mais complexa do que até então se reconheceu" (Aldana Reyes, 2014, p. 2, tradução nossa). O autor aborda diversos subgêneros do horror moderno no cinema e na literatura, dedicando um dos capítulos especificamente ao *body horror*.

Nessa obra, Aldana Reyes adota postura teoricamente cautelosa. Embora reconheça interpretações do *body horror* de caráter político, como as propostas por McRoy (2002, *apud* Reyes, 2014) e Milburn

[17] Na edição de 2024 do seu livro *The monstrous-feminine: film, feminism, psychoanalysis*, Creed atualiza o texto acrescentando a ideia da abjeção radical, inclusive incorporando outros capítulos e análises.

(2005)[18], evita aderir integralmente a essas perspectivas. Argumenta, em vez disso, que o *body horror*, mesmo em suas manifestações mais perturbadoras, pode ser compreendido sob uma perspectiva esperançosa, ao explorar o potencial criativo e inventivo das transformações corporais, e não apenas como uma narrativa niilista centrada na destruição.

Numa primeira definição sobre o *body horror*, Aldana Reyes argumenta que "o entendimento geral parece ser que, se um texto gera medo a partir de estados anormais de corporeidade, ou de um ataque ao corpo, podemos estar diante de uma instância de *body horror*" (2014, p. 52, tradução nossa). Reyes revisa criticamente algumas definições disponíveis de diversos autores, propondo como critério diferenciador a ênfase na indeterminação e no estranhamento do próprio corpo, e não apenas na violência gráfica genérica. Acrescenta ainda a questão da imagem cinematográfica e do impacto emocional causado no espectador:

> (…) O *body horror*, como modo fílmico gótico, ainda se compraz na capacidade de transformação e mutilação como forma de transcendência corporal. Como se dá o caso, a imagética repugnante costuma ser sustentada por seu impacto afetivo, ou para exibir efeitos especiais, e isso revela uma certa fascinação pelo corpo (tanto sua superfície quanto seu interior) que mais tarde seria explorada para fins diferentes pelo *torture porn* (Aldana Reyes, 2014, p. 56, tradução nossa).

Ao comparar as diversas terminologias e possibilidades múltiplas dos subgêneros que envolvem o corpo no horror, Aldana Reyes admite que "o ato de propor uma terminologia precisa se torna quase redundante" (2014, p. 56, tradução nossa). Em nota de fim de

[18] Os dois leem a transgressão corporal explícita como politicamente subversiva por definição - o corpo despedaçado/monstruoso como ataque simbólico às narrativas mestras capitalistas ocidentais e às categorias sociais normativas (gênero, raça, classe).

capítulo, porém, afirma que a distinção das diversas tipologias não é completamente redundante, pois "os diferentes nomes (*gore*, *splatter*, *body horror*, *torture porn*) evocam, cada um, seus próprios contextos e momentos de produção específicos" (2014, p. 184, nota 21, tradução nossa).

Aldana Reyes retoma o *body horror* em um capítulo de *The Cambridge Companion to American Horror* (2022), no qual argumenta que todo horror é, em algum nível, *body horror*, pois lida com a vulnerabilidade e os limites do corpo, mas ressalta que o termo é empregado para designar "um subgênero específico do horror, caracterizado pela destruição total ou parcial, mutilação, deformação, transformação ou degeneração (inclusive em sentido evolutivo) do corpo humano" (Aldana Reyes, 2022, p. 107, tradução nossa).

Com o objetivo de aprofundar uma teoria do horror corporal, Aldana Reyes (2022) propõe ainda cinco principais tipos de *body horror*: hibridismo corporal e crise taxonômica (corpos que desafiam categorias), parasitismo (invasão corporal por parasitas), abjeção e nojo (o corpo visto como impuro), grotesco (corpos deformados), e *gore*/violência explícita (tortura e destruição gráfica do corpo). Não iremos detalhar essas categorias neste trabalho, pois serão o tópico de um artigo futuro sobre a tipologia do horror corporal.

Por fim, nesse mesmo capítulo, o autor expande a ideia do horror corporal como reflexo de ansiedades sociais e políticas que, no final do século XX, foram representadas pela epidemia de AIDS, pela violência urbana, crescimento de um conservadorismo na política, pelo fim da Guerra Fria e pela ascensão da tecnologia digital, etc. Já neste século, novas inseguranças surgiram: os avanços em genética, robótica, inteligência artificial e biotecnologia, que alimentam temores de manipulação e modificação corporal. A perda de controle é central, com personagens que se tornam “outros” por mudanças traumáticas ou biológicas.

Em *Contemporary Body Horror*, livro lançado em 2024, o autor atualiza esses receios, consolida sua posição como uma das principais referências nos estudos sobre *body horror*, ampliando sua análise para

um *corpus* representativo do século XXI. Nos agradecimentos do livro, relata que o que começou como um posfácio conceitual de *Body Gothic* cresceu até se tornar um estudo autônomo, na esteira de uma "nova onda" de *body horror* que tornou o subgênero praticamente inescapável na cultura contemporânea (Aldana Reyes, 2024a, não paginado).

É nesse momento que sua interpretação assume uma inflexão significativa: diferentemente da postura mais cautelosa adotada em 2014, o autor passa a defender, de maneira mais enfática, que o *body horror* se tornou uma linguagem universal da dissidência. Segundo essa perspectiva, o subgênero teria migrado das margens do cinema de exploração para o cinema de arte e para produções do circuito *mainstream*, consolidando-se como um vocabulário privilegiado para expressar ansiedades relacionadas à identidade, aos corpos marginalizados e às formas de resistência ideológica - tornando-se "um dos maiores repositórios do discurso biopolítico (...), visualizando processos de marginalização e de policiamento comportamental" (Aldana Reyes, 2024a, não paginado, tradução nossa). Vale lembrar que Boss, já em 1986, antecipava uma leitura foucaultiana do horror médico/cirúrgico via poder disciplinar - base sobre a qual Aldana Reyes constrói sua leitura de biopoder décadas depois.

Usando o biopoder de Michel Foucault e a noção de necropolítica de Achille Mbembe, Aldana Reyes amplia a leitura biopolítica para incluir corpos racializados e formas de violência estrutural. Defende que os temas centrais do *body horror* permanecem os mesmos - perda de identidade, objetificação, ameaça à integridade subjetiva -, mas que esse "novo" horror corporal encontra um sentido de libertação celebratória em metamorfoses e ampliações das possibilidades da matéria, desafiando visões monolíticas do corpo e questionando normas, binarismos sociais e a construção de corpos normativos. O gênero passa a refletir a representação plural de corpos, a partir das visões progressistas de movimentos de direitos civis como o feminismo, o ativismo LGBTQIAPN+ e os movimentos antirracistas. Assim como na abjeção radical defendida por Creed (2024), o corpo em transformação reflete uma era de maior liberdade de expressão,

transgressão e experimentação estética no horror - uma mudança que espelha a luta por justiça social e a busca por novas formas de ser e resistir. No ensaio *Contemporary Body Horror: On the Rise of Metamorphic Corporeality* publicado em 2024 na revista *Horror Homeroom*, Aldana Reyes reforça esse argumento: "as crises metamórficas não levam mais à destruição total do indivíduo ou de sua psique, como frequentemente acontecia nos anos 1980, mas cada vez mais à autoaceitação, conciliação e celebração" (Aldana Reyes, 2024b, p. 8, tradução nossa).

Por fim, em *Body Horror: Biology, Biopower, Biotechnology*, Aldana Reyes (2026a) reúne e amadurece as reflexões desenvolvidas ao longo de sua trajetória. Estruturada em torno de três eixos temáticos - biologia/patologia, biopoder/identidade e biotecnologia/pós-humanismo -, a obra oferece tanto um panorama abrangente do cânone do *body horror*, de *A Mosca* (*The Fly*, 1986) a *A Substância* (*The Substance*, 2024), quanto uma reflexão sobre o potencial político e revolucionário do gênero.

Em entrevista concedida por ocasião do lançamento do livro, o autor relativiza a busca por uma definição definitiva do *body horror*, afirmando estar menos interessado em delimitá-lo como uma categoria estanque do que em compreender o trabalho cultural que ele desempenha:

> Questões de gênero cinematográfico são sempre um pouco complexas, mas, de maneira bastante simples, eu diria que o *body horror* é um subgênero do horror que se concentra primordialmente em questões corporais, especialmente naquelas relacionadas à vulnerabilidade do corpo. (...) Tende a explorar situações que envolvem metamorfose, mutação, doença, decomposição e agressões externas ao corpo. Dito isso, o *body horror* é, por natureza, intergenérico, e pode surgir em combinação com a comédia (sobretudo a *slapstick*), a ficção científica e o melodrama, ou mesmo aparecer apenas como um tema ou motivo em filmes que normalmente seriam classificados de outras maneiras. (...) Estou menos interessado em definir o *body horror* como uma categoria autônoma e rigidamente delimitada do que em analisar o

> trabalho cultural que ele realiza. Para mim, o *body horror* não pode ser dissociado dos estudos do corpo, nem das formas pelas quais nossos corpos existem não apenas como entidades biológicas, mas também, de maneira fundamental, como categorias sociais, políticas, médicas e jurídicas. Em última instância, o *body horror* é um gênero de natureza existencial, pois trata da experiência de existir por meio do próprio corpo (Aldana Reyes, 2026b, não paginado, tradução nossa).

Aldana Reyes assume, assim, uma postura que, de certa forma, fecha o círculo aberto em 2014: da cautela definicional inicial à afirmação, uma década depois, de que o próprio esforço de definição talvez seja menos importante do que compreender o que o gênero faz culturalmente, socialmente e politicamente.

Considerações finais

Ao longo deste artigo, buscamos reconstituir uma linhagem teórica específica sobre o *body horror*, partindo de seu momento fundacional até seus desdobramentos mais recentes. Vimos que o termo nasce em 1983, no ensaio de Philip Brophy, mas ganha consistência teórica coletiva em 1986, quando republicado na revista *Screen* ao lado dos textos de Pete Boss e Barbara Creed - um momento que a crítica britânica consolidou, numa única edição, boa parte do vocabulário ainda hoje utilizado para pensar o corpo no horror. Vimos, também, que essa reflexão inicial já trazia, mesmo sem nomeá-los como tal, elementos de uma leitura foucaultiana do corpo institucionalizado, antecipando conexões que seriam retomadas décadas depois.

Ao remeter a Freud e a Kristeva, buscamos evidenciar que o *body horror* não surge de um vácuo teórico: ele se apoia em conceitos - o “estranho” e o “abjeto” - que descrevem, em outros contextos, a mesma experiência fundamental que o subgênero dramatiza estilisticamente: a de um corpo que deveria ser o mais íntimo e familiar dos objetos, mas que se torna, subitamente, estranho, ameaçador e fora de controle.

Por fim, ao acompanhar a trajetória de Barbara Creed e Xavier Aldana Reyes, observamos que essa mesma experiência de perda de controle sobre o corpo, inicialmente lida em termos majoritariamente psíquicos e individuais, foi sendo progressivamente reapropriada como espaço de significação política e coletiva. Se em Creed o corpo abjeto feminino passa, com o conceito de 'abjeção radical', de objeto de opressão patriarcal a arma de revolta consciente, em Aldana Reyes observamos uma inflexão semelhante: de uma postura inicialmente cautelosa quanto a leituras políticas do gênero (2014) a uma afirmação decidida, uma década depois, de que o *body horror* se tornou uma linguagem universal de dissidência, um dos maiores repositórios do discurso biopolítico contemporâneo.

Esse percurso - de Brophy e Boss a Creed e Aldana Reyes, passando por Freud e Kristeva - não esgota, evidentemente, o debate sobre o que é (ou não é) o *body horror*; quais seus limites e características. Ficam de fora deste artigo outras vozes teóricas relevantes, assim como as tensões conceituais e terminológicas que separam (ou aproximam) o *body horror* de categorias como o *gore*, o *splatter* e o *torture porn*. Essas questões serão objeto de um próximo estudo. O que esperamos ter demonstrado aqui é que, independentemente de como se resolva a questão definicional, há uma linhagem de pensamento clara e rastreável sobre o horror corporal - uma linhagem que começa por descrever a perda individual de controle sobre o próprio corpo e termina por reivindicar, nesse mesmo corpo transformado, um espaço de resistência e afirmação política.

Referências

ALDANA REYES, Xavier. **Body Gothic**: corporeal transgression in contemporary literature and horror film. Cardiff: University of Wales Press, 2014.

ALDANA REYES, Xavier. Body horror. In: SHAPIRO, Stephen; STOREY, Mark (org.). **The Cambridge companion to American horror**. Cambridge: Cambridge University Press, 2022. p. 107-119.

ALDANA REYES, Xavier. **Contemporary body horror**. Cambridge: Cambridge University Press, 2024a.

ALDANA REYES, Xavier. Contemporary body horror: on the rise of metamorphic corporeality. **Horror Homeroom**, [S. l.], n. especial 9, p. 3-10, 2024b. Disponível em: https://www.horrorhomeroom.com/special-issue-9/. Acesso em: 22 jul. 2026.

ALDANA REYES, Xavier. **Body horror**: biology, biopower, biotechnology. New York: Wallflower Press, 2026a.

ALDANA REYES, Xavier. **Xavier Aldana Reyes on Body Horror, queerness, and the politics of the flesh**. [Entrevista concedida a] Columbia University Press Blog, 15 jun. 2026. Disponível em: https://cupblog.org/2026/06/15/xavier-aldana-reyes-on-body-horror-queerness-and-the-politics-of-the-flesh/. Acesso em: 01 ago. 2026b.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Abril Cultural, 1984. (Os Pensadores, v. II).

ARYA, Rina. **Abjection and Representation**: An Exploration of Abjection in the Visual Arts, Film and Literature. London: Palgrave Macmillan, 2014.

BATAILLE, Georges. L'abjection et les formes misérables. In: BATAILLE, Georges. **Essais de sociologie**. Œuvres complètes. Paris: Gallimard, 1970. p. 217-221.

BATAILLE, Georges. **Documents**. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018.

BOSS, Pete. Vile Bodies and Bad Medicine. **Screen**, Oxford, v. 27, n. 1, p. 14-25, 1986.

BROPHY, Philip. Horrality: the textuality of the contemporary horror film. **Art & Text**, Melbourne, n. 11, p. 85-95, 1983.

CASTRO, Nina Tomé Santos de. **Transgressões do corpo animado**: movimentos entre vida e morte na animação contemporânea. 2025. 191 f. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2025. Disponível em: https://teses.usp.br/teses/disponiveis/93/93131/tde-19022026-175300/en.html. Acesso em: 27 abr. 2026.

CIXOUS, Hélène. The laugh of Medusa. **Signs**, v. 1, n. 4, p. 875-893, 1976.

CREED, Barbara. Horror and the monstrous-feminine: an imaginary abjection. **Screen**, Oxford, v. 27, n. 1, p. 67-76, jan./fev. 1986.

CREED, Barbara. **Return of the monstrous-feminine**: feminist new wave cinema. London: Routledge, 2021.

CREED, Barbara. **The monstrous-feminine**: film, feminism, psychoanalysis. 2. ed. Abingdon: Routledge, 2024.

DANTO, Arthur C. **O Abuso da Beleza**: A Estética e o Conceito de Arte. Tradução de Pedro Süssekind. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2015.

MORAES, Marcelo Rodrigues de. Estética e horror: o monstro, o estranho e o abjeto. **Literatura e Autoritarismo**, Santa Maria, n. 1, p.

1-14, 2008. Disponível em: https://periodicos.ufsm.br/LA/article/view/74597. Acesso em: 27 jul. 2026.

FOUCAULT, Michel. **The birth of the clinic**: an archaeology of medical perception. London: Tavistock, 1976.

FOUCAULT, Michel. **Discipline and punish**: the birth of the prison. Harmondsworth: Peregrine, 1982.

FOUCAULT, Michel. **The will to knowledge**: the history of sexuality. Vol. 1. London: Penguin, 1998.

FOUCAULT, Michel. **Society must be defended**: lectures at the Collège de France, 1975-76. London: Penguin, 2004.

FREUD, Sigmund. O "estranho". In: **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Vol. XVII. Rio de Janeiro: Imago, 1976. p. 275-314.

KRISTEVA, Julia. **Powers of horror**: an essay on abjection. Tradução de Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press, 1982.

MBEMBE, Achille. Necropolitics. **Public Culture**, v. 15, n. 1, p. 11-40, 2003.

MILBURN, Colin. Nano/splatter: disintegrating the postbiological body. **New Literary History**, v. 36, n. 2, p. 283-311, 2005.

WERCHOLEWSKI, Serena. Skinned: from surgical horror to body horror. **Offscreen**, [S. l.], v. 23, n. 4-5, abr. 2019. Disponível em: https://offscreen.com/view/skinned. Acesso em: 24 jul. 2026.

ZUANELLA, Ana Cláudia. O estranho (1919). **Psicanálise em Revista – Sociedade Psicanalítica do Recife**, Recife, v. 12, n. 1, p. 155–162, 2020.
Disponível em: https://spr-pe.org.br/revista2020.pdf. Acesso em: 24 jul. 2026.

CAPÍTULO 7

O *SLASHER* DO EXCESSO: RISO E VIOLÊNCIA GRÁFICA NA FRANQUIA *TERRIFIER*

Ícaro Ricarte

O cinema de horror sempre manteve uma estreita relação com as ansiedades e os impasses de sua época. A violência, como elemento narrativo e estético, ocupa lugar central nesse vínculo, transformando suas formas e funções à medida que os cenários culturais, políticos e sociais se alteram (Hikiji, 1999). Nas últimas décadas, ganhou força um movimento de incorporação de imagens cada vez mais transgressoras e sensorialmente intensas, em especial nos subgêneros que exacerbam a dor e a brutalidade, com frequência rotulados como horror extremo ou *torture porn*[19]. Estudos sobre o ciclo clássico do *slasher* já haviam associado seus períodos de maior popularidade a contextos de retração econômica e de descrédito das instituições, lendo o assassino como figura de uma ameaça contra a qual a vida suburbana de classe média nada pode (Kvaran, 2016). O horror extremo contemporâneo, por sua vez, tem sido aproximado de formas de violência próprias do capitalismo atual, nas quais o corpo vilipendiado se converte em mercadoria (Valencia, 2024).

A partir dos anos 2000, essa representação crua adquire novas camadas ao dialogar com um sentimento de nostalgia, sobretudo em relação aos anos 1980. Essa nostalgia se converte em reapropriação afetiva de estruturas narrativas, códigos visuais e arquétipos oitentistas, indo além da simples reciclagem. Os exemplos são heterogêneos entre si e não formam um movimento unificado: *Mandy* (2018) ambienta em 1983 uma narrativa de vingança cuja brutalidade é filtrada por saturação

[19] Expressão cunhada pelo crítico David Edelstein no artigo *Now Playing at Your Local Multiplex: Torture Porn* (2006) como forma de detratar filmes que enfatizam representações de violência, nudez, tortura, mutilação e sadismo.

cromática e distorção óptica; *Christmas Bloody Christmas* (2022) submete a moldura natalina a um massacre executado com efeitos práticos ostensivos; *Feriado Sangrento* (2023) e *Natureza Violenta* (2024) reelaboram o *slasher* clássico em chaves opostas, a do pastiche comercial e a da contemplação. O que os aproxima não é a decisão de tratar o repertório oitentista como material disponível para reelaboração - e, nos casos mais extremos, a opção por uma violência que não persegue o realismo, e sim a estilização. É nesse território que a franquia *Terrifier* se insere como caso radical.

Idealizada pelo diretor Damien Leone, a franquia articula violência gráfica e apelo nostálgico. Seu vilão, o palhaço Art, dotado de forte carga icônica, emprega métodos sádicos inspirados na estética oitentista, mas supera o *slasher* tradicional em intensidade visual e impacto físico. Com adesão expressiva do público fã de horror, particularmente em comunidades online, a série funciona simultaneamente como espetáculo da brutalidade e como objeto de disputa sobre os limites do que pode ser exibido comercialmente (Landar Lygren, 2023).

Este trabalho propõe uma análise estética de três sequências dos longas da franquia, com o objetivo de compreender de que modo o excesso de violência é mobilizado como estratégia de entretenimento. Adota-se aqui a noção de excesso cunhada por Linda Williams (1991): um conjunto de procedimentos - eventos não motivados, montagem rítmica, espetáculos alongados - que sinalizam, no interior do sistema narrativo clássico, a existência de uma lógica concorrente. O excesso, nessa acepção, pode ele próprio organizar-se como sistema, e é enquanto sistema que interessa examiná-lo aqui.

O slasher e suas transformações históricas

Embora as origens do *slasher* não se restrinjam a um único título, obras como *Psicose* (1960), de Alfred Hitchcock, e *A Tortura do Medo* (1960), de Michael Powell, são frequentemente apontadas como matrizes decisivas para a formação de suas convenções, ao lado de

movimentos europeus como o *giallo* italiano, cujo *Banho de Sangue* (1971), de Mario Bava, antecipa boa parte do repertório de mortes do ciclo posterior. O subgênero consolidou-se nos Estados Unidos ao longo da década de 1970, impulsionado pela ampliação dos limites de exibição da brutalidade e do corpo no cinema (Moreira Neto, 2025). Nesse percurso, *O Massacre da Serra Elétrica* (1974), de Tobe Hooper, estabeleceu parâmetros estéticos e narrativos fundamentais, enquanto *Halloween* (1978), de John Carpenter, cristalizou a fórmula definidora do modelo clássico: um assassino mascarado e aparentemente indestrutível persegue um grupo de jovens até o confronto final com a única sobrevivente, figura que Carol Clover conceituaria como *final girl* (1987; 1992).

O *slasher* clássico, cujo auge se estendeu do final dos anos 1970 por toda a década seguinte, estrutura-se em torno de um assassino serial que elimina progressivamente suas vítimas em sequências de violência visual. São narrativas focadas em uma figura que aterroriza uma comunidade e acaba derrotada, permitindo a sobrevivência de ao menos um personagem (Petridis, 2014). Em geral, esses filmes exploram espaços de confinamento - acampamentos, bairros suburbanos, escolas, fazendas - que intensificam a perseguição e a eliminação gradual das vítimas. Produções como *Sexta-Feira 13* (1980), *A Hora do Pesadelo* (1984) e as sequências de *Halloween* consolidaram o formato, fazendo do *slasher* um dos subgêneros mais lucrativos do cinema de horror.

A partir dos anos 1990, contudo, o *slasher* ingressou em processo de autorreflexão e desgaste de sua fórmula (Wee, 2005). *Pânico* (1996), de Wes Craven, destacou-se ao incorporar camadas metalinguísticas e irônicas, conferindo sobrevida ao subgênero após um período de esgotamento comercial no início da década. É desse cenário de saturação que emerge, nos anos 2000, uma vertente marcada pela intensificação da brutalidade visual, com títulos como *Jogos Mortais* (2004) e *O Albergue* (2005). O rótulo *torture porn*, cunhado em chave depreciativa pela crítica jornalística, foi posteriormente problematizado pela pesquisa acadêmica, que apontou tanto sua imprecisão descritiva quanto sua função de policiamento do gosto (Jones, 2013). Ainda que

não se confunda com o *slasher*, essa vertente partilha com ele a centralidade do espetáculo violento.

A transição do modelo clássico para a vertente extrema não se resume a um aumento quantitativo de sangue e mortes; ela envolve uma mudança qualitativa no modo de experienciar o sofrimento corporal. Enquanto o *slasher* dos anos 1970 e 1980 operava sob relativa contenção, ancorada no suspense e na estilização, sua contraparte atual investe na exibição explícita e prolongada da mutilação e da dor. *Terrifier*, em particular, radicaliza os elementos tradicionais ao deslocar a violência para o núcleo da experiência narrativa e sensorial. Seu protagonista, Art, distancia-se dos vilões clássicos pela brutalidade aparentemente gratuita e pela ausência de motivações psicológicas nítidas.

Convém precisar o que a franquia retém e o que descarta desse repertório. Ela conserva o assassino mascarado e aparentemente indestrutível, o cenário de confinamento, a estrutura episódica de eliminação sucessiva e a data festiva como moldura - o Halloween nos dois primeiros filmes, o Natal no terceiro. Descarta, por outro lado, dois elementos estruturantes do modelo clássico: a economia da sugestão, que confiava ao fora de quadro a maior parte do dano, e a articulação moralizante entre transgressão sexual e punição, que organizava boa parte das mortes do ciclo oitentista. Em *Terrifier*, morre-se por proximidade, não por falta cometida. O que resta da fórmula é sua carcaça formal, esvaziada da função reguladora proposta por Robin Wood (1979), que via no horror a encenação dramatizada do retorno do reprimido e entendia que o desfecho feliz, quando existe, opera tipicamente como restauração daquilo que fora reprimido.

O fenômeno Art

Art, o Palhaço, surgiu no curta-metragem *The 9th Circle* (2008) e retornou em *Terrifier* (2011), ambos dirigidos por Damien Leone e protagonizados por Mike Giannelli. Os dois curtas foram incorporados, respectivamente, como primeiro e terceiro segmentos da antologia *All*

Hallows' Eve (2013), articulados por uma narrativa-moldura e por um segmento intermediário. Essas aparições são tratadas como exteriores à continuidade dos longas, que se inicia com *Terrifier* (2016), já com David Howard Thornton no papel.

Filmado com orçamento estimado entre 35 e 55 mil dólares, o primeiro longa estreou no festival Telluride Horror Show em outubro de 2016 e só recebeu lançamento comercial limitado em março de 2018. O salto ocorre com *Terrifier 2* (2022), orçado em 250 mil dólares, valor obtido em campanha de financiamento coletivo que superou em várias vezes a meta inicial - o filme arrecadou cerca de 15,7 milhões de dólares no mundo. Já *Terrifier 3* (2024), realizado com cerca de 2 milhões, estreou em primeiro lugar nas bilheterias estadunidenses, com 18,3 milhões de dólares no fim de semana de abertura e tornou-se o filme não submetido à classificação da Motion Picture Association[20] de maior arrecadação da história.

No epicentro deste fenômeno está Art. Interpretado por Thornton, o personagem se distancia dos assassinos clássicos do *slasher* por sua expressividade corporal e por uma violência assumidamente performática. Mudo, mas extremamente comunicativo por meio de mímicas e gestos exagerados, Art converte cada assassinato em encenação que funde humor grotesco e brutalidade levada ao paroxismo. Ao contrário de figuras como Michael Myers ou Jason Voorhees, cuja ameaça emana da impassividade, Art exibe prazer evidente em seus atos, conferindo aos crimes uma teatralidade que oscila entre o cômico e o perturbador. Ao longo da franquia, o personagem transita de assassino humano para entidade sobrenatural, mas seu traço definidor permanece inalterado.

Enquanto parte da crítica e do público manifesta repulsa diante da crueza visual e da simplicidade das tramas, os entusiastas do horror mais transgressor celebram os filmes como retomada das potências

[20]No sistema estadunidense, *unrated* designa a obra que não foi submetida à avaliação da Motion Picture Association - um órgão privado, de adesão voluntária -, e não a ausência de classificação etária estatal, como ocorreria no Brasil. A expressão "sem classificação indicativa" é, portanto, imprecisa e foi evitada aqui.

extremas do gênero. A partir de *Terrifier 2*, relatos de mal-estar físico em sessões passaram a integrar a repercussão midiática, e a estreia de *Terrifier 3* no Reino Unido foi noticiada com registros de abandono de sala. O circuito comercial incorporou esse desconforto como argumento de venda, na qual a distribuidora Cineverse chegou a abrir uma linha telefônica para receber reclamações do público sobre a violência do filme. O mal-estar deixa de ser efeito colateral e passa a operar como valor agregado, o que desloca a questão dos limites do horror do terreno da ética para o do marketing.

Uma objeção recorrente na recepção da franquia é de que a violência não se distribui de modo simétrico entre os corpos. As mortes mais longas, mais detalhadas e mais sexualizadas são as de personagens femininas, o que reinscreve o preceito que Linda Williams atribui a Hitchcock, de que "as mulheres são as melhores vítimas" (1991, p. 5). Reconhecer isso não implica reduzir a franquia a um sintoma de misoginia. A própria Williams adverte que os gêneros corporais não podem ser descartados como evidência de uma misoginia monolítica e imutável (1991, p. 12), e a tradição aberta por Clover (1987) mostra que a identificação do espectador no *slasher* oscila entre a vítima e o agressor. Implica, sim, que a análise das cenas não pode tratar a nudez e a mutilação femininas como dados neutros da *mise-en-scène*.

Apesar do alcance do fenômeno, a bibliografia acadêmica sobre a franquia ainda é escassa, sobretudo em português. Em maio de 2025, a Universidade de Warwick sediou encontro internacional inteiramente dedicado a *Terrifier*, com trabalhos sobre construção de efeitos práticos, performance de palhaço e comicidade violenta, indício de que o objeto começa a se constituir como campo de pesquisa. A contribuição mais próxima do problema aqui tratado é a de Landar Lygren (2023), que analisa *Terrifier 2* como ponto de encontro entre as convenções do *slasher* oitentista e as estratégias afetivas do cinema extremo, examinando narrativa, imagem e som. O presente capítulo se distingue dessa leitura em dois pontos: opera sobre os três longas, o que permite descrever um percurso e não um estado; e desloca o foco do afeto de

choque para o problema específico do riso, tratado aqui como um de seus componentes formais e não como atenuante do excesso.

A imagem-violência e os gêneros corporais

A presença da brutalidade visual no cinema de horror mobiliza um conjunto de estratégias formais e narrativas voltadas a provocar reações corporais intensas no espectador (Carroll, 1999; Morgan, 2002). Essa aproximação entre o corpo de quem assiste e o corpo em cena insere-se no domínio do que Linda Williams (1991) denominou gêneros corporais. Ampliando uma formulação de Carol Clover, Williams reúne pornografia, horror e melodrama sob o critério do espetáculo de um corpo tomado por sensação ou emoção intensa, e observa que o que marca esses gêneros como culturalmente baixos é a percepção de que o corpo do espectador é capturado por uma mimetização quase involuntária da sensação exibida na tela, somada ao fato de que o corpo exibido é feminino (1991, p. 4). No horror, a violência e o terror ocupam o lugar que o orgasmo ocupa na pornografia e o pranto no melodrama. Trata-se, em todos os casos, de um corpo socialmente codificado antes mesmo de ser filmado (Rodrigues, 1979), cuja exibição em sofrimento constitui espetáculo em si, para além de sua função narrativa.

Para compreender como se chegou a esse regime de exposição, é preciso recuar às transformações que marcaram a regulação da violência no cinema hollywoodiano. Um marco decisivo foi a adoção do Código de Produção Cinematográfica, conhecido como Código Hays, implementado formalmente em 1934. O código estabelecia diretrizes morais que delimitavam o que poderia ou não ser mostrado nas telas, abrangendo temas como sexualidade, criminalidade, religião e, particularmente, a morte:

> As liberalidades dos anos de 1920-1930 foram reprimidas pelas Igrejas que, preocupadas com a moral, impuseram em Hollywood o Código Hays, impedindo

> que a simpatia do público fosse dirigida para o lado do crime, do erro, do mal e do pecado. O cinema devia mostrar modelos de vida corretos e respeitar as leis divinas, natural e humana. A exposição da violência era limitada ao máximo; desestimulava-se abordar suicídio, uso de drogas, rapto de crianças, crueldade contra animais; homossexualidade, sexo ilícito e adultério estavam proibidos: as instituições do casamento e do lar sendo sagradas, não se aceitavam relações casuais ou promíscuas. Danças, alusões, gestos e palavras obscenas estavam banidos, assim como a nudez de fato ou em silhueta (Nazario, 2007, p. 97).

Sob essa legislação moral, que vigorou até meados dos anos 1960, a representação da morte foi submetida a controle estrito, permitida apenas de forma indireta e sem exposição gráfica do sofrimento corporal. O esgotamento do Código e sua substituição pelo sistema de classificação, a partir de 1968, inauguraram novo horizonte. Livre das amarras anteriores, o cinema pôde explorar com menos restrições o impacto sensorial da morte, movimento que coincidiu com transformações culturais como a contracultura e a crescente desconfiança em relação às instituições. Esse deslocamento abriu caminho para o surgimento de vertentes como o *splatter*[21], no qual, como observa Moreira Neto (2025, p. 23), "quanto mais exóticas e sanguinolentas as mortes são, mais o público se diverte", e no qual o vilão frequentemente se torna a figura de maior êxito, permanecendo por mais tempo no imaginário do público.

É nesse contexto de reconfiguração do cinema pós-1960 que o conceito de imagem-violência, postulado por Rose Hikiji (1998), torna-se instrumental para analisar as novas formas de recepção da

[21]O termo *splatter* (do inglês, "respingo", em alusão ao efeito visual de sangue jorrando em cena) designa a vertente do horror caracterizada pela representação gráfica e explícita de violência, mutilações e derramamento de sangue. A expressão foi cunhada por George A. Romero para descrever *O Despertar dos Mortos* (1978), ainda que a obra seja frequentemente lida pela crítica como exemplo de horror com intenções mais complexas, incluindo a crítica social.

brutalidade no audiovisual. A autora identifica, em determinadas obras, um duplo caráter na relação entre imagens e violência:

> Na análise inicial dos filmes, percebi que algumas das imagens mais violentas - e, por isso, polêmicas e provocativas - estavam em filmes que, de alguma forma, problematizavam a própria violência midiática, ou, mais especificamente, fílmica. Estes filmes, por um lado, apresentavam imagens da violência - atos de violência física implicando um (ou vários) agressor(es) e uma (ou várias) vítima(s). Por outro lado, estas eram imagens violentas em sua construção: provocavam no espectador tensão, susto, ansiedade ou nojo, seja por sua elaboração rítmica, seja pela representação grotesca do ato violento. A este tipo de construção visual, caracterizado pelo duplo caráter da relação entre imagens e violência, chamei imagem-violência. Tema e ao mesmo tempo forma, a violência nestes filmes revelava-se como linguagem, no limite, metalinguagem (Hikiji, 1998, p. 67-68).

A partir dessa chave, a violência deixa de ser apenas representação dramática do sofrimento e passa a operar como instância estética autônoma, na qual choque e grotesco coexistem com o riso e a ironia. Hikiji (1998) observa que certas obras, sobretudo as ligadas ao cinema pop violento dos anos 1990, instauram uma nova relação com o público, onde a reação predominante é o riso - um riso carregado de ironia, que funciona como mecanismo de distanciamento e de dessacralização da morte.

Esse riso, contudo, não é homogêneo. Bakhtin (2010) descreve, no realismo grotesco da cultura carnavalesca, uma degradação destrutiva e regeneradora, onde rebaixar ao plano do corpo é também devolver à matéria que produz vida. Jack Morgan (2002) observa que a degradação operada pelo horror é uma via de mão única, na qual os elementos de ascensão e rejuvenescimento embutidos na comédia não estão presentes, ainda que horror e comédia possam ter integrado, em algum momento, uma mesma trama que mais tarde se desfez (p. 25-26). O interesse de *Terrifier* está em reatar essa trama sem restituir o polo regenerador. O riso está presente, mas nada redime.

A estética do excesso reencena, além disso, uma tradição longa de espetacularização pública da dor. Foucault (1987) descreve o suplício como cerimônia em que a destruição do corpo é organizada como demonstração - ritmada, dosada, exibida a uma plateia convocada a assistir. A analogia não é apenas retórica, pois o que se filma nos três longas é, com frequência, um carrasco que trabalha diante de testemunhas. A isso soma-se a encenação daquilo que a psicanálise nomeia como pulsão de morte, o movimento de retorno ao inorgânico e de dissolução do sujeito (Freud, 2010), aqui figurado na desfiguração de um corpo que deixa de ser invólucro da vida e se converte em matéria plástica. O desenvolvimento das técnicas de maquiagem e efeitos especiais tornou possível a intensificação dessa representação (Falcão; Soares, 2015): se, por um lado, conferiu realismo à dor, por outro abriu espaço para a estilização extrema, na qual a fidelidade anatômica pode ser deliberadamente distorcida.

Quando essa exibição se autonomiza, a cena deixa de servir à progressão do enredo e passa a funcionar segundo a lógica que Tom Gunning (1986) identificou no cinema das atrações: uma exibição que se dirige diretamente ao espectador, valendo pelo choque que produz e não pelo lugar que ocupa em uma cadeia causal. A centralidade da dor e da carne exposta revela, assim, um modelo específico de relação com o público, fundado na intensidade e na provocação (Oliveira; Souza, 2016), no qual o desconforto é cultivado como componente da fruição - o que torna a posição do espectador ativa e, por vezes, cúmplice (Mulvey, 1983).

Situar o objeto exige ainda uma observação sobre o modo como ele costuma ser julgado. No entretenimento cinematográfico, distinguem-se um regime “sério”, no qual se supõe que o espectador domine cognitivamente a obra e viva uma experiência tida por autêntica, e um regime “trivial”, associado à repetição e ao aspecto sensorial da recepção, historicamente desvalorizado pela teoria do cinema em seu esforço de legitimação artística (Lyra; Santana, 2006 *apud* Carreiro; Cánepa, 2025, p. 28-29). Não é por acaso que filmes como os da franquia sejam chamados de apelativos; o termo nomeia,

em chave depreciativa, exatamente aquilo que constitui seu projeto. Tratar *Terrifier* analiticamente não implica, portanto, requalificá-lo como obra séria, mas recusar a premissa de que o regime sensorial seja um regime sem forma. O que este trabalho procura demonstrar é que o apelo tem estrutura e que descrevê-la é a tarefa da análise.

Resta explicar por que uma experiência assim descrita é procurada:

> Para que o horror artístico se concretize, então, é necessário que a obra pretenda provocar reações físicas na audiência, como arrepios, tremores e gritos de susto. Para Isabel Pinedo (1997, p. 5), trata-se de produzir experiências semelhantes às de uma montanha-russa, em uma combinação de simulação de perigo e diversão, que dá vazão à nossa necessidade de expressão de sentimentos como a raiva e o medo. (...) Em linha mais ou menos coincidente, Steven Shaviro alega que o cinema, independentemente do gênero, "é um medium vivo, e é importante falar sobre como ele provoca reações corpóreas de desejo e medo, fascínio e nojo, medo e vergonha" (Shaviro, 2015, p. 6). Para ele, na cultura cinematográfica, o horror e a pornografa literalizam e incorporam uma agitação extrema, um esvaziamento extático do ser, um contágio mimético do qual podemos participar, ainda que vicariamente - isto é, por meio da experiência que a obra nos oferece (Shaviro, 2015, p. 120). Para o autor, por meio do cinema, a humanidade pode vivenciar sua própria destruição como um prazer estético de primeira ordem, e isso "não é algo para se moralizar, mas algo a ser saboreado" (Shaviro, 2015, p. 124). (Carreiro; Cánepa, 2025, p. 28).

Ambas as formulações supõem uma distância segura entre a sala e a tela, distância que a franquia trabalha para reduzir sem eliminar. Os relatos de mal-estar nas sessões são o índice de que a simulação chegou perto demais, e a permanência do público na sala, o índice de que não chegou perto o suficiente para deixar de ser diversão.

Há, porém, um ponto em que *Terrifier* escapa ao modelo dos gêneros corporais, e é nele que se concentra o argumento deste artigo. Ao delimitar o que faz de um gênero um gênero corporal, Williams

exclui deliberadamente a comédia física de palhaço: ela também se ocupa de funções e desastres do corpo, mas não é considerada gratuitamente excessiva porque a reação da plateia não mimetiza as sensações experimentadas pelo palhaço; ao contrário, é quase uma regra que o riso do público não coincida com a impassibilidade daquele que o provoca (Williams, 1991, p. 4). A franquia de Leone superpõe exatamente esses dois regimes. Art é um palhaço mudo e impassível, cuja pantomima aciona o riso não mimético descrito por Williams, e é simultaneamente o operador de uma mutilação filmada para produzir a mimetização visceral própria do horror. O espectador ri de um corpo cujas sensações não partilha e estremece diante de outro cujas sensações partilha - na mesma cena e, por vezes, no mesmo plano. É essa superposição, e não a quantidade de sangue, que define o regime do excesso na franquia.

Percurso metodológico

Cada filme, em sua singularidade, demanda abordagens específicas e estratégias analíticas próprias (Aumont; Marie, 2006). Nesta leitura, os recursos técnicos e estilísticos não são tomados como ilustração, mas como estruturantes de sentidos. A análise concentra-se em três sequências, uma de cada longa, selecionadas por dois critérios: são as cenas em que cada filme declara o regime estético que o organiza - a primeira mutilação prolongada, o número autônomo de tortura e a abertura natalina - e são também as mais mobilizadas pela recepção crítica e pelo debate público em torno da franquia. Contemplam-se elementos como direção de arte, montagem, efeitos práticos, performance corporal, organização temporal e enquadramento, avaliando-se ainda o papel da violência como elemento disruptivo da narrativa tradicional.

Cena 1: *Terrifier* (2016)

Situada aproximadamente na metade do primeiro longa, a sequência tem início com a revelação de Dawn, suspensa de cabeça para baixo, despida da cintura para cima e com a boca vedada por fita adesiva, sob o olhar de Tara, previamente capturada e imobilizada em uma cadeira. Art executa breve encenação cômica antes de dar início à mutilação com uma serra de arco, dividindo o corpo da vítima verticalmente, da genitália à cabeça. O momento estabelece o tom do filme, instaurando um impacto sensorial calculado para testar os limites de tolerância do público.

Observa-se o esforço da direção em conjugar efeitos artesanais - látex, sangue pressurizado, próteses - com encenação claustrofóbica. A violência assume centralidade diegética ao ser construída como performance ritualizada, na qual Art opera como mestre de cerimônias. A materialidade dos efeitos confere verossimilhança ao ato e intensifica a resposta visceral do espectador. A câmera privilegia planos fechados e alterna entre a vítima e a testemunha, distribuindo a atenção entre o sofrimento físico e a agonia psicológica.

A organização temporal é o elemento decisivo. A serra de arco é um instrumento lento e de esforço repetido, e a escolha do utensílio determina a duração da cena onde cada avanço exige um novo movimento, o que impede a elipse e obriga o espectador a acompanhar a progressão em tempo aproximadamente real. Diferentemente do golpe único que resolve a morte no *slasher* clássico, aqui o ato é dividido em etapas contáveis. A montagem não acelera nem sintetiza; ela contabiliza. É essa aritmética da duração, e não a exibição do ferimento em si, que produz o desconforto - o espectador sabe, a cada corte, quanto ainda falta.

O procedimento decisivo, porém, é outro: Art não apenas mata, ele obriga Tara a assistir. A cena instala na diegese a mesma estrutura que propõe à plateia, duplicando o espectador em uma testemunha imobilizada e sem recurso. O voyeurismo não é oferecido como prazer

disponível, mas encenado como coação (Mulvey, 1983), e a exibição do corpo feminino desnudo e seccionado é o objeto sobre o qual essa coação se exerce. É também o primeiro momento em que a franquia demonstra que sua unidade de medida não é a morte, e sim a duração do processo que conduz a ela.

Cena 2: *Terrifier 2* (2022)

Também posicionada na metade da narrativa, a sequência tem relevância reduzida para o enredo principal, funcionando como suspensão do fio dramático em favor da exibição de efeitos práticos. Allie, personagem secundária, é submetida a tortura contínua e progressiva depois que Art invade sua casa. A série de atos inclui um corte vertical no rosto, o escalpelamento executado diante do espelho da penteadeira, o esfolamento das costas, a fratura e o arrancamento do braço e, por fim, a aplicação de alvejante e sal sobre as feridas. Com cerca de três minutos de duração, a cena se desenrola como número grotesco autônomo, deslocando momentaneamente a lógica narrativa para o terreno do espetáculo visual.

É precisamente o caso de excesso descrito por Williams (1991): um espetáculo alongado, não motivado pela causalidade do enredo, que sinaliza a existência de uma lógica concorrente à do sistema narrativo. A cena não faz a trama avançar; ela a interrompe para exibir-se, no registro da atração (Gunning, 1986). Embora os efeitos práticos confiram materialidade aos ferimentos, a sequência não ambiciona o realismo, aderindo a uma estilização ostensiva, marcada pela fisicalidade exagerada de Art, pela resistência inverossímil da vítima e pelo tom de farsa que perpassa a performance. O corpo de Allie, funcionalizado como suporte do espetáculo, é submetido a um regime de destruição que abandona qualquer compromisso com a verossimilhança anatômica.

O detalhe mais produtivo da sequência é o espelho. Ao escalpelar a vítima diante de sua própria imagem, Art reproduz, em

escala interna, o dispositivo da Cena 1: a vítima é convertida em espectadora da própria destruição. A franquia constrói, assim, uma série de figuras de espectatorialidade forçada que espelham a posição de quem assiste ao filme. A atuação de Thornton, por sua vez, subverte a gravidade da situação com interlúdios cômicos que desestabilizam a percepção da violência como algo exclusivamente trágico - e é aqui que a superposição entre o riso não mimético do palhaço e a mimetização visceral do horror se torna mais visível.

Cena 3: *Terrifier 3* (2024)

A sequência de abertura, ambientada em uma casa suburbana na noite de Natal, apresenta uma família de quatro integrantes e situa-se, por letreiro, cinco anos após os eventos do filme anterior. A filha desperta com ruídos no telhado, acorda a mãe e é levada de volta ao quarto; pouco depois, desce novamente e avista junto à árvore uma figura fantasiada de Papai Noel, que revela ser Art. O palhaço entra no quarto do irmão da garota, com a morte do menino ocorrendo fora de quadro, apenas audível. Na sequência, a mãe presencia o assassinato do marido, tenta fugir e é atingida no corredor, tendo o braço decepado e a cabeça partida a machado. O clímax é pontuado por humor negro, enquanto Art consome os biscoitos deixados para o "Papai Noel", lava a louça e só então descobre a menina escondida no armário da cozinha - que, em quadro, ele poupa, limitando-se a sorrir e acenar.

A cena evidencia uma reconfiguração tonal da série, em que o horror é filtrado por camadas de paródia. A ambientação natalina opera como contraponto simbólico à carnificina, desestruturando um imaginário coletivo de festividade e segurança. O procedimento cômico é de incongruência de escala: um gesto doméstico trivial, a louça lavada, executado com o mesmo cuidado metódico da carnificina que o antecede e sem qualquer mudança de registro na performance. O riso que a sequência produz não decorre de uma pausa na violência, mas de sua continuidade em outro objeto.

A inclusão de crianças entre as vítimas intensifica o desconforto ético da audiência. Convém notar, contudo, que o interdito é simultaneamente tensionado e reposto já que a morte do menino é subtraída ao olhar e o destino da menina é incerto. A franquia negocia o tabu em vez de simplesmente atropelá-lo, e essa negociação - mais do que a transgressão pura - é o que distingue provocação calculada de mera afronta.

O deslocamento temporal também merece registro. Um letreiro situa a sequência cinco anos após o desfecho do filme anterior, mas a abertura não apresenta personagens da trama principal nem produz consequência direta sobre ela. Trata-se, do ponto de vista da economia narrativa, de um bloco autônomo, aparentado ao número da Cena 2: uma atração colocada no lugar de maior visibilidade do filme, antes que o enredo comece. A escolha diz algo sobre a maturidade comercial da franquia - o que abre o terceiro longa não é a personagem que o público acompanha há dois filmes, e sim a demonstração daquilo que o ingresso comprou.

Considerações finais

A análise da franquia *Terrifier* indica que a violência extrema ocupa posição mais complexa que a de mero recurso de choque. Ao longo dos três filmes, observa-se a consolidação de uma estética que transforma o sofrimento corporal em espetáculo autônomo. Em *Terrifier* (2016), a materialidade dos efeitos práticos e a encenação claustrofóbica produzem uma experiência ancorada na verossimilhança física da violência; em *Terrifier 2* (2022), essa lógica é deslocada para um registro estilizado, no qual a cena se autonomiza em relação ao enredo; em *Terrifier 3* (2024), a paródia natalina e o humor negro ampliam as possibilidades expressivas da franquia.

Particularmente relevante nesse processo é o papel do humor. Ele funciona como mecanismo de mediação do excesso, permitindo que repulsa, fascínio e prazer estético coexistam na mesma experiência de

recepção. A hipótese aqui proposta é que a franquia faz operar simultaneamente dois regimes que Williams (1991) mantinha separados, o do gênero corporal, definido pela mimetização involuntária da sensação, e o da comédia de palhaço, definida justamente pela não coincidência entre a reação da plateia e a do corpo em cena. Art é o ponto em que os dois se tocam. Essa dinâmica distingue a franquia de boa parte do *torture porn* produzido nos anos 2000 e ajuda a explicar sua adesão junto ao público.

A análise permanece circunscrita ao exame fílmico e à contextualização teórica das obras, não contemplando investigação empírica sobre recepção nem sobre as comunidades de fãs que desempenham papel fundamental na circulação e legitimação da franquia - lacuna sensível, dado que o financiamento coletivo de *Terrifier 2* sugere que essas comunidades também viabilizam materialmente os efeitos que aqui se analisam. Do mesmo modo, a hipótese de que o horror extremo responde a conjunturas específicas de instabilidade permanece como quadro de referência, e não como resultado. Sua demonstração exigiria um recorte comparativo que não tangenciamos. Estudos futuros poderiam aprofundar a relação entre violência, humor e público, examinar comparativamente outras produções contemporâneas que mobilizam estratégias semelhantes e investigar a materialidade dos efeitos práticos como fator de construção afetiva.

Ao transformar a crueldade em espetáculo estético e a violência em linguagem, *Terrifier* condensa algumas das principais tensões que atravessam o cinema de horror no século XXI. Sua popularidade sugere a persistência do fascínio cultural pelo grotesco e a emergência de formas específicas de sensibilidade diante de imagens extremas. A franquia oferece, nesse sentido, um observatório para compreender como o horror contemporâneo negocia os limites entre entretenimento, choque, humor e experiência sensorial - negociação que, como mostra o caso da linha telefônica de reclamações, já não se dá apenas no interior dos filmes.

Referências

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas: Papirus, 2006.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: Hucitec, 2010.

CARREIRO, Rodrigo; CÁNEPA, Laura Loguercio. **Cinema de horror: uma introdução**. São Paulo: Gênio Editorial, 2025.

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

CLOVER, Carol J. Her Body, Himself: Gender in the Slasher Film. **Representations**, n. 20, p. 187-228, 1987.

CLOVER, Carol J. **Men, Women and Chain Saws: gender in the modern horror film**. Princeton: Princeton University Press, 1992.

EDELSTEIN, David. Now Playing at Your Local Multiplex: Torture Porn. **New York Magazine**, 28/01/2006. https://nymag.com/movies/features/15622/. Acesso: 15/06/2026.

FALCÃO, Filipe; SOARES, Thiago. A cosmética do sangue: o baixo orçamento como valor nos filmes de terror. **Esferas**, n. 6, p. 91-100, 2015.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Petrópolis: Vozes, 1987.

FREUD, Sigmund. Além do princípio do prazer. In: **Obras completas, volume 14**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

GUNNING, Tom. The Cinema of Attraction: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde. **Wide Angle**, v. 8, n. 3-4, p. 63-70, 1986.

HIKIJI, Rose Satiko Gitirana. **Imagem-violência: Mímesis e reflexidade em alguns filmes recentes**. 1998. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999.

JONES, Steve. **Torture Porn: Popular Horror after Saw**. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2013.

KVARAN, Kara M. "You're all doomed!": a socioeconomic analysis of slasher films. **Journal of American Studies**, v. 50, n. 4, p. 953-970, 2016.

LANDAR LYGREN, Iris. **Extreme, spectacular and horrific: a qualitative film analysis of affective strategies in extreme horror via Terrifier 2**. 2023. Dissertação (Mestrado em Estudos de Cinema) - Department of Cultural Sciences, University of Gothenburg. Gotemburgo, 67 p. 2023.

MOREIRA NETO, Cândido Matos. **Santas e pecadoras: o estereótipo feminino nos filmes de horror slasher de Halloween (1978) a Pânico (1996)**. 2025. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Instituto de Cultura e Arte, Universidade Federal do Ceará. Fortaleza, 2025.

MORGAN, Jack. **The Biology of Horror: Gothic Literature and Film**. Carbondale: Southern Illinois University Press, 2002.

MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 1983. p. 437-453.

NAZARIO, Luiz. O outro cinema. **Aletria: Revista de Estudos de Literatura**, v. 16, n. 2, p. 94-109, 2007.

OLIVEIRA, Vinícius Alves de; SOUZA, Carla Delgado de. Alteridade radical: a destruição da figura humana nas representações do cinema extremo de horror. **Blucher Social Sciences Proceedings**, v. 2, n. 4, p. 214-223, 2016.

PETRIDIS, Sotiris. A Historical Approach to the Slasher Film. **Film International**, v. 12, n. 1, p. 76-84, 2014.

RODRIGUES, José Carlos. **Tabu do corpo**. Rio de Janeiro: Achiamé, 1979.

VALENCIA, Sayak. **Capitalismo gore**. Sobinfluencia Edições, 2024.

WEE, Valerie. The Scream Trilogy, “Hyperpostmodernism,” and the Late-Nineties Teen Slasher Film. **Journal of Film and Video**, v. 57, n. 3, p. 44-61, 2005.

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

CAPÍTULO 8

TERROR DO MERECIMENTO: MASCULINIDADE, REJEIÇÃO E O CICLO DO *INCEL HORROR* NO CINEMA CONTEMPORÂNEO

Raphael Guaraná Sagatio
Maria Antônia Diniz Silva

Em junho de 2026, *Obsessão*, dirigido por Curry Barker, ganhou visibilidade comercial e crítica em torno da etiqueta *incel horror*, difundida sobretudo nas redes sociais. Segundo relato do próprio Barker retomado pela imprensa, o diretor desconhecia o termo *incel* durante a escrita do roteiro. O dado é relevante menos como curiosidade biográfica do que como indício de que a categoria funciona como leitura posterior: o público reconhece, em narrativas de rejeição, obsessão e violência, um vocabulário já associado à manosfera e passa a agrupá-las sob um mesmo nome. O ponto de partida deste capítulo, portanto, não é perguntar se esses filmes podem ser caracterizados como *incel horror* em sentido ontológico, mas o que se torna visível quando passam a ser lidos dessa maneira.

Esse deslocamento, da intenção autoral para a recepção, é central. Vocábulos como *redpill*, *incel*, *blackpill* e *niceguy* migraram de comunidades específicas da manosfera para o léxico mais amplo da crítica cultural. No cinema, eles oferecem uma chave para narrativas de rejeição e violência de gênero, mas não devem ser tratados como sinônimos. Neste capítulo, *incel* nomeia uma genealogia cultural específica; *entitlement* designa o mecanismo mais amplo que interessa à análise: a transformação da recusa em injustiça e, posteriormente, em justificativa para o controle. *Incel horror* é, assim, entendido como um rótulo de recepção que aproxima filmes formalmente distintos em torno desse mecanismo.

O corpus reúne três filmes que passaram a ser aproximados retrospectivamente sob esse rótulo: *Obsessão* (Curry Barker, 2025), *Men – Faces do Medo* (Alex Garland, 2022) e *Fresh* (Mimi Cave, 2022). A escolha não pretende esgotar o campo, mas observar três formas distintas do mesmo problema: em *Obsessão*, o amor convertido em posse; em *Men – Faces do Medo*, o *entitlement* convertido em estrutura; em *Fresh*, o corpo feminino convertido em mercadoria. O contraste entre esses casos também permite testar os limites da própria categoria.

Masculinidades, *manosfera* e ressentimento

A compreensão do *incel horror* exige delimitar o vocabulário que lhe dá nome. Termos como *redpill, blackpill, incel e niceguy* circulam em comunidades da manosfera e passaram a integrar, de maneiras distintas, o léxico público sobre masculinidade e relações de gênero. A ONU Mulheres (2025) utiliza "machosfera" como termo guarda-chuva para comunidades virtuais que difundem discursos antifeministas, sexistas e misóginos em torno de concepções de masculinidade. O interesse deste capítulo, contudo, não está em equiparar os personagens analisados a membros literais dessas comunidades, mas em observar como imaginários de vitimização, merecimento e vingança associados a esse universo são traduzidos pelo cinema. Esse fenômeno também se manifesta em conteúdos cotidianos das redes, como a *trend* "futura esposa de alguém", na qual vídeos de mulheres em momentos de lazer são recontextualizados por legendas que condicionam seu valor à aprovação de um marido hipotético, contrastando a autonomia feminina com o ideal doméstico da *tradwife*.

Debbie Ging (2019) demonstra que a manosfera articula posições de vitimização e reafirmação da hegemonia masculina. Ao discutir essas comunidades, a autora observa que essa dinâmica pode ocorrer por meio de "*performances exageradas de misoginia e a mobilização simultânea de tropos de vitimização*" (Ging, 2019, p. 11). A autora relaciona essa operação a uma forma de sofrimento masculino

que transforma a percepção de perda em argumento para a restauração de privilégios. Essa dimensão de vitimização do discurso *incel* ganha um correlato estrutural quando observada também como fenômeno inserido na economia política das plataformas que a hospedam: o ressentimento masculino circula e pode converter-se em capital de atenção nas mesmas arquiteturas plataformizadas que amplificam discursos de autonomia feminina.

Do ponto de vista dos estudos de gênero, esse fenômeno pode ser lido à luz da formulação de masculinidade hegemônica de Connell (2005), que compreende as masculinidades não como categorias fixas, mas como configurações de práticas estruturadas por relações de gênero. A discussão desenvolvida no capítulo *Defining Masculinity* desloca a análise de definições essencialistas para a compreensão da masculinidade como prática social e relacional (Connell, 2005, p. 67). As relações entre masculinidades são, por sua vez, estruturadas por hierarquia, subordinação, cumplicidade e marginalização (Connell, 2005, p. 76).

Quando transformações na ordem de gênero são percebidas como uma perda ou ameaça a posições anteriormente legitimadas, discursos de reação podem ser compreendidos como tentativas de reconstruir ou reivindicar uma posição masculina percebida como perdida. Kimmel (2013) denomina *aggrieved entitlement* a dinâmica pela qual a percepção de perda se articula à convicção de que determinado reconhecimento, privilégio ou posição é devido ao sujeito. No caso das masculinidades reativas, essa percepção de perda pode assumir a forma de uma tentativa de "*restaurar ou recuperar um sentido de masculinidade ao qual se sentem no direito"* (Kimmel, 2013, p. 6, tradução nossa). Essa perspectiva permite compreender o ressentimento *incel* não como expressão de um tipo masculino isolado, mas como uma formação discursiva situada em relações mais amplas de poder.

Sarah Banet-Weiser (2018) ajuda a aprofundar esse ponto ao mostrar como determinadas formas de misoginia popular reorganizam a masculinidade em torno de uma dinâmica de "injúria" e "capacidade". Em sua análise, campanhas masculinas de direitos e autoconfiança

podem representar homens como aqueles que foram lesados pelas transformações sociais e reivindicar uma recuperação da posição que consideram devida (Banet-Weiser, 2018, p. 45). A autora observa ainda que práticas de humilhação contra mulheres percebidas como responsáveis por essa perda podem funcionar como formas de "vingança" apresentadas como justiça, restaurando simbolicamente a agência masculina (Banet-Weiser, 2018, p. 68).

Kelly e Aunspach (2020), por sua vez, ao analisarem o discurso *incel* a partir de uma crítica à sexualidade compulsória, descrevem-no como articulação de uma "*masculinidade fascista vingativa fundamentada na comiseração homossocial*" (Kelly; Aunspach, 2020, p. 145, tradução nossa). A formulação aproxima a retórica da manosfera de tradições mais amplas de ressentimento masculino, nas quais vínculos homossociais, hierarquia e autoridade desempenham papel central. A aproximação é relevante não para classificar todo *incel* como fascista, mas para evidenciar que o ressentimento pode ser organizado discursivamente e compartilhado como experiência coletiva de agravo.

Essa abordagem exige, contudo, cautela: a aplicação inadequada do conceito de masculinidade hegemônica aos *incels* pode produzir tipos de personagens masculinos fixos, frequentemente tóxicos, confundindo masculinidades dominantes ou dominadoras com formas propriamente hegemônicas, uma vez que esta depende de relações de legitimidade e não pode ser reduzida à presença de agressividade, violência ou dominação (Lucy, 2024, p. 127, 133, tradução nossa). Essa ressalva orienta a análise desenvolvida a seguir: os filmes não serão tratados como representações de sujeitos masculinos definidos por traços essencializados, mas como narrativas nas quais expectativas de gênero, rejeição, reconhecimento, autoridade e controle se articulam.

Incel horror: gênero, subgênero ou categoria de recepção?

A distinção entre gênero, subgênero, ciclo e categoria de recepção é necessária porque *incel horror* ocupa uma posição instável

entre essas formas de classificação. Rick Altman (1999) distingue elementos semânticos, como temas, personagens, objetos e situações recorrentes, de elementos sintáticos, relacionados à maneira como esses materiais são organizados em estruturas narrativas e relacionais (Altman, 1999, p. 89). O autor observa ainda que gêneros duráveis desenvolvem sintaxes relativamente coerentes, enquanto categorias baseadas apenas na recorrência de elementos semânticos podem permanecer mais instáveis (Altman, 1999, p. 224).

Essa formulação é particularmente produtiva para o corpus. Obsessão recorre ao fantástico; *Men – Faces do Medo* combina *folk horror* e alegoria; *Fresh* articula *thriller*, sátira e horror corporal. A recorrência entre as obras, portanto, não está na adoção de uma forma estética única, mas na articulação de uma dinâmica relacional comum: a transformação da recusa em injustiça e, posteriormente, em justificativa para o controle. O rótulo *incel horror* será, assim, tratado como categoria crítica e de recepção, e não como subgênero formalmente consolidado.

Essa escolha também evita uma identificação excessiva entre o termo e a identidade sociológica *incel*. Nem todos os personagens analisados são *incel*s em sentido estrito, e nem todos os filmes associados ao rótulo apresentam a mesma estrutura narrativa. O que os aproxima é a possibilidade de ler suas diferentes formas de violência através de uma mesma lógica de merecimento afetivo.

O horror e a construção do monstruoso masculino

O horror artístico pode ser definido a partir da resposta emocional produzida diante de seres monstruosos percebidos como impuros e como violações das categorias que organizam a compreensão da natureza: a monstruosidade estaria associada à transgressão de fronteiras categóricas, de modo que aquilo que não pode ser facilmente classificado produz simultaneamente ameaça física e perturbação cognitiva (Carroll, 1990, p. 32).

Essa compreensão pode ser ampliada ao se tratar o horror como um dos *body genres*, formas cinematográficas caracterizadas pela produção de respostas corporais intensas: o gênero trabalha com formas de excesso que ultrapassam os limites do respeitável e deslocam o sexo para a violência, fazendo do choque corporal parte constitutiva de sua experiência espectatorial (Williams, 1991, p. 2). Essa dimensão corporal é particularmente relevante para o *incel horror*, no qual a violência relacional frequentemente é convertida em ameaça física e exposição do corpo.

A dimensão sensorial da experiência cinematográfica também pode ser pensada a partir de Vivian Sobchack (2004), para quem a inteligibilidade do cinema não se reduz à interpretação cognitiva das imagens. A autora sustenta que o espectador apreende o filme por meio de um corpo vivido, cujas respostas sensoriais participam da produção de sentido (Sobchack, 2004, p. 59). No horror, essa implicação corporal ajuda a compreender como a ameaça não é apenas representada, mas também experimentada como sensação.

Essa tradição pode ser retomada ao se compreender o horror como uma forma cultural profundamente organizada em torno do corpo e da sensorialidade: ao articular anatomia, experiência espectatorial e contexto sociopolítico, os locais corporais mobilizados pelo horror podem corresponder a ansiedades sociais e culturais mais amplas (Diffrient, 2023, p. 7). O corpo, portanto, não funciona apenas como superfície de choque, mas como lugar em que conflitos sociais são materializados.

Os antagonistas do corpus tensionam essa definição porque são, em grande medida, humanos e socialmente legíveis. É justamente essa normalidade que interessa ao ciclo: a ameaça não depende de uma diferença ontológica radical, mas da percepção de que o monstruoso pode estar incorporado ao sujeito aparentemente comum. O *incel horror* desloca, assim, a impureza carrolliana para um registro moral e social, no qual o homem comum pode tornar-se ameaçador sem deixar de ser reconhecível como tal.

Uma chave para compreender essa operação está em conceber o monstro como manifestação daquilo que a cultura reprime: aquilo que é reprimido retorna como ameaça, e a potência crítica do horror aumenta quando o filme questiona a identificação automática do monstro com um mal puramente externo. O monstro pode, nessa perspectiva, ser compreendido como produto da própria normalidade que ameaça e como retorno daquilo que essa normalidade procura manter oculto (Wood, 1979, p. 23).

No *incel horror*, o recalcado não precisa aparecer como criatura sobrenatural: pode emergir na figura de um homem comum cuja violência torna explícitas contradições inscritas na própria ordem social. O horror desloca para a figura masculina aquilo que a cultura pode naturalizar como insistência, cortejo, ciúme ou frustração. Quando esses comportamentos são levados ao limite, sua dimensão coercitiva torna-se visível.

Carol Clover (1992) mostrou como o *slasher* organiza processos de identificação e sobrevivência em torno da *Final Girl*, frequentemente situada diante da violência masculina. A sobrevivente é aquela que enfrenta diretamente o assassino e concentra o clímax narrativo do gênero (Clover, 1992, p. 35). O *incel horror* herda esse campo de ameaça, mas desloca sua configuração: o agressor deixa de ser apenas uma figura anônima ou mascarada e passa a ser reconhecível como pretendente, parceiro, amigo ou "cara legal". A ameaça nasce, portanto, de uma relação social legível.

O diálogo com Barbara Creed (1993) permite aprofundar essa operação. Se o horror constrói o "monstruoso feminino" a partir da abjeção e de sua relação com a diferença sexual, Creed mostra como o corpo feminino foi historicamente mobilizado como uma das formas privilegiadas de monstruosidade no cinema de horror (Creed, 1993, p. 1). O *incel horror* desloca essa lógica para uma masculinidade cuja violência emerge quando a reciprocidade feminina é frustrada. Não se trata de afirmar que o gênero inaugura o monstruoso masculino, mas de observar como uma masculinidade dependente do reconhecimento

feminino pode tornar-se, ela própria, fonte de ameaça e monstruosidade.

Propõe-se, para fins de organização conceitual, tratar essa reorientação como "monstruoso masculino situacional": não uma essência do masculino, nem simplesmente um corpo monstruoso, mas uma masculinidade relacional que se torna ameaçadora quando a recusa feminina desestabiliza seu senso de merecimento. Essa formulação não pressupõe que o incel horror inaugure o monstruoso masculino no cinema: Ann Davies (2006) já identifica, no horror hispânico contemporâneo, formas de figuração do corpo masculino como simultaneamente belo e monstruoso, enquanto Glen Donnar (2013) observa masculinidades marcadas por ansiedade, instabilidade identitária e performances incertas de masculinidade no horror hollywoodiano pós-11 de setembro. O que o ciclo contemporâneo reorienta é esse repertório para um problema histórico específico: o *entitlement* afetivo e sexual associado à cultura digital. O horror, portanto, não nasce do "não" em si, mas da transformação desse "não" em injustiça, perda de status ou autorização para controlar.

Incel horror e horror social

A aproximação com o chamado horror político ajuda a situar o ciclo sem transformá-lo em derivação de um único modelo estético. Dawn Keetley (2020), ao organizar *Jordan Peelee's Get Out: Political Horror,* reúne análises que entendem o horror como forma de tornar visíveis relações de poder e estruturas sociais naturalizadas. O paralelo com o *incel horror* é produtivo porque, nos dois casos, o gênero pode funcionar como dispositivo de desmascaramento: uma violência que poderia ser percebida como exceção ou paranoia é transformada em ameaça concreta.

A diferença está na estrutura do conflito. Enquanto *Corra!* (2017, Jordan Peele) articula o horror à violência racial e às relações de poder que a sustentam, o *incel horror* desloca o foco para uma crise de

reconhecimento masculino, na qual a autonomia feminina pode ser percebida como ameaça à identidade e ao valor do homem. Nesse enquadramento, "social" não significa apenas abordar um problema social, mas reorganizar uma relação social em termos de ameaça, vulnerabilidade e sobrevivência.

Essa operação não depende, contudo, do chamado *post-horror*. David Church (2021) descreve o *post-horror* como uma tendência de valorização cultural do gênero por meio de formas associadas à ambiguidade, contenção, cinema de arte e distinção cultural (Church, 2021). O corpus analisado demonstra que a crítica social também pode ocorrer em formas populares e explicitamente comerciais. Obsessão, com seu humor e exagero, constitui justamente um contraexemplo à ideia de que a sofisticação temática depende do afastamento das convenções populares.

Circulação digital, visibilidade e economia de plataforma

A categoria *incel horror* não circula fora das infraestruturas digitais que lhe dão visibilidade. Banet-Weiser (2018) demonstra que feminismo popular e misoginia popular participam de uma mesma "economia da visibilidade", estruturada por métricas, números, cliques, curtidas e seguidores. Nesse ambiente, a visibilidade deixa de ser apenas consequência da circulação cultural e passa a constituir uma condição econômica de participação (Banet-Weiser, 2018, p. 19). A autora observa ainda que a misoginia popular pode operar por meio de práticas de humilhação pública contra mulheres percebidas como responsáveis por uma injúria masculina. Essas práticas funcionam simultaneamente como punição e como tentativa de restaurar a agência masculina, apresentando a vingança como uma forma distorcida de justiça (Banet-Weiser, 2018, p. 68). Essa formulação aproxima-se diretamente da dinâmica do *entitlement* que o *incel horror* dramatiza.

Essa infraestrutura tem também uma dimensão propriamente econômica, que Srnicek (2017) ajuda a caracterizar ao descrever as

plataformas digitais como modelos de negócio que transformam dados e atividades dos usuários em recursos econômicos. O ponto, para esta análise, não é afirmar que os algoritmos determinam a recepção dos filmes, mas reconhecer que a circulação de categorias culturais ocorre em ambientes cuja organização econômica depende da captura, processamento e valorização da atividade dos usuários (Srnicek, 2017).

Nessa mesma direção, Zuboff (2021) aprofunda essa discussão ao descrever o capitalismo de vigilância como uma forma de acumulação baseada na extração de excedentes comportamentais e na produção de produtos de previsão. A autora mostra como a experiência humana passa a ser convertida em dados capazes de alimentar sistemas de predição e intervenção sobre comportamentos (Zuboff, 2021). Para o presente argumento, isso significa apenas que a circulação digital do rótulo ocorre em uma infraestrutura econômica orientada à produção de informação sobre usuários e à maximização da capacidade de prever e influenciar sua atividade.

Portanto, a nomeação de um filme como *incel horror* participa de duas operações simultâneas. Como categoria crítica, ela torna reconhecível uma lógica de violência; como rótulo circulável, oferece ao público uma chave curta para compartilhar e discutir a obra. A mesma etiqueta que pode ampliar a capacidade crítica da recepção também pode simplificar filmes distintos para fazê-los caber em uma categoria facilmente reconhecível. Essa ambivalência ilumina um aspecto do sucesso comercial de *Obsessão*: o filme não apenas representa o *entitlement* masculino, mas também se beneficia, em sua circulação, da economia de engajamento por conflito moral que sustenta discursos de misoginia digital fora do cinema. Cinema e plataforma não compartilham apenas temas; em certa medida, compartilham uma infraestrutura de valorização por atenção.

Análise comparada

Em *Obsessão*, Bear, rejeitado pela amiga Nikki, adquire um objeto mágico capaz de realizar um desejo. Ao pedir que Nikki o ame

acima de qualquer coisa, Bear literaliza a lógica central do ciclo: não basta ser amado; é preciso eliminar a possibilidade de não ser amado. O dispositivo fantástico transforma o desejo em mecanismo de coerção. À medida que Nikki perde autonomia e identidade, o filme torna visível aquilo que o *entitlement* procura ocultar: a passagem do afeto para a posse.

Mesmo quando percebe o sofrimento causado pelo feitiço, Bear escolhe preservá-lo, revelando que sua imagem de "cara legal" não resiste à recusa. A monstruosidade, portanto, não está inicialmente no corpo do personagem, mas na transformação de seu desejo em direito sobre Nikki. O fantástico apenas torna literal essa operação.

O filme apresenta, contudo, uma ambivalência importante. Ao organizar parte significativa da narrativa em torno da racionalização afetiva de Bear, Obsessão corre o risco de recentralizar a subjetividade masculina e reduzir Nikki ao corpo sobre o qual o conflito se projeta. A crítica ao *entitlement* convive, assim, com uma estrutura narrativa que ainda privilegia a explicação do agressor. Trata-se de uma tensão já identificada por Pinedo (1997) quanto ao horror pós-moderno, que nem sempre concretiza seu potencial feminista mesmo quando formalmente empenhado em denunciar a violência de gênero. Essa contradição é produtiva porque mostra que um filme pode denunciar uma forma de violência e, simultaneamente, reproduzir convenções narrativas que historicamente centralizam o agressor masculino.

Em *Men – Faces do Medo*, Alex Garland desloca a questão do indivíduo para uma estrutura. Harper, viúva de um marido abusivo, refugia-se em uma vila rural inglesa e encontra uma série de homens, todos interpretados por Rory Kinnear, que reproduzem diferentes formas de assédio e violência. A escolha do elenco transforma diferenças sociais em variações de uma mesma lógica: o vigário moralista, o adolescente hostil, o policial condescendente e o perseguidor compartilham uma raiz comum.

O filme funciona, portanto, como teste de estresse da própria categoria. Não há um *incel* individual cuja rejeição desencadeie a narrativa, mas uma estrutura masculina que reproduz coerção, culpa e

responsabilização da mulher. A ameaça não reside em uma personalidade excepcional, mas na repetição de formas socialmente reconhecíveis de autoridade e violência.

Fresh, de Mimi Cave, desloca a questão para o *horror* satírico-corporal. Noa conhece Steve, cirurgião plástico charmoso que a sequestra e mantém mulheres cativas para consumir seus corpos. O filme radicaliza uma lógica de consumo já insinuada na cultura dos aplicativos de relacionamento, na qual corpos são avaliados, selecionados e descartados.

Steve é decisivo para o argumento porque não corresponde ao estereótipo do homem marginalizado. É atraente, bem-sucedido e socialmente competente. Se ele cabe no horizonte do *incel horror*, *incel* não pode funcionar apenas como identidade sociológica; precisa ser entendido como rótulo crítico para uma forma de *entitlement* que pode atravessar posições socialmente privilegiadas de masculinidade.

A violência de Steve transforma a metáfora do consumo em literalidade corporal. A mulher deixa de ser apenas objeto de desejo e passa a ser mercadoria. O horror corporal, nesse sentido, radicaliza uma relação de posse já presente no *entitlement*: o corpo feminino não é apenas algo que deve responder ao desejo masculino, mas algo que pode ser apropriado, selecionado e consumido.

Essa hipérbole convive, contudo, com uma ambivalência de recepção: ao tornar Steve charmoso e socialmente competente, o filme o torna também prazeroso de assistir, próximo do que Banet-Weiser (2018) descreve como capacidade do sistema midiático de tornar rentável e consumível aquilo que pretende criticar. Essa ambivalência pode ser lida à luz do conceito de regime escópico, tal como formulado por Martin Jay (2020), segundo o qual o ato de olhar não é uma faculdade neutra, mas é historicamente organizado por convenções que determinam o que é dado a ver e com que prazer. A sedução do vilão é também o ponto em que a crítica de gênero corre maior risco de ser absorvida antes como espetáculo do que como denúncia.

Bela Vingança, de Emerald Fennell, funciona melhor como limite da categoria do que como quarto caso central. O filme desloca a

posição feminina de vítima potencial para agente de retaliação e aproxima-se do mesmo campo temático de *Fresh* e *Obsessão*, mas opera predominantemente como *thriller* de vingança. Sua aproximação ao *incel horror* demonstra justamente como o rótulo pode ultrapassar as fronteiras estritas do horror e funcionar como categoria temática de recepção.

A análise comparada de *Obsessão*, *Men – Faces do Medo e Fresh* revela, apesar de seus registros estéticos distintos, uma operação crítica comum: deslocar o *horror* para a exposição de formas de posse, controle e merecimento afetivo. A unidade do corpus não está, portanto, em uma forma estética homogênea, mas na articulação entre rejeição, injustiça percebida e escalada de controle.

Os três filmes também permitem observar diferentes escalas do mesmo problema. Obsessão individualiza o *entitlement* e o transforma em fantasia de controle; *Men – Faces do Medo* amplia a questão para uma estrutura de repetição da violência masculina; *Fresh* radicaliza a lógica de posse até convertê-la em consumo corporal. O que muda é a forma do horror, não a operação fundamental pela qual o desejo masculino passa a reivindicar autoridade sobre o corpo e a autonomia feminina.

O conceito de "monstruoso masculino situacional" permite nomear essa operação sem transformar o masculino em essência monstruosa. O horror não nasce da existência de um "homem *incel*" como tipo fixo, mas da situação na qual a recusa desestabiliza uma expectativa de merecimento e desencadeia uma tentativa de recuperar controle. Nesse sentido, o problema central não é a rejeição, mas sua transformação discursiva em injustiça.

Essa definição estabelece também os limites da categoria. *Incel horror* não deve funcionar como sinônimo de qualquer narrativa sobre misoginia ou homens violentos. Seu valor analítico depende de preservar a dinâmica relacional específica pela qual a recusa é transformada em injustiça e, posteriormente, em justificativa para o controle.

Essa articulação entre ficção e discurso digital não significa que cinema e plataforma operem segundo o mesmo mecanismo. Nas redes sociais, o policiamento da autonomia feminina pode assumir a forma de vigilância moral difusa, reproduzindo o ideário *redpill* e o ideal de *tradwife* sem depender de um evento de rejeição pessoal e nomeável. A arquitetura de monetização por engajamento pode sustentar esse conflito como prática cotidiana, enquanto o cinema dramatiza um caso-limite, pessoal e extremo, no qual a rejeição desencadeia uma violência narrativamente identificável. O paralelo, portanto, é de campo ideológico comum, não de identidade estrutural.

Considerações finais

O *incel horror* não precisa ser compreendido como um subgênero formalmente consolidado para possuir valor analítico. Sua unidade pode ser encontrada em uma operação crítica comum: transformar relações de gênero, especialmente aquelas envolvendo rejeição, reconhecimento e autonomia feminina, em situações de ameaça e monstruosidade.

A noção de monstruoso masculino situacional permite nomear essa operação sem transformar o masculino em essência monstruosa. O horror não nasce da existência de um "homem *incel*" como tipo fixo, mas da situação na qual a recusa desestabiliza uma expectativa de merecimento e desencadeia uma tentativa de recuperar controle. O que se torna monstruoso não é o homem por definição, mas uma configuração relacional na qual o desejo passa a ser tratado como direito.

A comparação entre *Obsessão*, *Men – Faces do Medo* e *Fresh* demonstra que essa lógica pode assumir formas estéticas muito diferentes. O fantástico, o *folk horror*, o *thriller* e o horror corporal não constituem variações de um mesmo subgênero, mas diferentes dispositivos para tornar visível uma relação social comum.

O resultado mais importante da comparação é também o limite da categoria. *Incel horror* é útil enquanto rótulo porque torna reconhecível uma cadeia específica de violência: recusa, injustiça percebida, controle e escalada. Ele perde precisão quando passa a funcionar como sinônimo de qualquer narrativa sobre misoginia ou homens violentos. Seu valor crítico depende, portanto, de preservar essa especificidade.

Mais do que determinar se *incel horror* sobreviverá como categoria de gênero, importa compreender o problema cultural que o termo tenta nomear: o momento em que o desejo masculino deixa de ser pedido e passa a ser tratado como direito. É nessa passagem que o terror do merecimento encontra sua forma mais precisa.

Referências

ALTMAN, Rick. **Film/Genre**. Londres: British Film Institute, 1999.

BANET-WEISER, Sarah. **Empowered: Popular Feminism and Popular Misogyny**. Durham: Duke University Press, 2018.

CARROLL, Noël. **The Philosophy of Horror, or Paradoxes of the Heart**. Nova York: Routledge, 1990.

CHURCH, David. **Post-Horror: Art, Genre, and Cultural Elevation**. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2021.

CLOVER, Carol J. **Men, Women, and Chainsaws: Gender in the Modern Horror Film**. Princeton: Princeton University Press, 1992.

CONNELL, Raewyn W. **Masculinities**. 2. ed. Berkeley: University of California Press, 2005.

CREED, Barbara. **The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis**. Londres: Routledge, 1993.

DAVIES, Ann. The Beautiful and Monstrous Masculine: the Male Body and Horror in El espinazo del diablo. **Studies in Hispanic Cinemas**, v. 3, n. 3, p. 135-147, 2006.

DIFFRIENT, David Scott. **Body Genre: Anatomy of the Horror Film**. Jackson: University Press of Mississippi, 2023.

DONNAR, Glen. **Terrified men, monstrous masculinities: representing and recuperating American masculinities in contemporary Hollywood 'terror threat' films**. [S.l.]: RMIT University, 2013.

GING, Debbie. Alphas, Betas, and Incels: Theorizing the Masculinities of the Manosphere. **Men and Masculinities**, v. 22, n. 4, p. 638-657, 2019.

JAY, Martin. Regimes escópicos da modernidade. **ARS (São Paulo)**, [S. l.], v. 18, n. 38, p. 329-349, 2020. DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars.2020.169121.

KEETLEY, Dawn (org.). **Jordan Peele's Get Out: Political Horror**. Columbus: Ohio State University Press, 2020.

KELLY, Casey Ryan; AUNSPACH, Chase. Incels, Compulsory Sexuality, and Fascist Masculinity. **Feminist Formations**, v. 32, n. 3, p. 145-172, 2020.

KIMMEL, Michael S. **Angry White Men: American Masculinity at the End of an Era**. New York: Nation Books, 2013.

LUCY, Stu. Slippages in the Application of Hegemonic Masculinity: A Case Study of Incels. **Men and Masculinities**, v. 27, n. 2, p. 127-148, 2024.

ONU MULHERES. O que é a "machosfera" e por que devemos nos preocupar? **ONU Mulheres Brasil**, Disponível em: https://brasil.unwomen.org/pt-br/stories/noticia/2025/06/o-que-e-a-machosfera-e-por-que-devemos-nos-preocupar. Acesso: 30/09/2026.

PINEDO, Isabel Cristina. **Recreational Terror: Women and the Pleasures of Horror Film Viewing**. Albany: State University of New York Press, 1997.

SOBCHACK, Vivian. **Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture**. Berkeley: University of California Press, 2004.
SRNICEK, Nick. **Capitalismo de plataforma**. São Paulo: Politeia, 2017.

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

WOOD, Robin. An Introduction to the American Horror Film. In: WOOD, Robin; LIPPE, Richard (orgs.). **The American Nightmare: Essays on the Horror Film**. Toronto: Festival of Festivals, 1979.

ZUBOFF, Shoshana. **A era do capitalismo de vigilância: a luta por um futuro humano na nova fronteira do poder**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2021.

CAPÍTULO 9

A CASA E AS RELAÇÕES FAMILIARES NO UNIVERSO DE *INVOCAÇÃO DO MAL*

Clara Maia

Quando se pensa no terror contemporâneo, principalmente com relação a filmes de possessão, *Invocação do Mal* (*The Conjuring*, James Wan, 2013) é inevitável de se discutir. O primeiro filme (e a saga que se criou a partir dele) estabeleceu uma nova forma de se fazer obras de gênero, se tornando um modelo para o sucesso em filmes de exorcismo moderno, tal qual *O Exorcista* (*The Exorcist*, William Friedkin, 1973) foi para uma geração mais antiga de cineastas. O universo de *Invocação do Mal*, que até o momento contém dez filmes, se tornou não só a franquia de horror de maior bilheteria da história, mas também a primeira a passar a marca de um bilhão de dólares e a única a alcançar a marca de dois bilhões de dólares; um sucesso para o público.

Em adição, *Invocação do Mal* aparenta celebrar valores tradicionais e conservadores, como o poder da família e da igreja católica, o que é amplamente criticado, pois esse moralismo coexiste com a tentativa de se basear nos eventos reais dos Warren, apontados por muitos como charlatões. Porém, para além disso, as normas e expectativas dessas instituições sociais, ainda mais importantes para a época em que as obras se baseiam, são quebradas em sua maioria – mães solo, personagens femininas fortes, inversões de papéis de gênero, entre outras questões sociais e do próprio estudo de horror.

O cinema de gênero não é o mesmo desde os anos 1970. A sociedade passou pela virada do milênio e, com ela, novos terrores se tornam mais relevantes; acima de tudo, a realidade com que se têm que lidar. Então, surgiu o termo *horror social* para representar tropos conhecidos para criticar preconceitos e desigualdades: racismo, homofobia e, como será analisado, crises familiares, econômicas e a

maternidade (Carreiro, Cánepa, 2025). A franquia *Invocação do Mal*, por trás de uma superficialidade que mistura religião e veracidade questionável dos fatos, mostra como as circunstâncias afetam a saúde mental de uma pessoa no nível de nem mesmo a moradia ser sinônimo de segurança.

Nesse texto, o foco será na franquia principal de quatro filmes: *Invocação do Mal, Invocação do Mal 2* (*The Conjuring 2*, James Wan, 2016)*, Invocação do Mal 3: A Ordem do Demônio* (*The Conjuring 3: The Devil Made me Do It*, Michael Chaves, 2021) e *Invocação do Mal 4: O Último Ritual* (*The Conjuring 4: Last Rites,* Michael Chaves, 2025). Esse estudo de caso específico é motivado pelo fato de o *corpus* escolhido priorizar o protagonismo da família e suas relações entre si, com o horror, e com o ambiente com o que interagem, no caso, a casa mal-assombrada. A abordagem dos traumas de personagens marcantes, incluindo os demonologistas Ed e Lorraine Warren, é feita por meio das metáforas paranormais, em que problemas familiares são vistos ainda em meio a possessões e exorcismos.

Em *Invocação do Mal*, acompanhamos a família Perron como vítima de um demônio e de sua recém-adquirida casa mal-assombrada. Chamados pelos Perron, o casal Ed e Lorraine Warren (Patric Wilson e Vera Farmiga) descobre que o espírito que assombra a casa é Bathsheba (Joseph Bishara), bruxa que matou seu filho e depois tirou a própria vida. Ela possui a matriarca, Carolyn (Lili Taylor), para que a história se repita em mais uma família. Um exorcismo urgente precisa ser feito para evitar mortes, mas Bathsheba só é derrotada quando Lorraine instiga Carolyn a usar sua maternidade e as memórias felizes com seus filhos como força para expulsar o demônio de vez. *Invocação do Mal 2* segue os passos do primeiro filme ao retratar mais um caso real: em Enfield, a família Hodgson passa a ser assombrada por um fantasma, possuindo uma das filhas, Janet (Madison Wolfe). Porém, eles são acusados de mentiras, levantando suspeitas com relação a Janet até o momento em que Lorraine descobre que, na verdade, quem está por trás do sobrenatural ali não é o fantasma Billy (que possuiu a garota), e sim o demônio Valak (Joseph Bishara).

Com um demônio assumindo seu corpo, Carolyn tenta matar sua filha mais nova, justamente a mais vulnerável e dependente. O horror existe em deturpar a figura materna para o oposto de uma imagem santificada e pura, trazendo qualquer relação além do amor incondicional como não-natural, vilanesco e demoníaco. Horror é ver uma mãe que há algumas horas protegeria sua filha de qualquer coisa repentinamente querer colocar sua vida em risco. A confiança previamente estabelecida é quebrada e a mãe sofre as consequências:

> Maternidade é um estado constante de possessão. Mães são possuídas por crianças, esposos, e outras entidades que buscam controlar seus corpos e seres. Crianças também podem ser ditas como possuídas, pois seus corpos perpetuamente em fluxo e suas identidades metamórficas as colocam em transformação contínua. [...] A possessão joga corpos no caos, violando a intimidade interna. O processo de possessão transforma o indivíduo em um espetáculo e o deixa cru e aberto, à mercê das forças que os cerca. (Rocha, 2024, p. 15)

A trama de *Invocação do Mal 2* se destaca por Peggy (Frances O'Connor) ser uma mãe solo; toda a pressão e o estresse de trabalhar e cuidar de quatro crianças é demais para uma pessoa só, principalmente com dificuldades econômicas e algumas assombrações. Pela visão de que uma mulher sem marido é menos confiável, Peggy é julgada pela sociedade, pela mídia e até mesmo por Ed e Lorraine, que em certo momento não acreditam mais na inocência dos Hodgson e vão embora. Apesar disso, ela tem uma rede de apoio em seus vizinhos, mais do que pode ser dito dos Perron no primeiro filme. Enquanto Carolyn é a principal vítima em *Invocação do Mal*, seu marido é praticamente ignorado pela entidade demoníaca. Ele está ausente na maior parte da história, trabalhando ou se recusando a acreditar nas situações sobrenaturais que o resto da família diz presenciar. Como na maioria dos filmes de horror, a figura paterna não tem grande agência e deixa a mãe sozinha para lidar com os problemas, só quebrando seu ceticismo quando se torna tarde demais.

Um fator a ser considerado é que, historicamente, mulheres são colocadas no centro das narrativas de horror como vítimas e que, apesar de muitas vezes sobreviverem – daí o termo *final girl* – sofrem expressivamente mais que os personagens masculinos pelo simples fato de serem mulheres. Também há a complexidade de que, enquanto muitas dessas cenas são criadas com o intuito de explorar o corpo feminino, esse gênero "aproveita a narrativa e estética dos horrores do reprodutivo, maternal e sexual para expor os alicerces da alterização social, política e filosófica das mulheres" (Harrington, 2017, p. 2). No universo de *Invocação do Mal*, não há a figura da donzela em apuros. As mulheres não são salvas por homens; na maioria das vezes, inclusive, é o contrário que ocorre. Lorraine é quem tem as habilidades psíquicas, é quem se conecta com Carolyn através de vivências parecidas com a maternidade e o sobrenatural, e é quem descobre o nome de Valak. E, claro, é ela quem sempre vai ao resgate de Ed, que parece não conseguir fazer muito além de consertar encanamentos, segurar a bolsa de Lorraine e se meter em apuros. Eles são uma dupla em que um cuida do outro e funcionam como um trem de engrenagens, mas se for preciso ter um foco central na narrativa, será sempre Lorraine.

Janet cresce sem figura paterna e com baixa renda, além de seu irmão sofrer com *bullying* na escola por ser gago. Tudo isso é mostrado como um ambiente propício para possessão e manipulação demoníaca, até a chegada dos Warren. À primeira vista, sua aproximação com Janet parece ser uma propaganda para o conservadorismo: são casados, cristãos e funcionais. Lorraine e Ed serviriam à história para unir e salvar a família, com Lorraine sendo a "mãe boa" e Ed assumindo o papel de figura paterna substituta (Rocha, 2024, p. 111). Contudo, Ed e Lorraine também entendem a garota por suas questões com o sobrenatural: cada qual de seu modo já foi desacreditado em momentos importantes da vida. Assim, Janet encontra um suporte em alguém que já passou por algo parecido e aceita suas diferenças, criando um paralelo com o que sua irmã Margaret diz no começo do filme: "As pessoas rejeitam o que é diferente". Ao invés de um final em que Peggy

se casa e traz um homem para a vida das crianças ou em que Janet vê os demonologistas como seus pais, o filme termina com os Hodgson unidos e felizes à sua maneira, na composição de uma família muito real ainda na atualidade.

Enquanto o segundo filme desconstrói a família ideal, *Invocação do Mal* pode ser visto como uma grande metáfora para vínculos entre mãe e filhas que colocam a maternidade à prova. Uma mãe que não é perfeita é imediatamente vista como péssima e perigosa, e a mãe que um dia foi perfeita e perdeu esse título certamente deve ter sido endemoniada. Essas relações complicadas e interessantes são o que tornam um filme de horror mais convencional, e o separam de obras genéricas de possessão demoníaca. De acordo com Rocha (2024, p. 10), "a mãe possuída em *Invocação do Mal* e a filha possuída em *Invocação do Mal 2* existem para aumentar a ameaça da possessão e sua natureza destrutiva: em vez da vida imitar a arte, a arte reconstitui a vida".

Por outro lado, os próximos dois filmes da franquia fogem da família vítima do sobrenatural e focam nos verdadeiros protagonistas desse universo: Ed e Lorraine Warren. Nesse ponto, assisti-los em *Invocação do Mal 3: A Ordem do Demônio* é como rever amigos do passado e certamente é mais fácil de gerar identificação do que a nova família ameaçada. Wettersten (2022, p. 26) concorda que "os personagens céticos são relegados à periferia da narrativa (polícia, sistema judiciário). O público é convidado a se aliar aos especialistas em ocultismo, e os céticos são meros obstáculos no caminho dos protagonistas". No filme, o casal precisa lidar com uma possessão que passa do jovem David (Julian Hilliard) para o namorado da irmã dele, Arne Johnson. Esse é o primeiro caso nos Estados Unidos em que um suspeito de assassinato alega como defesa possessão demoníaca. Debbie Glatzel (Sarah Catherine Hook), a mãe, tem pequenas participações, pois a partir desse momento temos Lorraine Warren como a grande figura materna. Seu casamento com Ed se torna a construção romântica e dramática da história, ameaçada pela ocultista Isla Kastner (John Noble) ao fazê-lo atacar Lorraine, enxergando um monstro em seu lugar. Enfim, eles conseguem derrotá-la com o poder

do amor, visto por Isla como uma fraqueza.

Já em *Invocação do Mal 4: O Último Ritual*, ao investigarem o caso da família Smurl, os Warren se tornam alvo principal da entidade, que os atormenta há anos. Esse ser sobrenatural, que por vezes toma a forma de um espelho, assombra e possui Judy (Mia Tomlinson), filha do casal e portadora de dons psíquicos semelhantes aos de sua mãe. Portanto, esse caso é pessoal para Ed e Lorraine, tornando sua superproteção parte fundamental da história – a virada final na trama para derrotar o demônio se dá quando Lorraine aceita que Judy não pode evitar seu dom e deve abraçá-lo para o bem. Durante toda a franquia, Lorraine é o exemplo perfeito da mãe, servindo de contraponto moral para ajudar as outras figuras femininas que sofrem com o pânico satânico da época. É tanto que seu único defeito no último filme é o excesso da maior característica atribuída à maternidade, sendo essa a proteção:

> Estés (1992) descreveu a "mãe boa demais" como alguém que tem "a estamina de uma erva formidável e vive para além, balançando suas folhas, e superprotegendo sua filha, mesmo que o roteiro diga para sair pela esquerda do palco agora" (p. 82). [...] Estés (1992) também afirma que a vontade de ser "boa" faz mulheres normalizarem o anormal, e empurra o espírito para complacência e cegueira. (Ashley, 2002, p. 3)

Ela aceita a vida que tem como demonologista, apesar de diversas vezes ao longo da saga tentar se aposentar. Mesmo assim, demora muito para concordar que sua filha siga seu caminho, por saber das dificuldades e preconceitos que enfrentará. Durante a filmografia de *Invocação do Mal*, diversos personagens são apresentados como renegados pela sociedade por sua conexão com o sobrenatural, muitas vezes excluídos de sua própria família – o que ocorreu com Lorraine e Ed, e por isso não deixam o mesmo se repetir nos casos que vivenciam. Esse simbolismo da intolerância com os diferentes vem como uma ramificação do horror social. Cánepa (2013) declara que esses problemas da sociedade que surgiram com o período colonial são

usados no cinema de gênero para discutir a culpa da classe média sobre as consequências deixadas nas classes periféricas. Traduzindo o país do pânico satânico nos anos 70 para o século XXI, essas consequências chegam na forma de possessões:

> Possessão demoníaca reflete outro modo em que práticas endêmicas globais de abuso são justificadas e explicadas; ela dá um meio para criminosos fugirem da responsabilidade pelo abuso, e um modo em que os efeitos perniciosos de abuso e trauma nos sobreviventes, suas famílias, e a ampla sociedade são ignorados, às vezes. (Sahdan, Pain & McEwan, 2022)

Surge, em adição, a comparação e metáforas entre abuso e possessão. Desde *O Exorcismo de Emily Rose* (*The Exorcism f Emily Rose*, Scott Derrickson, 2005) e *O Exorcista*, os conflitos entre fé e ciência estão presentes nesse nicho do horror, e *Invocação do Mal* não é uma exceção. Os hematomas misteriosos nos braços de Carolyn e sua mudança repentina de comportamento; as acusações de que Janet e Arne mentem para atrair fama e retirar sua culpa, respectivamente; a psicose religiosa de Lorraine ao passar oito dias trancada em um quarto por causa de uma visão, sem se alimentar e nem falar com ninguém; e a negligência parental em ambientes que influenciam na piora da saúde mental de jovens são motivos que podem explicar todos os casos através da lógica e da pesquisa. A possessão se torna uma fachada para os traumas que moldam o caráter de cada família, para sempre alterada após certos eventos. “De qualquer modo, o eu que emerge não é o mesmo de antes. A sociedade ainda o verá como mãe ou criança. A possessão, contudo, muda esses papéis através da alteração permanente da estrutura dele mesmo” (Rocha, 2024, p. 16).

“Quer brincar de esconde-esconde?”

De acordo com Tony Williams (1996, p. 15), filmes de horror “apresentam o monstro como originário de dentro da família". Se a figura materna é deturpada e anormal, a criança perde seu senso de

conforto. Assim, lhe restam dois arquétipos. O primeiro é o do manipulado, pois por idade e maturidade, possui a vulnerabilidade perfeita para isso. O segundo, e mais comumente usado na atualidade, é o do manipulador. Após o cinema pós-guerra:

> Até o momento presente no cinema, crianças têm frequentemente funcionado como adultos em miniatura – ameaçados e ameaçadores, perigosos e em perigo. Audiências ficam horrorizadas com uma criança sendo machucada e uma criança machucando alguém. Inocência existe lado a lado com ameaça e às vezes é até completamente substituída por ela. (Wetmore Jr, 2021, p.65)

Entre as diversas crianças do universo de *Invocação do Mal*, o manipulado surge em destaque: é o caso de Judy Warren, das irmãs Perron, dos jovens Hodgson, e até mesmo do fantasma Rory, morto pela própria mãe. Porém, nos casos de Janet e de David e Arne, por ferirem os outros e assumirem uma postura ameaçadora, imediatamente são apontados como manipuladores. Sua possessão é questionada, tendo em vista que a mudança de atitude é comum nos mais novos e a determinação que exibem parece destituí-los de qualquer salvação, já que "as crianças possuídas são agora uma prova da vulnerabilidade da criança à corrupção" (Renner, 2016).

Como antes mencionado, os relacionamentos profundos entre pais e filhos são abordados durante a saga como existentes em toda família, das mais tradicionais às que poderiam ser consideradas "disfuncionais". Wetmore Jr (2021, p. 75) elabora sobre esse laço de amor e a presença parental:

> Carolyn interage constantemente com as filhas e até parece brincar regularmente com April, a filha mais nova, que ainda não frequenta a escola. [...] Ao contrário de Carolyn, a esfera de atuação de Lorraine não é a doméstica ou o cuidado com os filhos. Seu relacionamento com Judy parece distante, quase tenso. Ela ama a filha, mas deixa os cuidados com ela a cargo da avó.

Mesmo assim, Judy não escapa do sobrenatural. Ainda pré-adolescente, encontrou demônios e espíritos, isso antes de ser perseguida pela entidade de *Invocação do Mal 4: O Último Ritual*. A distância dos pais não protege as crianças do mal do mundo; elas ainda são influenciadas por ele, apenas ficam presas em uma realidade alternativa. A imaginação das crianças é de onde vem grande parte da produção de horror, em que o ambiente lúdico da mente representa os medos como monstros. No universo de *Invocação do Mal*, brinquedos e brincadeiras são usados na construção da tensão e sustos. Entre eles, a boneca Annabelle e toda a superstição que a envolve desde sua primeira aparição na franquia; o "esconde-esconde" de April e Carolyn, que se torna perigoso quando o demônio assombrando a casa resolve participar; a caixa de música do fantasma Rory; e a cantiga do Homem Torto usada para Billy treinar e enfrentar sua gagueira, retornando quando uma versão desse monstro criada por Valak persegue a família Hodgson.

Momentos de diversão entre pais e filhos são alterados pela narrativa, assumindo um lado negativo e assustador pela quebra de expectativa. Há a estranheza de algo que deveria ser familiar, mas não é. Com isso, *Invocação do Mal* consegue ligar o mundo cotidiano ao sobrenatural e atrai o público ao gerar identificação com os personagens, seja do ponto de vista paterno e as eternas transformações dos jovens, seja vindo dos filhos e de seus medos quando a proteção familiar desaparece – a luta contra as possessões reais. "O jogo praticado pelos Warren também envolve regras, recompensas e punições. [...] Há vencedores e perdedores. A dinâmica do jogo torna-se uma metáfora para a competição e a sobrevivência" (Wetmore Jr, 2021, p. 71). E, a cada jogo que perdem, é como se fossem absorvidos por essa casa mal-assombrada, que um dia foi sinônimo de lar.

"Há algo horrível acontecendo na minha casa"

Há uma dicotomia fundamental para o gênero de horror, estruturado em oposições como "natural" e "não-natural" ou

“confortável” e “desconfortável”, e traduzida para outros campos – *unheimlich* e até mesmo *uncanny valley*, o “vale da estranheza” – que mantém seu sentido principalmente no universo de *Invocação do Mal*. No primeiro filme, os personagens acabaram de se mudar para outra casa e ainda estão se adaptando a um novo lar. Na formação de um indivíduo, a casa é uma proteção, uma garantia de segurança e de um lugar para poder retornar e descansar ao fim do dia. Quando os personagens (e, consequentemente, o espectador) percebem que essa proteção é apenas uma ilusão, o perigo se torna repentinamente real.

Como o outro lado da moeda, “os filmes igualmente transferem a assombração da casa para a personagem através da possessão” (Rocha, 2024, p. 9). Os problemas entre os membros da família são absorvidos pela casa e retornam como assombrações em um ciclo que só é interrompido por ajuda externa e embate direto que leve à solução desses conflitos. Por exemplo, um relacionamento tóxico e superprotetor entre pais e filhos reverte o domicílio em prisão, pois quanto mais se sobe para o primeiro andar, mais conectado à casa se está. Se não houver uma fuga da casa, será como morrer sufocado, sem nem mesmo uma janela aberta. No cinema de horror, é de costume os personagens tentarem escapar de seus demônios adentrando o ambiente e chegando nos locais mais altos, onde inevitavelmente ficam sem saída, a não ser enfrentá-los.

Como dito por Curtis (2008):

> Walter Benjamin sugeriu que arquitetura e filme são comparáveis, os dois sendo recebidos por uma coletividade em um estado de distração - uma percepção que indica as especulações ‘estranhas’ de Freud. A casa é mais misteriosa quando é mais familiar. Como filme, arquitetura justapõe elementos incompatíveis em uma união frágil, mas plausível, que é mantida junta por pontos de vista provisionais e narrativas familiares: uma realidade perspectiva inquieta que é trazida para a crise de uma ‘assombração’.

A casa mal-assombrada também é uma metáfora para o decorrer da narrativa e do roteiro cinematográfico. No começo de *Invocação do Mal* e *Invocação do Mal 2*, James Wan (e seus discípulos nos dois últimos filmes) faz uso de *establishing shots*, planos sequência em que mostra todos os cômodos da casa para que o público possa mapeá-la durante os próximos noventa minutos. Desse jeito, quando as incidências sobrenaturais começam e os personagens são jogados de um canto ao outro, não há confusão para quem está assistindo.

Conforme o filme avança, adentramos a casa dos personagens e seu próprio subconsciente ao mesmo tempo. A cada passo, a tensão se afunila e a estranheza se aproxima mais de nós. Primeiro, no exterior, ainda existe certa normalidade e segurança no mundo. É onde há o material, o natural, mas também as amarras sociais e os julgamentos; dali são refletidos todos os males que são mantidos dentro. Em seguida, ao propriamente chegar na casa, o cômodo de entrada é sempre a sala de estar – à primeira vista, aparenta ser comum e organizada, mas também é o local em que toda a família se reúne. Por causa disso, é ali em que as dificuldades e singularidades aparecem, ainda que ignoradas ou consideradas brincadeiras sem sentido. É ao caminhar pelo corredor que a mudança acontece. Esse é um lugar de fronteira, uma passagem entre os mundos dos vivos e dos mortos e onde encontros acontecem de forma abrupta, como a cena em *Invocação do Mal 2* em que Judy Warren, em uma casa teoricamente não-assombrada, encontra Valak no corredor. No andar de cima, o quarto guarda a maior parte dos ataques sobrenaturais, porque é um ambiente pessoal, mas de âmbito onírico. Logo, possui maior conexão com o lado espiritual. Ainda há, como estereótipo dos filmes de horror, a descoberta de um cômodo secreto, seja com a jovem Christine Perron presa dentro da parede ou com a queda de Lorraine por alguns andares de madeira. Com ele, vêm segredos revelados que movimentam a trama e a encaminham para o final. Então, subindo ou descendo as escadas, chegamos ao sótão ou ao porão, as partes mais escondidas e afastadas da casa e onde se dá o clímax do horror. É aqui que há o embate final, normalmente um exorcismo, que pode acabar com a salvação da família ou a vitória do

mal.

“Deus nos uniu por uma razão. É isso”

A principal relação familiar em *Invocação do Mal* é a de Ed e Lorraine Warren, sem sombra de dúvidas. Eles são os protagonistas da franquia. Como acompanhamos sua trama por mais tempo – desenvolvida com base no medo de perderem sua família e em sua constante proteção – o apreço pelos dois cresce junto com cada filme novo. Ao longo dos anos, os personagens continuam a se escolher, seja Lorraine levando o remédio de Ed antes que ele tenha um infarto, seja Ed segurando Lorraine antes que ela caia de um penhasco, ou mesmo a visão de Valak matando o demonologista. É raro existir um romance já estabelecido e, ainda assim, bem construído no gênero de horror, mas é por causa dele que há a constante tensão de perder um dos dois para o sobrenatural.

Porém, é indispensável citar que os filmes de *Invocação do Mal* são baseados em fatos reais e, por trás dos panos, a história não é tão romântica assim. Os dois primeiros filmes foram criados quando Lorraine Warren ainda estava viva e os acompanhou de perto:

> O contrato dela com a New Line para atuar como consultora ou modelo para o filme *Invocação do Mal* inclui restrições incomuns: os filmes não poderiam mostrar ela ou o marido envolvidos em crimes, incluindo sexo com menores, pornografia infantil, prostituição ou agressão sexual. Nem o marido nem a esposa poderiam ser retratados como participantes de um relacionamento sexual extraconjugal. (Masters; Cullins, 2017)

Enquanto nos filmes, o casal de Patrick Wilson e Vera Farmiga se move pela fé e por seu amor, quebrando expectativas da época ao inverter os papéis esperados por homens e mulheres, como explicado anteriormente, a vida real se afastava demais da ficção. “Agora na casa dos 70 anos, Judith Penney declarou sob juramento que viveu na casa dos Warren como amante de Ed por quatro décadas. [...] A sequência

continuou a retratá-los como um casal feliz em um casamento convencional" (Masters; Cullins, 2017). Com a morte de Lorraine Warren em 2019, as suspeitas não prosseguiram e não houve denúncia formal contra o casal.

Os verdadeiros Warren ascenderam ao sucesso com o sensacionalismo e o drama de seu trabalho como demonologistas. "Ed Warren era um caçador de fantasmas autodidata, enquanto Lorraine se apresentava como médium, capaz de se comunicar com espíritos" (Masters; Cullins, 2017). Havia, e ainda há, diversas alegações de que eram charlatões, que visitavam famílias assombradas para comer e dormir de graça. "Os Warren não cobravam por seu trabalho, mas mesmo assim desfrutavam de imenso sucesso financeiro graças a nove livros, uma agenda lotada de palestras e consultorias em filmes baseados em suas aventuras" (Masters; Cullins, 2017). Inclusive, há ocorrências de que eles pioraram a situação de algumas vítimas. Apesar disso, nos filmes eles são retratados como perfeitos, uma idealização tão grande que gera choque com a realidade. No início e final dos filmes, "fotografias e filmagens dos casos documentados são mostrados. O efeito de incluir essa documentação é para adicionar credibilidade e, ao fazer isso, horror aos filmes por situá-los como adaptações da realidade" (Rocha, 2024, p. 10). Tanto para Ed e Lorraine, quanto para a produção dos filmes, a fachada de integridade é essencial para contar uma história atraente. Abrir espaço para a imaginação e o que pode ser considerado verdadeiro vale mais do que o real. A família precisa estar sendo perseguida por um demônio, pois nada mais explicaria seus infortúnios; as crianças estão possuídas, pois é muito mais fácil de se aceitar do que algum transtorno mental ou uma simples mentira; a casa deve ser assombrada, já que é antiga, tem um porão assustador e lacrado, e se mantém isolada do resto do mundo, ainda que não tão longe dos vizinhos (Wetmore Jr, 2021, p. 48). O medo de espíritos vende muito, como observado nessa franquia, e ir contra ele – ativamente contra, não apenas algumas metáforas para um espectador mais curioso – é arriscar o fracasso cinematográfico.

“O que você fez então?”

Ao longo dessa análise, se percebe que a franquia de *Invocação do Mal* é moldada com base na família, suas diferenças e, acima de tudo, seu amor. A proteção parental é apresentada como necessária, sem ser excessiva, mas que é interrompida pelo sobrenatural, que tenta separar os parentes. O amor é considerado uma fraqueza para o mal, mas também é uma fraqueza contra ele. Contudo, entre as complicações, são muitos os traumas enfrentados pelas vítimas, de várias formas de abuso a acusações midiáticas. Certamente, as que mais sofrem são as crianças – elas precisam de uma rede de apoio, que costuma sumir durante os filmes, então precisam se defender sozinhas e atingirem logo a maturidade. Muitas vezes alvo dos espíritos e sem a proteção de adultos, as crianças transferem seus medos e entendimentos para seus brinquedos e brincadeiras, agora alterados também por aquelas entidades. A dicotomia do “familiar estranho”, em que o conforto dá lugar à desconfiança e ao perigo, permeia pais e filhos até desaguar no próprio ambiente que os rodeia: a casa. Assim como os brinquedos, toda a energia negativa das pessoas passa para o lugar físico. Os horrores da casa, prendendo a família cada vez mais adentro no subconsciente e nos cômodos, sem escapatória, levam ao exorcismo. Todo o processo de possessão, que finaliza nesse ápice, é usado para tentar explicar problemas internos, rebeldia infantil e vilanização maternal.

O que diferencia o universo de *Invocação do Mal* de outras obras de possessão demoníaca é justamente as interações e a construção dos personagens Ed e Lorraine Warren. Apesar das questões problemáticas do casal na vida real, eles são brilhantemente vividos por Patrick Wilson e Vera Farmiga na ficção, fazendo o público tomar essa versão como verdade. Suas interpretações e química são tão cativantes que se transferem para os outros núcleos dos filmes – o elenco forte, inclusive infantil, é presente na franquia toda e fundamental para atrair os espectadores e criar identificação quase instantânea. As relações

entre a família é o que faz ser tão trágico e perturbador quando as atividades paranormais começam a deturpar os momentos felizes.

Referências

ASHLEY, Patricia Peed. **Explicating the whole mother:** Integrating shadow aspects of the "too good mother archetype". Union Institute and University: ProQuest Information and Learning Company, p. 3, 2002.

CÁNEPA, Laura. "Visões terríveis do Brasil". In: MIRANDA, Marcelo (org.) **Medo e delírio no cinema brasileiro**. Catálogo de Mostra, pp. 28-35, Belo Horizonte: Amatraca Desenho Gráfico, 2014. ISBN-13: 978 1 86189 389 5.

HARRINGTON, Erin. **Women, monstrosity and horror film:** Gynaehorror. Abingdon, Oxon; New York: Routledge, p. 2, 2017. ISBN: 978-1-4724-6729-4.

MASTERS, Kim; CULLINS, Ashley. War over 'The Conjuring': The Disturbing Claims Behind a Billion-Dollar Franchise. **The Hollywood Reporter,** Los Angeles, 2017. Disponível em: https://www.hollywoodreporter.com/tv/tv-features/war-conjuring-disturbing-claims-behind-a-billion-dollar-franchise-1064364/. Acesso em: 22/08/2026.

RENNER, K.J. Possessed Children. In: Evil Children in the Popular Imagination. **Palgrave Macmillan**, New York, 2016. Disponível em: https://doi.org/10.1057/978-1-137-59963-6_5 Acesso em: 22/08/2026.

ROCHA, Lauren. **The Sinful Maternal:** Motherhood in Possession Films. Mississipi: Univ. Press of Mississippi, pp. 9-111, 2024. ISBN: 978-1-4968-5173-4.

SAHDAN, Zuriatunfadzliah; PAIN, Rachel; MCEWAN, Cheryl. **Demonic possession:** Narratives of domestic abuse and trauma in Malaysia. Transactions of the Institute of British Geographers, v. 47, n. 2, pp. 286-301, 2022.

WETMORE JR, Kevin J. **The Conjuring**. Liverpool: Liverpool University Press, 2021, pp. 48-75. ISBN: 978-1-80085-926-5.

WETTERSTEN, Robert. **The Satanic Panic of the Warrens –** ”The Conjuring: The Devil Made Me Do It” and the Satanic Cult Horror Film. Lund University: Centre for Languages and Literatures – Film Studies, 2022, p. 26.

WILLIAMS, Tony. **Hearths of Darkness:** The Family in the American Horror Film. Madison: Fairleigh Dickinson University Press, 1996, p. 15.

Parte III

Monstros do presente: poder, imagem e colonialidade

CAPÍTULO 10

A REPRESSÃO ATRAVÉS DO HORROR EM A SEMENTE DO FRUTO SAGRADO

Stephanie Borges Vieira

Monstros, seres fantasmagóricos e outras criaturas constituem parte fundamental do imaginário do horror clássico. A centralidade dessas figuras decorre da função que desempenham na construção da experiência horrorífica e na relação afetiva estabelecida com o espectador. Para Carroll (1999), o engajamento do público advém essencialmente da antítese entre o medo e a curiosidade, na qual o monstro atua como o principal catalisador da experiência do horror. Além disso, parte significativa da tradição teórica sobre o gênero, representada por autores como Cohen (2007), Russell (1998) e Wood (2003), também atribui um papel substancial à figura do monstro.

Ao longo da história do cinema de horror, personagens monstruosos materializaram ansiedades coletivas ligadas a diferentes contextos históricos como as guerras, as ameaças nucleares, as epidemias/pandemias, as crises econômicas e o avanço tecnológico desenfreado. O filme *Frankenstein* (James Whale, 1931) é um exemplo emblemático desse fenômeno, no qual a criatura simboliza os temores associados aos limites éticos da ciência e à ambição humana de controlar forças que escapam ao seu domínio. Outro exemplo relevante é o filme *A Noite dos Mortos-Vivos* (George A. Romero, 1968), no qual a figura dos zumbis tem como objetivo simbolizar o medo da desumanização e o colapso das estruturas sociais em um momento marcado por tensões raciais, protestos contra a guerra do Vietnã e questionamentos sobre a moral da sociedade americana (Vieira, 2025, p. 15).

Durante grande parte da tradição do gênero, o mal assumia a forma de criaturas externas e facilmente identificáveis, isto é, ameaças

que se distinguiam claramente do sujeito humano e permitiam ao público estabelecer uma fronteira segura entre o eu e o outro. Nessa configuração, a criatura encarna o inimigo e sua destruição ou expulsão representa a possibilidade de restaurar a ordem social ameaçada. No entanto, à medida que o horror se transforma e dialoga com novas conjunturas históricas e sociais, o *locus* da monstruosidade também muda. Portanto, apreender o horror em sua totalidade pressupõe a análise de sua dimensão sociocultural, na qual as figuras monstruosas operam como sintomas de fobias e temores globais.

Essa mudança acompanha transformações históricas, como a intensificação dos conflitos geopolíticos, o crescimento das desigualdades sociais, o fortalecimento de regimes autoritários, as crises migratórias e o avanço de mecanismos de vigilância e controle. Como observa Hutchings (2004), o cinema de horror reflete as ansiedades de seu tempo, adaptando suas convenções narrativas às transformações culturais e políticas que atravessam cada período histórico. Da mesma forma, Jancovich (2002) argumenta que esse gênero constitui um espaço privilegiado para a negociação de tensões ideológicas, funcionando como um indicador sensível das inquietações sociais de diferentes épocas.

O conceito de "monstruoso" passa a contemplar figuras humanas cuja ameaça não depende necessariamente de uma natureza sobrenatural, mas pode estar associada tanto às questões de gênero e aos traumas psicológicos e físicos quanto à maldade aparentemente infundada. É o caso dos assassinos dos filmes *slasher* analisados por Clover (2015), como Michael Myers, de *Halloween* (John Carpenter, 1978), em que a figura se insere em uma representação da violência masculina, e de assassinos em série como Hannibal Lecter, de *O Silêncio dos Inocentes* (Jonathan Demme, 1991), na qual a monstruosidade, na perspectiva de Freeland (1999), está relacionada à sua natureza cruel.

Esse prolongamento da definição de monstro pode ser observado na própria constituição dos assassinos que se consolidaram no cinema *slasher*:

> O realismo é o principal fator que diferencia os filmes *slasher* de seus predecessores no cinema de horror. Nesse caso, os assassinos monstruosos não são zumbis, vampiros sobrenaturais ou lobisomens peludos e corpulentos, mas homens vivos e reais. [...] Não é novidade que a ficção de horror imita crimes da vida real. O monstro de Mary Shelley nasceu a partir dos experimentos de Galvani com os corpos de criminosos executados, expostos publicamente, enquanto os jornais do século XIX inspiraram alguns dos episódios mais perturbadores de Dickens, Poe e Dostoiévski. No entanto, no horror dos filmes *slasher*, os vínculos entre fato e ficção tornaram-se cada vez mais complexos e ramificados (Freeland, 1999, p. 162, tradução nossa).

Essa aproximação entre o monstruoso e o humano também estabelece uma relação convergente entre o cinema de horror e a violência existente no mundo real. Assim, o assassino se torna uma figura capaz de confrontar o espectador com a possibilidade de uma violência produzida por indivíduos aparentemente comuns. A partir dos anos 1960, temas sobre a psique humana tornaram-se mais recorrentes no cinema, como é observado em *Psicose* (Alfred Hitchcock, 1960), no qual o horror provém da própria mente de Norman Bates (Anthony Perkins), um homem aparentemente comum, mas que esconde uma personalidade profundamente fragmentada e marcada por uma relação patológica com a figura materna.

No filme *A Tortura do Medo* (Michael Powell, 1960), a psicopatia e o voyeurismo do assassino Mark Lewis (Karlheinz Böhm) conduzem a narrativa por uma dimensão íntima cuja câmera se torna extensão do próprio instrumento[22] de morte e compromete o espectador

[22] No filme, a câmera é acoplada na parte superior da arma e provoca o tensionamento do horror, visto que, antes de morrer, a vítima olha-se através do reflexo do espelho

ao fazê-lo compartilhar o olhar do algoz. Esses filmes marcam uma inflexão decisiva no gênero, na qual o horror migra do fantástico para o verossímil, e o espectador é confrontado com a possibilidade perturbadora de que a monstruosidade pode se manifestar no próprio indivíduo aparentemente comum.

Essa transformação na representação do monstro é apontada por Freeland (1999), que identifica, em *Psicose* e *A Tortura do Medo*, uma ruptura com a figura monstruosa tradicional:

> Em 1960, dois filmes, *Psicose* (Alfred Hitchcock) e *A Tortura do Medo* (Michael Powell), alteraram permanentemente a representação do monstro no cinema de horror. As obras retrataram de maneira perturbadora homens "comuns" incapazes de estabelecer uma conexão com a realidade ao seu redor. Esses filmes não apenas naturalizaram o monstro do cinema de horror ao transformá-lo no homem da casa ao lado, mas também solicitaram a simpatia do público e chegaram a convidá-lo a participar voyeuristicamente de seus assassinatos sangrentos, à medida que sua sede de sangue os conduzia a crimes cada vez mais graves. Segundo a narrativa apresentada pelos filmes, em razão de traumas da infância e da repressão sexual, esses homens se tornaram assassinos insanos que matam mulheres. Esse modelo tornou-se formulaico e recebeu inúmeras variações posteriores, enquanto o subgênero *slasher* se consolidou como a principal forma de horror na década de 1980 (Freeland, 1999, p. 161, tradução nossa).

Nas últimas décadas, o horror contemporâneo intensificou sua dimensão política ao deslocar o foco do sobrenatural para conflitos relacionados à raça, à classe, ao gênero, ao colonialismo, à religião e à violência estatal. De fato, as tensões sociais produzem experiências de horror tão perturbadoras quanto aquelas tradicionalmente associadas ao sobrenatural e isso se articula com a noção de horror social,

---

da lente da câmera. Ademais, esse artefato traz a experiência da perspectiva em primeira pessoa, análogo a jogos de FPS (First-Person Shooters) atuais.

desenvolvida por Cánepa (2013)[23], segundo a qual a monstruosidade deixa de ser atribuída exclusivamente a seres sobrenaturais para manifestar-se nas dinâmicas institucionais e sociopolíticas. Desse modo, o horror passa a ser produzido pela própria realidade, na medida em que conflitos históricos, mecanismos de repressão, desigualdades e violências estruturais assumem a função que, no horror clássico, era desempenhada pelos monstros (Cánepa; Carreiro, 2025).

Formas de enfrentamento à censura no cinema iraniano

A relação entre cinema e Estado no Irã é, desde os primórdios, marcada por extrema tensão e censura. Desde a consolidação do cinema no país, a produção audiovisual esteve submetida a diferentes formas de controle e vigilância, que variaram conforme as transformações políticas e sociais. Após a Revolução Islâmica de 1979, o cinema começou a operar sob um sistema institucional de controle que estabelece restrições sobre temas e representações consideradas incompatíveis com os valores da República Islâmica. Em vista disso, diversos cineastas iranianos utilizam os filmes como manifestações discursivas de resistência e crítica ao poder estabelecido, ao passo que o regime enquadra tais representações dos conflitos sociais sob o rótulo de "realismo sórdido" e legitima o silenciamento desses discursos que se contrapõem à narrativa hegemônica (Khosravi, 2023).

Diante desse cenário, a resistência ao regime pode se evidenciar por intermédio de estratégias estéticas e narrativas diversas entre si. O cineasta iraniano Abbas Kiarostami, por exemplo, reconhecido internacionalmente como uma das figuras centrais do cinema contemporâneo, desenvolveu uma forma de contestação marcada pela sutileza e pela elaboração poética da *mise en scène*. Parte significativa de sua obra recorre à figura de linguagem metafórica e ao silêncio, bem como imprime um discurso político cujos efeitos de sentido residem no

[23] O conceito de horror social/incidental foi desenvolvido e publicado na revista eletrônica Interlúdio (2013) que atualmente está indisponível.

não dito. Todavia, Kiarostami também aborda discursos que são explícitos, isto é, que não estão nas entrelinhas, como em *Dez* (2002), um filme que retrata conversas entre uma motorista e seus passageiros em Teerã, e problematiza a condição das mulheres e os limites da liberdade individual no Irã.

Outro exemplo relevante a ser citado é o do realizador Jafar Panahi, antigo assistente de Kiarostami, que enfrenta a censura do Estado de maneira mais direta. Por essa postura, Panahi já foi preso e proibido de filmar. Em obras como *Isto Não É um Filme* (2011), *Táxi Teerã* (2015) e *Sem Ursos* (2022), o cineasta transforma as próprias condições de censura em matéria fílmica e subverte o ato de filmar em um gesto de resistência política e de afirmação da liberdade artística.

Na conjuntura do cinema de horror iraniano, atualmente inserido em um contexto de extrema censura e vigilância, muitos cineastas têm recorrido aos códigos estéticos do horror para elaborar conflitos, pois é a linguagem que melhor corresponde à experiência afetiva do que está sendo narrado. Naficy (2020) argumenta que cineastas iranianos desenvolveram um verdadeiro "estilo alegórico" como resposta criativa às restrições impostas pelo Estado.

Os silêncios prolongados, os espaços domésticos convertidos em armadilhas e o extracampo constituem alguns dos elementos que funcionam como equivalentes formais de uma vigilância que se infiltra em cada ação do cotidiano. A esses recursos soma-se o uso recorrente de: corredores e janelas como limiares de perigo; a composição dos enquadramentos, que frequentemente restringe o campo de visão e produz a sensação de que algo permanece oculto; e, a escolha da paleta cromática, mobilizada para evocar determinadas sensações e intensificar estados de tensão e desconforto.

Mohammad Rasoulof, diretor de *A Semente do Fruto Sagrado* (2024), possui uma trajetória cinematográfica marcada pelo enfrentamento das estruturas autoritárias e das diferentes formas de repressão presentes na sociedade iraniana, como evidenciam também filmes anteriores, como *Manuscritos Não Queimam* (2013) e *O Mal Não Existe* (2020). Ao longo dessa trajetória, o cineasta explora as

relações entre poder, violência e resistência e propõe narrativas que confrontam as imposições do regime e a possibilidade de dissidência.

A Semente do Fruto Sagrado foi concebido em meio à eclosão do movimento iraniano "Mulher, Vida, Liberdade" (em persa: *Zan, Zendegi, Azadi*), um movimento social que teve origem após a jovem Mahsa Amini ser brutalmente assassinada pela polícia moral do Irã, em setembro de 2022. Detida sob a acusação de portar o *hijab* de maneira considerada inadequada, ela morreu após sofrer agressões durante sua custódia, o que desencadeou uma onda de protestos sem precedentes em todo o país. Inicialmente lideradas por mulheres, as manifestações rapidamente mobilizaram diferentes segmentos da sociedade iraniana e se transformaram em um amplo movimento de contestação ao autoritarismo do regime e à violência sistemática exercida pelo Estado, que resultou na morte de cerca de 500 pessoas durante os protestos (Pelham, 2024).

O filme é profundamente marcado pelo contexto político de sua realização, pois durante a produção, o seu realizador foi condenado a cinco anos de prisão pelo regime iraniano, fato que o levou ao exílio antes mesmo da estreia. Nesse cenário, a obra constrói uma trama de direcionamento estético e político, cuja progressão dramática é continuamente confrontada pela inserção de imagens documentais amadoras (gravadas por celulares) das manifestações populares e tensiona as fronteiras entre ficção e realidade.

A *mise en scène* da repressão em *A Semente do Fruto Sagrado*

A trama acompanha Iman (Missagh Zareh), um homem recém promovido a juiz de instrução no Tribunal Revolucionário de Teerã, quando um movimento de protestos populares pela liberdade feminina toma uma grande dimensão e começa a abalar o país. Sobrecarregado pelos acontecimentos recentes, inicialmente tenta confrontar os absurdos do sistema e suas injustiças, mas acaba por sucumbir a ele. Em casa, suas filhas Rezvan (Mahsa Rostami) e Sana (Setareh Maleki)

apoiam o movimento com veemência, enquanto sua esposa, Najmeh (Soheila Golestan), tenta conciliar os dois lados. Ao longo da narrativa, elas se veem sufocadas pela ideologia do regime e experimentam um horror psicológico que espelha o controle moral e ideológico exercido sobre as mulheres na sociedade iraniana atual.

A primeira imagem apresentada no filme é um plano detalhe das balas, objeto que funciona como uma antecipação da narrativa fílmica. Antes mesmo que o espectador possa visualizar Iman, ele já se depara com aquilo que, posteriormente, conduzirá à sua destruição. No campo sonoro, um som grave transforma-se gradualmente em um cântico islâmico extradiegético que revela o patriarca em um santuário situado em meio a uma paisagem erma. A escuridão que domina a cena busca ocultar do espectador a identidade e as intenções do personagem no exato momento em que ele começa a se constituir como figura de autoridade.

Na televisão estatal, os protestos que tomam as ruas de Teerã são narrados por meio de um discurso oficial que apaga suas causas reais e reduz a mobilização popular à desordem e à depredação, supostamente instigadas pelos “inimigos” do país. Trata-se do mesmo discurso que Iman, enquanto agente do Estado, é levado a reproduzir em casa.

Em contraposição à narrativa oficial das emissoras de TV, Sana encontra nas redes sociais um vídeo de pessoas sendo espancadas pelas forças de segurança e o encaminha a Rezvan, que está no mesmo cômodo. Ao vídeo, acrescenta a mensagem "estão sendo espancados e essa mentira na TV", e estabelece, em poucas palavras, a oposição entre o que as imagens testemunham e o que o discurso oficial legitima. Esse confronto se reitera, de diversas formas, ao longo de toda a narrativa fílmica.

Na sequência, a imagem exibida na tela do celular de Rezvan sofre um corte direto para uma série de vídeos documentais no formato vertical que registram a violência policial exercida especificamente contra mulheres. O material é captado por celulares, na urgência e na precariedade que caracterizam o registro amador em meio ao caos das

ruas de Teerã. Essa especificação de gênero na violência retratada promove uma identificação direta com a situação das próprias irmãs, e sugere que aquilo que elas testemunham na tela do celular é um destino potencial, uma violência da qual elas mesmas, enquanto mulheres iranianas, não estão isentas. A inserção das imagens de arquivo produzidas por manifestantes durante os protestos de 2022 confere um caráter documental e de denúncia ao filme.

O apartamento da família é descrito no roteiro como um espaço que, "com suas janelas altas, [...] se assemelha, visto de fora, a uma prisão" (Rasoulof, [s. d.], p. 28). Isso indica que o espaço doméstico, que deveria representar proteção e intimidade, é concebido desde o texto como um lugar de enclausuramento e constitui um espelho arquitetônico do próprio sistema. Essa sensação se manifesta em diversas cenas nas quais as mulheres da família se aproximam das janelas para observar a rua, ação que evidencia tanto o desejo de liberdade quanto a condição de reclusão à qual estão submetidas.

Na cena subsequente às imagens de arquivo, mãe e filhas assistem, pela televisão, à cobertura jornalística sobre a morte de Mahsa Amini. Inicialmente, a reportagem especula sobre as circunstâncias de sua morte e a apresenta como um incidente, evitando nomear diretamente a violência envolvida no episódio. Em seguida, três jornalistas sem *hijab* mencionam que, nas redes sociais, circulam afirmações de que a jovem teria morrido em decorrência da brutalidade policial. A presença feminina na tela estabelece uma relação com as próprias personagens, também mulheres e espectadoras daquele acontecimento. Imediatamente, instaura-se uma discussão entre mãe e filhas sobre a obrigatoriedade do uso do *hijab*. Najmeh defende a norma, enquanto as filhas a confrontam e reivindicam o direito de decidir sobre o próprio corpo e a própria forma de vestir. Mais uma vez, inserts das manifestações interrompem a cena e costuram o espaço doméstico ao levante nas ruas.

Posteriormente, Sadaf, amiga de Rezvan e Sana, chega à casa da família após ser atingida no rosto por estilhaços. A carga emocional é reforçada pelo close-up que evidencia o sofrimento da jovem

enquanto Najmeh remove os fragmentos espalhados por seu rosto ensanguentado. A imagem adquire um leve desfoque, enquanto o campo sonoro é preenchido por um canto de vozes femininas, que resulta numa atmosfera ritualística e de purificação. A extração física dos estilhaços se converte na remoção literal da violência impregnada no corpo e transforma o ato de cuidado em um manifesto silencioso de cura e resistência.

Após terminar os curativos de Sadaf, Najmeh se encara no espelho e joga os estilhaços na pia, que caem lentamente como pérolas de sangue. Através da composição do plano, esse gesto adquire uma dimensão onírica e a desloca da realidade por um instante. Seu reflexo demonstra um vislumbre de lucidez e a personagem parece ter dimensão de que a violência televisionada não está mais tão distante assim. No entanto, no dia seguinte, Najmeh manda Sadaf de volta ao alojamento estudantil, em uma tentativa de ocultar o acontecimento do marido.

Iman retorna do trabalho consternado após assinar inúmeras sentenças de morte de pessoas entre 14 e 70 anos. Sua esposa resolve acalmá-lo com um banho e a cena é construída em maior parte por uma paleta de tons amarelados que confere ao ambiente doméstico uma qualidade pictórica. A *mise en scène*, marcada pela predominância de tons quentes e pela iluminação difusa, produz inicialmente uma experiência sensorial de acolhimento e intimidade, em contraste com a violência do cotidiano profissional do personagem.

De acordo com Heller (2022), o amarelo apresenta uma marcada ambivalência simbólica, pois se associa tanto ao otimismo e à clareza mental, vinculados às ideias de iluminação e compreensão, quanto à irritação, à hipocrisia e à inveja. No final da cena, a iluminação muda gradualmente para a tonalidade azul. O calor artificial do amarelo, que até então sustentava a ilusão de uma intimidade protegida, cede lugar a uma tonalidade fria e esmaecida, tradicionalmente associada à distância e à melancolia (Heller, 2022). A trilha sonora, composta por “Dilman”, de Karzan Mahmood e Raha Yousefi, intensifica essa transformação.

Essa transição cromática prepara o espectador para a sequência seguinte, na qual o tom frio e distanciado se prolonga para o registro da violência explícita. Antes de dormir, Sana e Rezvan assistem a vídeos brutais dos protestos: a tela volta a ser tomada por imagens de arquivo em que pessoas são atropeladas, espancadas e assassinadas. Um tiro disparado em direção à câmera rompe o distanciamento até então mantido pelo enquadramento e posiciona o espectador no mesmo eixo de vulnerabilidade das vítimas filmadas. Em seguida, esse horror passa a repercutir diretamente no cotidiano das personagens e aproxima ainda mais o conflito político do espaço doméstico.

Na noite seguinte, Najmeh observa da janela pessoas que gritam palavras de ordem, entre elas "abaixo a teocracia". Iman, ao seu lado, já não demonstra o mesmo remorso das cenas anteriores. Ela conversa com o marido para tentar descobrir o paradeiro de Sadaf, que foi presa pouco depois de sair da casa da família e ter o apartamento invadido pela polícia. Em contrapartida, Iman reage com indiferença e insiste que, se ela foi detida, certamente cometeu algum crime. A afirmação evidencia a assimilação, pelo personagem, da lógica punitiva do Estado teocrático.

Depois de muito tempo, a família finalmente está reunida à mesa. Na TV, notícias infundadas fazem Rezvan enfrentar o pai pela primeira vez: ela afirma que a reportagem é falsa, enquanto Iman insiste que a filha está sendo manipulada pelo inimigo. A *mise en scène* organiza o quadro como um mapa de forças em disputa, no qual a mesa funciona como linha divisória. De um lado, Sana e Rezvan aparecem fisicamente próximas, alinhadas num mesmo bloco visual que sugere solidariedade e cumplicidade entre as irmãs; do outro, Iman e Najmeh ocupam o campo oposto, numa unidade que corresponde à aliança entre autoridade paterna e submissão ao discurso oficial. Incapaz de admitir que o próprio aparato estatal ao qual serve seja o responsável pela desinformação, o pai reage à contestação da filha com uma defesa cega do regime. Essa tensão rompe o silêncio antes preservado dentro de casa e ganha contornos ainda mais graves quando a arma de Iman desaparece misteriosamente do apartamento.

Verdadeira arma de Tchekhov[24], a pistola apresentada na abertura do filme, instrumento de trabalho e símbolo da função exercida por Iman, retorna ao centro da narrativa. O roteiro se fecha progressivamente sobre seus personagens e reflete o plano-sequência em que Iman, tomado pelo terror, procura desesperadamente sua arma por todos os cômodos do apartamento. Agora, o pai, fiel às leis ditatoriais do regime teocrático, torna-se vítima da própria burocracia que representa e defende. Ele corre o risco de ser preso e humilhado caso não recupere esse precioso substituto fálico.

Ao suspeitar que uma delas roubou sua arma, Iman transforma a própria família em objeto de investigação e reproduz a lógica de vigilância e punição que orienta sua atuação profissional. Na cena seguinte, leva a esposa e as filhas para um interrogatório. De olhos vendados, elas são submetidas a uma série de questionamentos e tratadas como suspeitas, sem qualquer distinção em relação àqueles que ele investiga em sua função pública. Essa sequência marca o colapso definitivo dos vínculos familiares, pois evidencia a completa dissolução das fronteiras entre a autoridade exercida no Estado e as relações privadas.

No dia seguinte, Iman acredita estar sendo perseguido no trânsito por opositores do regime, e esse episódio intensifica sua paranoia. A partir disso, ele decide levar a família para o interior, na expectativa de encontrar segurança e de, longe da capital, arrancar das três alguma pista sobre o paradeiro da arma. Distante dos olhos externos e cada vez mais tomado pela desconfiança, ele transforma o isolamento em instrumento de coerção.

A composição das cenas é marcada por planos fechados e pouca profundidade de campo, que aprisionam as personagens no próprio

[24] A "arma de Tchekhov" é um princípio dramatúrgico associado ao escritor russo Anton Tchekhov, segundo o qual a introdução de um elemento narrativo cria a expectativa de que ele terá alguma função no desenvolvimento posterior da história. O conceito está relacionado, portanto, à economia narrativa e à articulação entre os elementos apresentados e os acontecimentos que se desenrolam ao longo da trama (Cerbara, 2015).

quadro e reduzem o espaço de manobra visual concedido a elas. Closes e planos médios substituem as aberturas mais amplas de cenas anteriores e comprimem os corpos contra paredes e móveis, reforçando a sensação de que não há mais para onde fugir. Essa opção de enquadramento se soma a uma paleta azulada e fria, que esvazia o ambiente de qualquer resquício de aconchego. O ápice dessa conversão do lar em instrumento de controle se dá quando Iman monta uma câmera em tripé, prestes a documentar o interrogatório das próprias filhas.

Antes de dar início ao procedimento, ele desliga a chave geral de energia sem que a família perceba. A escuridão súbita antecipa o caráter coercitivo do que está por vir. Segue, então, o mesmo roteiro aplicado aos presos sob custódia do Estado: filma cada uma prestando depoimento, replicando em casa a lógica de vigilância e extração de testemunhos que sustenta seu ofício. Esse momento consuma a fusão entre lar e aparato repressivo que o filme vinha construindo progressivamente.

Diferentemente do segmento dedicado ao sumiço da arma, Rasoulof opta por um caminho mais surpreendente e se aproxima do cinema de gênero. Após uma nova confrontação, da qual mais uma vez não extrai confissão alguma, o pai tranca Najmeh e Rezvan em celas que remetem diretamente às prisões do regime. No entanto, Sana escapa da fúria paterna e estabelece um confronto fora da casa. A adolescente espalha megafones ao redor do imóvel para forçar o torturador a sair, o aprisiona no depósito e liberta simultaneamente mãe e irmã. Os megafones fazem alusão àqueles utilizados nas ruas pelos manifestantes e invertem a relação de poder.

Na sequência final, o pai persegue a esposa e as duas filhas pelas ruínas de uma aldeia persa, como um Minotauro em busca de Teseu no labirinto[25]. A perseguição termina quando Iman despenca em um dos

[25] O mito narra a história do Minotauro, criatura metade homem e metade touro, nascida da união de Pasífae com o touro enviado por Posídon e mantida por Minos no Labirinto construído por Dédalo. Como punição a Atenas, Minos exigia o envio periódico de sete rapazes e sete moças para serem sacrificados ao monstro. Teseu

poços das ruínas e fica sepultado sob os escombros. Apesar disso, a obra recusa o alívio de um desfecho definitivo e a câmera aproxima-se lentamente de sua mão imóvel sob a terra, posicionada ao lado da arma que atravessou a narrativa como símbolo de autoridade. A rigidez dos dedos suspensos em forma de garra evoca a iconografia clássica do zumbi e, com isso, infere a permanência do mal: aquilo que Iman encarna não se extingue com sua morte.

Embora essa cena contraste com o restante da obra, ela permanece subordinada ao discurso político reiterado ao longo do filme, por intermédio de um contraponto entre o pai tirânico e as imagens documentais finais, entre elas a de uma mulher que, na garupa de uma motocicleta, ergue dois dedos reproduzindo o símbolo do movimento "Mulher, Vida, Liberdade". A mulher é filmada de costas, sem rosto, o que a transforma em figura anônima e coletiva. Seu braço erguido em V estabelece uma rima visual precisa com a mão rígida de Iman soterrada na cena anterior, visto que ambas as mãos se elevam, mas em direções e sentidos opostos. A dele afunda na terra, imóvel, presa ao peso do próprio corpo morto; a dela se ergue ao céu, em movimento. A mulher se lança para frente, rumo a liberdade que o filme, até então, não havia concedido a nenhuma de suas personagens.

De modo geral, no filme, Rasoulof utiliza uma construção cênica marcada por enquadramentos fechados; pelo uso recorrente de chiaroscuro, isto é, o contraste acentuado entre luz e sombra; por uma iluminação de baixa intensidade, a fim de aprisionar visualmente as personagens. Essas escolhas estilísticas constroem uma atmosfera de horror que deriva da própria estrutura social e política que envolve as personagens. O verdadeiro monstro é o próprio chefe de família, corroído pela paranoia e pela obsessão em manter o controle.

O horror de *A Semente do Fruto Sagrado* é social porque nasce das próprias estruturas que sustentam a vida cotidiana no Irã, i.e., o

---

decide integrar uma dessas expedições e, com a ajuda de Ariadne, que lhe oferece um fio para encontrar a saída, consegue matar o Minotauro e escapar do Labirinto (Brandão, 1986).

casamento, a paternidade, a hierarquia doméstica e o aparato repressivo do Estado. As atuações contidas e os silêncios dos protagonistas ilustram como a marginalização também pode operar no próprio sujeito, alinhando-se à psicologia da violência simbólica (Rezaie, Soheili & Armaghan, apud Shakil & Hashmat, 2025, p. 7).

Em suma, o filme escancara a simetria entre a opressão governamental e a opressão familiar, ao demonstrar como a lógica de vigilância e punição que sustenta o aparato estatal se reproduz dentro do espaço doméstico. Iman é uma extensão direta do regime e, ao transformar a própria casa em instrumento de controle, ele revela que o autoritarismo também se infiltra nas relações mais íntimas e se naturaliza como doxa no núcleo familiar. Nesse sentido, o filme insere-se em consonância com *O Mal Não Existe*, ao deslocar a discussão sobre a violência de Estado para o terreno da cumplicidade individual. E, com isso, aprofunda esse deslocamento ao situar a família, e não apenas o indivíduo isolado, como campo de disputa.

Referências

BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia Grega**. Petrópolis: Vozes, p. 61-66, 1986.

CÁNEPA, Laura Loguercio. Terror incidental? **Revista Interlúdio** (online), 13 jan. 2013. São Paulo, 2013.

CARREIRO, Rodrigo; CÁNEPA, Laura. **Cinema de horror:** uma introdução. 1. ed. São Paulo: Gênio Editorial, 2025.

CARROLL, Noël. **A Filosofia do Horror ou Paradoxos do Coração**. Campinas: Editora Papirus, 1999.

CERBARA, Marcella Vicentini. **A cena em processo: metateatro e Viewpoints na peça Gaivota: tema para um conto curto.** 2015.

Dissertação (Mestrado em Literatura e Crítica Literária) – Programa de Pós-Graduação em Literatura e Crítica Literária, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2015.

CLOVER, Carol J. **Men, women, and chain saws**. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2015.

COHEN, Jeffrey Jerome. Monster culture (seven theses). **Gothic horror:** A guide for students and readers, p. 198-216, 2007.

HELLER, Eva. **A psicologia das cores:** como as cores afetam a emoção e a razão. Editora Olhares, 2022.

HUTCHINGS, Peter. **The horror film**. Pearson Education, 2004.

JANCOVICH, Mark (Ed.). **Horror, the film reader**. Routledge, 2002.

KHOSRAVI, Hanna. Iran's cinema of resistance. **Dissent**, v. 70, n. 1, p. 6-11, 2023.

NAFICY, Hamid. **A Social History of Iranian Cinema**. Duke University Press, 2020.

PELHAM, Lipika. Mahsa Amini: O Irã é responsável por 'violência física' que resultou em morte, diz a ONU. **BBC News**, 08/03/2024. https://www.bbc.com/news/world-middle-east-68511112. Acesso: 12/08/2026.

RASOULOF, Mohammad. **The Seed of the Sacred Fig**. [S. l.: s. n.], [s. d.]. Roteiro cinematográfico.

REZAIE, Maryam; SOHEILI, Jamaluddin; ARMAGHAN, Maryam. Spatial reading of Iranian melodrama cinema by evaluating the components of the sense of place (Case example: Mother movie.

Urban Design Discourse a Review of Contemporary Literatures and Theories, v. 5, n. 1, p. 71-87, 2024.

RUSSELL, David J. Monster roundup: reintegrating the horror genre. In: BROWNE, Nick (ed.). **Refiguring American film genres**: theory and history. Berkeley: University of California Press, 1998. p. 233-254.

SHAKIL, Hira; HASHMAT, Shazia. The representation of political dissidents as “the Other” in Mohammad Rasoulof’s films. **Policy Research Journal**, v. 3, n. 5, p. 719–731, 2025.

VIEIRA, Stephanie Borges. **Gestos de leitura da barbárie: uma análise fílmica do horror social em Zona de Interesse**. 2025. Trabalho de Conclusão de Curso (Cinema e Audiovisual). Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2025.

WOOD, Robin. **Hollywood from Vietnam to Reagan... and beyond**. New York: Columbia University Press, 2003.

CAPÍTULO 11

O MONSTRO NECROPOLÍTICO: GENIA E HORROR SOCIAL EM VOIDSTOMPER

Vitor Celso Melo de Faria Júnior
Ian Costa

Com sua crescente difusão na arena digital, torna-se evidente a presença significativa da produção de vídeos generativos, fabricados por softwares de inteligência artificial, nas publicações das principais redes sociais. No contexto brasileiro, segundo pesquisa realizada pela empresa de verificação de identidade digital Veriff (2026), 80% da população já se deparou com vídeos manipulados por inteligência artificial (*deepfakes*), percentual superior à média internacional, de 60%. Em meio ao ato de *scrolling*, ação de rolar a tela digital para baixo ou para os lados, somos continuamente convocados a responder a uma abundância de gatilhos de atenção, entre os quais o vídeo generativo se apresenta como uma das novas tendências da atual dinâmica digital.

Porém, longe daquilo a que somos conduzidos pelo senso comum, hoje coexistem diversas aplicações dos vídeos generativos. Elas abrangem desde o uso pontual, autointitulado como restauro, para o incremento de nitidez em filmes antigos (*artificial upscaling*), passando pela criação de narrativas de curta duração com influenciadores digitais que se aproximam do gênero da esquete, até o emprego crescente, ainda que marginal, da inteligência artificial na criação de vídeos que buscam explorar, por meio das possibilidades quase infinitas do algoritmo, territórios ainda pouco explorados da estranheza, da desfamiliarização (*ostranenie*) e da natureza irreal da imagem em obras do gênero de terror social. Nesse sentido, “A riqueza estética de uma obra frequentemente reside em sua resistência a uma interpretação única, permanecendo aberta a múltiplas leituras” (Arielli, 2024, p. 103).

Apesar de já estar permeada no cotidiano dos usuários, a discussão sobre os efeitos da IA nos vídeos generativos abarca, em grande medida, um flerte com a mística que ainda envolve seu processo de criação. Nessa perspectiva, Donnarumma (2022, p. 8) afirma que "ao contrário do que se pensa popularmente, um modelo não cria uma imagem do nada [...]". Para desmistificarmos seus procedimentos, precisamos, antes, estabelecer algumas das bases de seus pressupostos técnicos e estéticos.

Enquanto campo de estudo, a linhagem da inteligência artificial pode ser compreendida a partir do surgimento de duas principais tradições (Donnarumma, 2022; Silva, 2022): a simbólico-dedutiva, que se estendeu de 1950 a 1990 e esteve associada a grandes sequências lineares de operações lógicas, como aquelas observadas em jogos digitais, a exemplo do xadrez, baseadas em combinações simples, ações limitadas de inferência e descrição, e regras previamente definidas em um espaço específico de cálculo; e a conexionista-indutiva, que se estende até os dias atuais e é inspirada nas redes neurais humanas, envolvendo a aplicação de capacidade computacional a dados em grande escala (big data) e sistemas autorreprodutores da cibernética. Estes últimos são continuamente abastecidos por valores e informações externas, inseridos no sistema e identificados pelos termos *input* (instâncias) e *output* (resultados). É a partir da relação complexa entre essas referências de *inputs* e *outputs* que são geradas decisões preditivas sobre novos dados, processo que sintetiza o chamado aprendizado de máquina:

> [...] aprendizado de máquina, por exemplo, significa a marcação de milhares de unidades (como é o caso das imagens) por humanos, com valores (etiquetas de objetos, por exemplo) para que o sistema "aprenda" a identificar tais valores. A partir das bases de treinamento, as abordagens conexionistas focam no aspecto correlacional dos dados para realizar os cálculos, frequentemente em direção a categorias de tomada de decisão e desenhos preditivos, como ranking de currículos, escores de risco, identificação de

> características biométricas e assim por diante. (Silva, 2022, p. 62).

No campo do audiovisual, esse processo adquire contornos específicos, seguindo alguns dos estágios que compõem o fluxo de criação da chamada mídia generativa (Donnarumma, 2022; Manovich e Arielli, 2024). O primeiro deles é a coleta de dados, etapa em que imagens de obras audiovisuais são extraídas da internet sem o consentimento dos autores, juntamente com textos alternativos (*Alt-text*) que funcionam como legendas associadas a pares de dados e permitem ao modelo de inteligência artificial identificar seu conteúdo a partir do cruzamento entre informações da semântica textual e da fonte visual. Em seguida, textos e imagens são codificados em vetores numéricos separados (*embeddings*), isto é, descritos por meio de representações matemáticas no sistema, que manipula estatisticamente suas distribuições probabilísticas para estabelecer a correspondência entre os conjuntos de dados e calcular a probabilidade de que determinado *embedding* de texto corresponda à descrição de um *embedding* de imagem. Na última etapa, antes da geração da mídia audiovisual, ocorre o processo denominado tradução, que, de forma resumida, envolve a inserção de um comando textual (*prompt*) fornecido pelo usuário, a partir do qual é gerado o resultado visual.

Esse resultado, portanto, também denominado mídia sintética, IA generativa ou GenAI, compreende o desenvolvimento de novos artefatos audiovisuais por meio de ferramentas de software que utilizam modelos conexionista-indutivos baseados em redes neurais artificiais. Esse processo também é caracterizado por uma inevitável ausência de controle sobre os resultados, marcada por práticas recorrentes de tentativa e erro, nas quais se buscam diferentes variações de *prompts* textuais até que se alcance o resultado esperado. A triagem desses resultados, portanto, emerge como um elemento fundamental desses fluxos de trabalho com inteligência artificial. “A curadoria dos resultados dos geradores de IA, com o objetivo de selecionar imagens

úteis, exige mais trabalho humano do que a própria produção das imagens" (Donnarumma, 2022, p. 13).

Natural tanto ao ímpeto de criação desses sistemas quanto ao anseio dos usuários desses softwares, a busca por uma maior capacidade de mimetismo e por um sentido de realismo em sua aparência e composição concentra grande parte das produções realizadas nesse meio. Porém, diferentemente da ontologia da imagem fotográfica, que pressupõe uma relação direta ou indireta com a realidade concreta e com a experiência sensível do instante, a mídia generativa não comporta a lógica da representação, seja em seu sentido político ou artístico (Spivak, 2000). Sobre as abordagens simbólico-dedutiva e conexionista-indutiva, Donnarumma (2022, p. 13) afirma que "ambas negligenciam, em grande medida, o papel da corporeidade no processo de aprendizagem".

Aqui, evoca-se a ideia de predição (Manovich e Arielli, 2024), fundamentada não na tradução de uma experiência vivida, mas na recomposição de previsões probabilísticas a partir de imagens preexistentes. Essa ausência de vivência e de consciência háptica faz com que ainda se presenciem, embora atualmente em menor grau, aberrações visuais nos resultados gerados, como no caso clássico da identificação de dedos das mãos acrescidos ou suprimidos nos vídeos produzidos durante os primeiros anos dessa tecnologia.

> A forma pode ser definida como as propriedades visuais e materiais de uma imagem ou objeto. No entanto, nem a aparência superficial nem o volume tridimensional de um objeto são capazes de produzir significado por si mesmos. Em vez disso, a forma é o espaço ou o lugar do contexto e da experiência [...] Um espectador humano provavelmente terá consciência de que sua experiência de um objeto é mediada, por exemplo, por uma fotografia, e de que essa fotografia possui sua própria forma e suas próprias propriedades, distintas daquelas dos objetos ou da cena representados [...] Os geradores de imagens, entretanto, não processam imagens dentro de uma estrutura que considere ou utilize essas mediações. Em vez disso, precisam produzir imagens com base em relações entre formas representacionais que foram

> concretamente definidas. Pouca ou nenhuma consideração é dada ao espaço real em tais construções. (Wasielewski, 2023, p. 80).

Para Wasielewski (2023, p. 79), o fomento a esse desejo de mimetismo estimula a ideia de formalismo computacional, "[...] no qual se pressupõe que uma representação visual fornece informações suficientes sobre a natureza daquilo que é representado". Em direção contrária a essa tendência, estimulada pelos conglomerados de tecnologia, observa-se um crescente uso da inteligência artificial que não busca realçar suas potencialidades miméticas, mas, a partir de seus pressupostos defeitos e aberrações visuais, construir uma abordagem estética capaz de enfatizar sua dimensão de estranheza e desfamiliarização.

> Assim, censurar um modelo generativo por "errar" só faz sentido se assumirmos que a função primordial da tecnologia de IA generativa é produzir verossimilhança, isto é, criar mais daquilo que já temos. Mas e se, em vez de considerarmos essa tecnologia como fundamentada na produção de uma resposta precisa a um *prompt* definido em linguagem natural, nós a víssemos como peças de conversação, provocações - ou, de fato, como *prompts* - que abrem um diálogo, conosco e para nós, sobre a incomensurabilidade fundamental entre a palavra e a imagem, entre o mundo e sua representação? (Zylinska, 2024, p. 240).

Para alguns dos artistas que trilham esse caminho, abre-se um novo leque de possibilidades de criação de mídia generativa, talvez definido por uma característica singular e particular desse novo meio: a recombinação de cenários completamente irreais e estranhos à nossa percepção e experiência da realidade. Ao deslocar nossas referências de percepção e sentido, "[...] a IA generativa pode ser vista como algo que coloca diante de nós um problema de compreensão, ao mesmo tempo em que nos oferece um conceito diferente de compreensão" (Zylinska, 2024, p. 243). Sob esse prisma, cria-se um artefato cultural genuinamente novo (Manovich e Arielli, 2024), capaz de, por meios

singulares, reimaginar "[...] outros padrões e imagens, outras maneiras de conectar as coisas, outros modelos, lógicas e formas de conexão que estão emergindo e que nós, seres humanos, não conseguimos enxergar?" (Zylinska, 2024, p. 241).

Conforme a autora, embora a prática de recombinação de imagens com fins irreais não seja exclusiva desse meio, tendo sido amplamente exercida ao longo da história da arte — seja na estética onírica do surrealismo, no tecnicismo da colagem e da fotomontagem ou em diversas obras visuais experimentais modernas e contemporâneas, como as de Étienne-Jules Marey e Pina Bausch —, é justamente na incorporação do erro e do acaso probabilístico que pode surgir não apenas um novo objeto artístico ou uma nova vertente estética, mas também, em meio à economia da atenção que envolve o campo das redes sociais, uma nova ferramenta capaz de mobilizar o interesse e despertar, por meio da ambiguidade de diferentes colagens e composições, um desafio perceptivo ou cognitivo.

É a exploração dessas possibilidades que orienta parte da produção publicada pelo perfil Voidstomper[26], projeto do artista Joshua Harvey dedicado à produção de vídeos generativos de horror. O próprio criador define seu trabalho[27] a partir de uma estética de *found footage*, desenvolvida por meio da experimentação e combinação de diferentes ferramentas generativas como Runway, Pika, Midjourney, Kling, Sora e Seedance 2. Sua produção conjuga, assim, uma aparência documental, próxima às convenções pseudorrealistas do *found footage*, com deformações, metamorfoses e anatomias impossíveis produzidas por inteligência artificial. Em vez de ocultar as instabilidades figurativas da mídia generativa em favor de uma representação verossímil, essas obras incorporam o estranhamento provocado por corpos que se desfazem, fundem-se ou revelam outras figuras por vezes não humanas. A aparente precariedade do registro, os ambientes escuros ou

[26] Disponível em: https:https://www.instagram.com/voidstomper/. Acesso em 21 de agosto de 2026.
[27] Disponível em https://www.patreon.com/voidstomper/posts/every-viral-wave-163421509?utm_source=chatgpt.com. Acesso em 24 de agosto de 2026.

claustrofóbicos e a movimentação de câmera que simula o flagrante convivem, assim, com acontecimentos visualmente impossíveis, estabelecendo uma tensão entre a aparência de registro do real e sua permanente violação. Essa ilusória precariedade constitui, por sua vez, uma das convenções que sustentam a impressão de autenticidade do *found footage*. Carreiro (2021, p. 59) observa que a preservação de certo grau de "sujeira" e de imperfeições contribui para reforçar a credibilidade do estatuto amador do registro e, consequentemente, a ilusão de uma ocorrência verdadeira. Este princípio pode ser observado sobretudo nos vídeos dispostos na galeria do perfil por meio da instabilidade da câmera, da baixa definição, de enquadramentos imprecisos e outras marcas associadas ao registro não profissional que colaboram para sustentar sua aparência documental. Em Voidstomper, essa credibilidade é tensionada pelas deformações próprias da geração algorítmica, fazendo coexistir índices estilísticos de autenticidade e acontecimentos visualmente impossíveis.

Essa apropriação das deformações da imagem generativa encontra no horror um repertório particularmente fértil. Desfigurações, corpos cadavéricos, criaturas de dentes afiados e zumbis recuperam convenções historicamente associadas ao monstruoso, mas são mobilizadas em Voidstomper em torno de personagens e conflitos reconhecíveis da política contemporânea. Tal procedimento aproxima essas produções daquilo que Carreiro e Cánepa (2025) identificam como horror social. Para os autores, "no século XXI, o horror tem se estabelecido como plataforma privilegiada para a reflexão sobre ansiedades coletivas, deslocando seu foco do extraordinário para os horrores do cotidiano e das estruturas sociais", revelando "as dinâmicas de poder, exclusão e desigualdade como forças tão ameaçadoras quanto os monstros ou as entidades fantásticas" (Carreiro; Cánepa, 2025, p. 313). Não se trata do desaparecimento do monstro em favor de um horror estritamente realista ou sociológico. Os autores observam que monstros e tropos tradicionais do gênero permanecem capazes de produzir atmosferas atemorizantes que revelam problemas sociais concretos. O deslocamento fundamental parece ocorrer menos na forma

assumida pela ameaça do que em sua origem e função: o monstro deixa de representar necessariamente uma alteridade exterior à organização social para materializar relações de violência produzidas em seu interior.

Nos vídeos aqui analisados, essa operação assume uma configuração particular: não são prioritariamente os sujeitos submetidos ao poder que se tornam monstruosos, mas as próprias figuras associadas ao exercício do poder político, econômico e tecnológico. É nesse ponto que o horror social pode ser aproximado da noção de necropolítica. Se a formulação de biopoder permitiu compreender formas modernas de administração da vida e das populações (Foucault, 2014), Mbembe (2018) desloca essa discussão para contextos nos quais o poder produz condições diferenciadas de exposição à violência e à morte. A necropolítica diz respeito, assim, à distribuição desigual dessas condições, estabelecendo quais vidas são protegidas e quais podem ser submetidas à precarização, ao confinamento, à violência ou à destruição. A essa distribuição associa-se a possibilidade de determinar também os limites da proteção política. Nesse sentido, a formulação de Mbembe aproxima-se do estado de exceção discutido por Agamben, para quem aquilo que deveria corresponder a uma suspensão provisória da ordem pode converter-se em mecanismo ordinário de governo: "o estado de exceção tende cada vez mais a se apresentar como o paradigma de governo dominante na política contemporânea" (Agamben, 2004, p. 13).

A convergência entre essas formulações e as convenções do horror permite propor, para a análise das obras em Voidstomper, a figura do monstro necropolítico. Diferentemente do monstro cuja existência ameaça uma ordem social previamente estabelecida, o monstro necropolítico ocupa uma posição de poder no interior dessa própria ordem e torna-se monstruoso pela capacidade de decidir, direta ou indiretamente, quais vidas podem ser expostas à violência, à precariedade e à morte. A monstruosidade deixa, desse modo, de assinalar uma exterioridade ameaçadora e passa a revelar visualmente uma relação de poder. As deformações dos corpos reconhecíveis não

operam apenas como recursos destinados à produção de repulsa ou estranhamento: por meio de convenções de representação não humana e maléfica próprias do horror, convertem em atributos sensíveis relações políticas que, em sua manifestação cotidiana, são frequentemente abstratas, institucionais ou dispersas.

Essa operação pode ser observada de modos distintos nos três vídeos selecionados[28]. No Vídeo A[29], temos um ambiente tecnológico de traços *cyberpunk* que abriga uma sequência circular de figuras públicas e criaturas monstruosas. Mark Zuckerberg surge como um corpo acinzentado, rígido e parcialmente inumano. Quando a câmera contorna a personagem, sua anatomia é rompida pela emergência de Elon Musk em suas costas, como se dois dos rostos mais reconhecíveis do poder tecnológico contemporâneo compartilhassem uma mesma corporalidade impossível. A eles se segue Benjamin Netanyahu, posicionado ao lado de um monstro cuja boca aparece coberta de sangue. Donald Trump surge em seguida com feições semelhantes às dos zumbis que o rodeiam, até que o movimento retorna a Zuckerberg.

A circularidade impede que essas aparições sejam percebidas apenas como retratos monstruosos independentes. O movimento da câmera constrói uma constelação na qual poder tecnológico, econômico e político são colocados em relação, enquanto a indistinção entre corpos humanos e criaturas dissolve as fronteiras que os separariam. Particularmente significativa é a associação de Netanyahu à figura ensanguentada, que permite relacionar a monstruosidade construída pelo vídeo à guerra em Gaza e à exposição da população palestina à morte e à destruição das próprias condições de existência. A situação aproxima-se daquilo que Mbembe denomina *death-worlds*, ou "mundos de morte": condições nas quais populações permanecem vivas, mas submetidas continuamente à violência, à privação e à possibilidade de

[28] Em razão de os vídeos do perfil não possuírem propriamente um título, serão referenciados respectivamente como A, B e C.
[29] Disponível em: https://www.instagram.com/reel/DUYnMpOjtgg/?igsi=MW95andraXo0anNnYg. Acesso em 21 de agosto de 2026.

morrer. Nesse sentido, a recorrência de Netanyahu e Trump no corpus permite aproximar a violência localizada de relações internacionais de poder, sobretudo pelo apoio (necro)político dos Estados Unidos a Israel, do mesmo modo que a inserção e caracterização do presidente estadunidense em meio a outros corpos cadavéricos alude ao apoio extremista dos seguidores do movimento MAGA. Embora haja conexão direta entre esses assuntos, especificamente dentro do panorama de estado de exceção referenciado por Agamben (2004), não se trata de atribuir indistintamente a todas as personalidades representadas uma mesma condição necropolítica, mas de observar como os vídeos as inserem em uma cadeia figurativa comum de poder e monstruosidade.

Figura 1 – Frames de "Vídeo A"



Fonte: https://www.instagram.com/reel/DUYnMpOjtgg/?igsi=MW95andraXo0anNnYg.

No Vídeo B[30], essa exteriorização assume a forma mais explícita do desmascaramento. Jeffrey Epstein aparece vestido de preto e retira sucessivamente as máscaras de Donald Trump, Bill Gates, Benjamin

[30] Disponível em: https://www.instagram.com/reel/DU7bR-1jcPV/?igsi=dG1rcWQ1dzd2Nnk3. Acesso em 21 de agosto de 2026.

Netanyahu e Bill Clinton. Sob as fisionomias reconhecíveis surgem criaturas monstruosas de aparência réptil dotadas de dentes afiados. A referência aos chamados *Epstein Files* fornece à sequência uma estrutura baseada na oposição entre aparência pública e revelação: a exposição de documentos e relações até então ocultas é transposta para a imagem por meio do ato literal de retirar as máscaras dessas figuras. A imagem generativa radicaliza, assim, o sentido metafórico de "desmascarar", atribuindo uma anatomia monstruosa àquilo que estaria escondido sob a superfície socialmente reconhecida de seus rostos. O que interessa é o modo pelo qual o vídeo converte a ideia de revelação em procedimento de horror. Epstein ocupa, nesse sentido, uma posição particularmente ambígua: embora permaneça visualmente humano, sua associação a crimes sexuais e a círculos política e economicamente poderosos estabelece previamente sua condição monstruosa no plano moral. É justamente esse personagem que retira as máscaras dos demais, como se os *Epstein Files* permitissem revelar que, por trás da aparência pública de sujeitos integrados às estruturas políticas, econômicas e tecnológicas, escondiam-se outros monstros inseridos em uma ordem secreta. A retirada da máscara não os transforma, portanto, em criaturas: na lógica proposta pelo vídeo, torna visível uma monstruosidade que a aparência humana encobria, bem como os correlaciona a partir de suas semelhanças, metaforicamente os caracterizando como de uma mesma espécie de criatura maléfica.

O Vídeo C[31] retoma o motivo da máscara, mas o reorganiza de maneira mais estrutural. Donald Trump caminha em direção à câmera e retira o próprio rosto, revelando Benjamin Netanyahu; este repete a operação e dá lugar a Bill Clinton, que tem seu rosto rompido para revelar Mark Zuckerberg. A sequência continua até o reaparecimento de Epstein e, por fim, novamente de Trump. Ao redor dessas metamorfoses circulam outras figuras monstruosas em um ambiente

[31] Disponível em: https://www.instagram.com/reel/DVnhFSDDRkn/?igsi=dWFtcGhiem8xeWlx. Acesso em 21 de agosto de 2026.

escuro e claustrofóbico, cuja aparência subterrânea sugere um espaço oculto ao olhar público. Diferentemente do Vídeo B, retirar a máscara já não conduz à descoberta de uma identidade verdadeira. Por trás de uma figura do poder encontra-se outra, e a sucessão retorna finalmente ao personagem que iniciou o percurso.

Figura 2 – Frames de "Vídeo B"

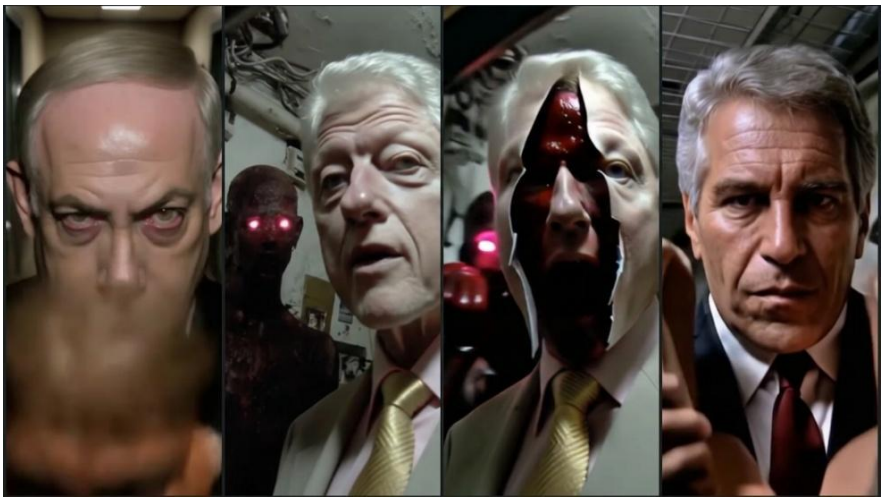


Fonte: https://www.instagram.com/reel/DU7bR-1jcPV/?igsi=dG1rcWQ1dzd2Nnk3.

A estrutura circular produz, assim, uma mudança de escala: a monstruosidade deixa de constituir prioritariamente uma propriedade individual e passa a sugerir uma estrutura de dominação. Não existe um último rosto capaz de encerrar o processo; há sempre outra camada, outro agente e outra relação de poder. A aproximação entre dirigentes políticos, representantes do poder econômico e figuras vinculadas às Big Techs articula, no discurso visual da obra, diferentes instâncias de uma rede transnacional de poder. A recorrência de Trump e Netanyahu insere nessa circularidade também a relação entre poder político internacional, guerra e administração diferencial da exposição à morte, enquanto Zuckerberg situa o poder das plataformas tecnológicas dentro da mesma constelação figurativa. A monstruosidade torna-se menos o atributo de um indivíduo excepcional do que a expressão de um sistema

no qual diferentes formas de poder se sustentam e se revelam mutuamente.

Figura 3 – Frames de "Vídeo C"



Fonte: https://www.instagram.com/reel/DVnhFSDDRkn/?igsi=dWFtcGhiem8xeWlx.

Os três vídeos estabelecem, portanto, operações complementares: o Vídeo A constrói uma constelação de corpos e poderes; o B transforma a monstruosidade em objeto de revelação; por sua vez, C converte essa mesma operação em circularidade estrutural. Em comum, mobilizam convenções do horror para deslocar a fonte da ameaça em direção às próprias estruturas sociais e aos sujeitos que ocupam posições privilegiadas em seu funcionamento. É nesse deslocamento que o monstro necropolítico se aproxima do horror social descrito por Carreiro e Cánepa (2025): o fantástico e o monstruoso permanecem presentes, mas deixam de constituir um universo apartado da experiência histórica para tornar sensíveis relações concretas de dominação, exclusão e violência.

Há, por fim, uma especificidade decisiva na inteligência artificial generativa empregada para realizar essa operação. Como discutido anteriormente, a GenAI não constrói suas imagens a partir de

uma experiência sensível do mundo, mas de processos preditivos que recombinam probabilisticamente formas e referências preexistentes. Nos vídeos analisados, essa condição não permanece apenas no plano técnico: torna-se parte da própria construção de sentido. As instabilidades decorrentes desse processo, frequentemente tratadas como falhas diante da busca pelo mimetismo, são incorporadas em Voidstomper como matéria expressiva. Rostos efetivamente se abrem, corpos contêm outros corpos e identidades fundem-se, fazendo da própria dificuldade do modelo em preservar a estabilidade da anatomia humana um recurso para sua desumanização. As relações abstratas entre agentes políticos, econômicos e tecnológicos podem, assim, assumir configurações corporais impossíveis: Musk emerge do corpo de Zuckerberg; um rosto político contém outro; uma sequência de identidades distintas constitui um único circuito corporal. É nesse sentido que essas imagens também permitem retomar a indagação de Zylinska (2024) acerca de novos modelos e lógicas de representação. A recombinação probabilística própria da GenAI oferece, em Voidstomper, não apenas novas maneiras de produzir a figura monstruosa, mas de estabelecer conexões entre corpos e relações de poder que não poderiam assumir semelhante materialidade no mundo físico, enquanto a estética *found footage* intensifica a contradição ao combinar códigos associados ao registro documental com situações notadamente fictícias.

Voidstomper opera, assim, no sentido contrário ao formalismo computacional e à busca pela verossimilhança discutidos anteriormente: o erro, a recombinação e a imprevisibilidade não são elementos a serem eliminados, mas procedimentos por meio dos quais figuras familiares do poder contemporâneo são desfamiliarizadas e reorganizadas segundo a iconografia do horror. Se a mídia generativa produz imagens sem compartilhar a experiência corporal daquilo que representa, é justamente essa fratura entre forma, corpo e experiência que os vídeos convertem em potência estética. A GenAI não funciona apenas como ferramenta para representar o monstro necropolítico: suas próprias operações de deformação e recombinação fornecem as

condições visuais para fazê-lo emergir sob a aparência humana e institucional da ordem.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. **Estado de exceção**. 2. ed. São Paulo: Boitempo, 2004.

ARIELLI, Emanuele. Human perception and the artificial gaze. In: MANOVICH, Lev; ARIELLI, Emanuele. **Artificial Aesthetics**: Generative AI, Art and Visual Media. 17. ed. Chicago (EUA): Lev Manovich e Ekaterina Maslova, 2024. p. 95-118.

CARREIRO, Rodrigo. **O found footage de horror**. São José dos Pinhais: Estronho, 2021.

CARREIRO, Rodrigo; CÁNEPA, Laura Loguercio. **Cinema de Horror**: Uma Introdução. São Paulo: Gênio Editorial, 2025.

DONNARUMMA, Marco. Against the norm: othering and otherness in AI aesthetics. **Journal of Digital Culture & Society**, v. 8, n. 2, p. 39-66, 2022. DOI: https://doi.org/10.14361/dcs-2022-080205. Acesso em: 22 ago. 2026.

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade**: A Vontade do Saber. São Paulo: Paz e Terra, 2014.

MANOVICH, Lev; ARIELLI, Emanuele. **Artificial Aesthetics**: Generative AI, Art and Visual Media. 17. ed. Chicago (EUA): Lev Manovich e Ekaterina Maslova, 2024.

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

SILVA, Tarcízio. **Racismo algorítmico**: inteligência artificial e discriminação nas redes digitais. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2022.

SPIVAK, Gayatri. **Pode o Subalterno Falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.

VERIFF. **Detecção de deepfakes no Brasil em 2026**. [S. l.]: Veriff, 2026. Disponível em: https://www.veriff.com/pt-br/recursos/ebooks/relatorio-sobre-deepfakes-2026-brasil?. Acesso em: 22 ago. 2026.

WASIELEWSKI, Amanda. Midjourney can't count: questions of representation and meaning for text-to-image generators. *IMAGE* - **The Interdisciplinary Journal of Image Sciences**, v. 37, n. 1, p. 71-82, 2023. DOI: https://doi.org/10.1453/1614-0885-1-2023-15454. Acesso em: 22 ago. 2026.

ZYLINSKA, Joanna. **AI art:** machine visions and warped dreams. Londres: Open Humanities Press, 2020. Disponível em: http://openhumanitiespress.org/books/titles/ai-art/. Acesso em: 22 ago. 2026.

ZYLINSKA, Joanna. Diffused Seeing: The Epistemological Challenge of Generative AI. **Media Theory**, v. 8, n. 1, p. 229-258, 2024. Disponível em: http://mediatheoryjournal.org/. Acesso em: 22 ago. 2026.

CAPÍTULO 12

CORPO, MÍDIA E COLONIALIDADE: VISUALIDADES AFRO-SURREAIS A PARTIR DO SUL GLOBAL

Marília de Orange

Desde que Marshall McLuhan (2012) formulou que o meio é a mensagem, a teoria dos media consolidou uma perspectiva na qual os suportes de comunicação não são neutros – eles moldam, condicionam e produzem os conteúdos que transmitem. Há algumas décadas, o corpo aparece intensamente como fenômeno que implica expressividade, palavra e linguagem. Nessa perspectiva, ele não é apenas realidade, mas performance e meio de comunicação – um território para a expressão da identidade, no qual o indivíduo comunica aspectos de personalidade, crenças e pertencimento cultural (Le Breton, 2007).

No entanto, essa perspectiva, gestada no interior do pensamento ocidental, operou uma elisão significativa: não interrogou qual corpo ocupa o centro de sua reflexão, nem de que lugar geopolítico e epistêmico ela parte. É nesse horizonte que a representação do corpo deixa de ser uma questão meramente formal e passa a envolver relações de poder: quem representa, quem é representado, como determinados corpos são tornados visíveis e quais permanecem submetidos à invisibilidade (Le Breton, 2007; Barriendos, 2020).

É nesse campo de disputas que o corpo humano se torna objeto central das imagens veiculadas midiaticamente, assumindo novas construções sígnicas, ressignificações constantes e suportando outros tipos de apropriações. No âmbito da mídia, ele se transforma e se recria, adaptando-se aos propósitos comerciais e criativos e, ao mesmo tempo, integrando-se às inovações tecnológicas – assim surge um corpo midiático (Rosário, 2008). Mas é precisamente aqui que o debate sobre

representação se complexifica: quais corpos ocupam o centro dessa reflexão? De quais lugares geopolíticos e epistêmicos ela parte?

Tomar o corpo humano como espaço midiático – isto é, como meio que transmite, codifica e inscreve sentidos para além da linguagem verbal – exige confrontar essas perguntas. Exige perguntar: de quais corpos se fala? Quem teve o direito histórico de controlar a representação do próprio corpo? Quem foi transformado em objeto do olhar de outros? E o que acontece quando são exatamente esses corpos – subalternizados, marginalizados, do Sul Global – aqueles que tomam para si a função de representar e de produzir visualidades sobre si mesmos?

A questão, portanto, não consiste apenas em ampliar a presença de determinados corpos nas imagens contemporâneas, mas em interrogar os regimes de representação que historicamente determinaram quais corpos poderiam ocupar o centro da imagem e quais seriam confinados às margens. Se representar é também produzir sentidos sobre o mundo, disputar a representação significa disputar os lugares de enunciação e os modos de produzir conhecimento por meio das imagens (hooks, 2019).

Sul Global como lugar de enunciação

A noção de Sul Global não designa apenas uma posição geográfica, mas uma condição epistêmica. A modernidade ocidental, como demonstraram os pensadores decoloniais (Quijano, 1992; Mignolo, 2008; Dussel, 1997), produziu simultaneamente seu verso sombrio: a colonialidade. O conceito, formulado por Aníbal Quijano (1992), designa uma forma de dominação que não se encerra com o fim do colonialismo enquanto regime político-administrativo, mas que persiste nas estruturas do poder, do saber e do ser até os dias de hoje.

Uma de suas facetas mais violentas operou precisamente sobre o corpo: foi pela racialização dos corpos que se organizou a hierarquia global do trabalho, do conhecimento e da existência (Quijano, 1992,

Dussel, 1997). O corpo, portanto, foi um dos primeiros campos de batalha da colonialidade – e é por isso que qualquer discussão sobre representação, mediação e arte que ignore essa dimensão corre o risco de reproduzir, sob forma estética, a mesma invisibilização que pretende criticar.

Compreender a representação do corpo como espaço midiático a partir do Sul Global implica, portanto, um deslocamento teórico prévio. Partindo de Quijano, Walter Mignolo (2008) explica que a colonialidade produziu também uma geopolítica do conhecimento: um ordenamento que determinou quais lugares falam e quais lugares são falados, quais corpos representam e quais corpos são representados.

Essa relação entre representação e poder encontrou no sistema internacional da arte um de seus territórios mais persistentes. Joaquín Barriendos (2020) demonstra, através do conceito de colonialidade do ver, como a história da arte ocidental produziu não apenas um cânone estético, mas uma geopolítica das imagens e dos corpos: enquanto o centro – Europa e Estados Unidos – reservou para si a produção de teoria, universalidade e vanguarda, à periferia coube o lugar da arte étnica, da arte tribal, da arte popular – objetos de curiosidade etnográfica, nunca sujeitos de discurso estético.

Os corpos erguidos nas fronteiras, nesse sistema, aparecem como tema, como motivo, como exotismo – mas raramente como ponto de vista. A questão decolonial da representação consiste justamente em deslocar essa posição: não basta que corpos historicamente marginalizados estejam presentes nas imagens; é necessário que possam ocupar o lugar de sujeitos da representação, produzindo, desde seus próprios lugares de enunciação, outras visualidades, narrativas e formas de conhecimento.

Subverter essa hierarquia não é, portanto, apenas uma questão formal ou estilística: é uma disputa pelo direito de enunciar, de ocupar o centro do próprio enquadramento e de produzir, desde as margens, uma visualidade que não precise se justificar perante o olhar do Outro (Barriendos, 2020; Orange, 2026).

O afro-surrealismo e a reapropriação do corpo

O surrealismo europeu, em sua vertente canônica, nutriu uma relação profundamente ambígua com os corpos e as culturas não eurocêntricas (Spencer, 2020; Orange, 2026). Ao mesmo tempo em que buscava romper com a razão iluminista por meio do inconsciente, do sonho e do maravilhoso, o movimento frequentemente fetichizou e exotizou os corpos situados nas margens como fontes de um "primitivismo" libertador – reproduzindo, sob roupagem vanguardista, o gesto colonial de objetificação.

Em seu diário, Frida Kahlo (2012) expressou seu descontentamento com esse tipo de abordagem surrealista quando, ao organizarem sua exposição em Paris, colocaram seus quadros ao lado de máscaras e artesanatos comprados no mercado público mexicano. A artista explicita como isso só corroborava com o imaginário europeu de subjugação da América Latina. O corpo erguido nas margens, nesse contexto, era fonte de inspiração – jamais sujeito de criação. Era o Outro que alimentava a imaginação do centro, sem nunca ocupá-lo de fato.

É esse ordenamento que o afro-surrealismo recusa e subverte, ao transformar o corpo historicamente representado em corpo que representa – sujeito de uma mediação outra, gestada nas margens e a partir delas (Orange, 2026). O afro-surrealismo emerge precisamente como recusa a esse legado – mas não como sua simples negação. Ele se inspira no espírito insurgente e anticapitalista do surrealismo, mas propõe um deslocamento radical de perspectiva. Não se trata de uma vertente negra do surrealismo europeu, nem de uma ressignificação da herança francesa sob a ótica da negritude. O afro-surrealismo é outra coisa: uma abordagem artística que se costura nas margens para falar das margens, reconstruindo narrativas, identidades e subjetividades apagadas pela colonialidade.

Ele não propõe uma nova realidade construída sobre os escombros da modernidade – ele volta-se à realidade tal como ela é, com todas as suas feridas, para revelar as hipocrisias, contradições e

violências que a constituem, sempre a partir da perspectiva historicamente invisibilizada. O surreal, aqui, não é maravilhoso de fuga – é o absurdo concreto da existência nas margens, convertido em potência estética e política (Orange, 2026).

É nesse horizonte que o corpo assume, no afro-surrealismo, uma função midiática singular. Ele não apenas representa a experiência negra, subalternizada e marginalizada – ele se constitui como lugar a partir do qual essa experiência pode produzir representação e sentido (Spencer, 2020; Orange, 2026). Não é suporte sobre o qual se inscrevem sentidos externos, mas o próprio lugar de produção de sentido: arquivo vivo de memórias ancestrais, portal de cosmologias que o projeto colonial tentou apagar, superfície onde o trauma e a potência coexistem sem se anular.

Nesse sentido, o corpo afro-surreal opera como um meio que transmite o que os suportes hegemônicos sistematicamente silenciam – não pela transparência, mas pela opacidade; não pela clareza da mensagem, mas pela densidade da experiência que carrega. Compreender o corpo como espaço midiático a partir dessa perspectiva é reconhecer que há formas de mediação que não cabem nas categorias da teoria dos media ocidental – formas que emergem das margens, que falam das margens e que, ao fazê-lo, propõem uma outra epistemologia da comunicação, da representação e da imagem.

Arquivo e portal: o corpo midiático afro-surreal na arte contemporânea

É na produção artística contemporânea que essas disputas em torno da representação podem ser observadas de maneira particularmente potente. Em práticas que atravessam o audiovisual, a cultura digital e as novas tecnologias da imagem, artistas do Sul Global vêm deslocando o corpo de uma posição de objeto para a de sujeito da visualidade. Nessa perspectiva, a arte contemporânea não apenas representa outros corpos: ela pode funcionar como espaço de disputa

dos próprios regimes que historicamente organizaram sua representação.

No videoclipe *A Volta pra Casa*, integrante do álbum *Galanga Livre* (2017) e dirigido pela dupla Kill The Buddha – André Chitas e Vinicius Terranova –, o corpo negro e trabalhador da periferia é elevado à condição de arquivo vivo e político. O videoclipe acompanha o trajeto cotidiano de trabalhadores no transporte público – mas o gesto visual recusa o documental. Há uma opção estética deliberada pela lentidão, pelo close, pelo detalhe do gesto, que transforma o ordinário em monumental.

Esse constitui um elemento característico da visualidade afro-surreal: a articulação de um realismo sensório, no qual a experiência cotidiana é apreendida não apenas pela representação visual, mas pela mobilização do corpo e dos sentidos. Diversos pesquisadores (Santos, 2018; Elsaesser, 2015, 2018; De Luca, 2015; Vieira Jr., 2015, 2020; Carreiro; Cánepa, 2023) identificam, no audiovisual contemporâneo, a emergência de uma forma de realismo consolidada na passagem do século XX para o XXI, marcada pela valorização da experiência sensorial e da multissensorialidade. Em contraste com abordagens mais tradicionais, centradas na coerência narrativa ou na mimese visual, o realismo sensório estabelece um contrato estético orientado pela experiência: texturas, sons, gestos, ritmos, silêncios, movimentos e atmosferas assumem papel fundamental na construção da imagem e na apreensão do cotidiano.

A experiência ordinária deixa, assim, de ser apenas representada para ser sentida e corporificada. O espectador é convocado a uma relação imersiva com a obra, na qual visão, audição, corpo, memória e percepção se articulam. No afro-surrealismo, essa dimensão sensorial ganha particular potência ao aproximar o cotidiano do onírico, fazendo com que a experiência do real seja atravessada por atmosferas, afetos e percepções que desafiam os limites de uma representação exclusivamente mimética.

> Essa perspectiva reforça a compreensão de que as imagens acionam mais do que a visão. Elas podem operar como ferramentas sensoriais e gatilhos de memória: quem nunca se deparou com uma imagem e, de forma inesperada, sentiu o cheiro, o som ou a textura que ela evoca? […] As imagens, portanto, não se restringem à percepção visual; elas mobilizam uma experiência sensorial integrada, capaz de despertar memórias, emoções e sentidos de forma plena. […] coloca os sentidos como articuladores de um resgate de memórias, saberes e subjetividades historicamente silenciados e invisibilizados – um verdadeiro despertar pelos sentidos (Orange, 2026, p. 262-263).

Figura 1 – Frames do videoclipe *A Volta pra Casa* (2017).



Fonte: Capturas de tela e montagem elaborados pela autora.

O corpo que retorna para casa após a jornada de trabalho não é apenas registrado: ele transmite, por sua simples presença em tela, um arquivo de violências estruturais – o racismo, a precariedade, o medo da violência urbana – e, simultaneamente, uma dignidade irredutível que essas mesmas violências não conseguem apagar. A obra recusa tanto a invisibilidade quanto o espetáculo da miséria: os corpos negros periféricos aparecem em sua textura cotidiana, mas revestidos de uma aura poética que reclama para si o direito à complexidade subjetiva.

Colocar esses corpos no centro do enquadramento – e não nas bordas, não como coadjuvantes, não como problema social a ser ilustrado – é um gesto que opera diretamente sobre a colonialidade do ver: uma redistribuição do visível que é, ao mesmo tempo, um ato

estético e um ato político. A representação, nesse caso, deixa de ser apenas uma operação de visibilidade e torna-se uma forma de reposicionamento do sujeito representado.

Se no videoclipe de Rincon Sapiência o corpo opera como arquivo – superfície onde se inscrevem as marcas visíveis da precariedade e da resistência –, nas composições digitais do artista zambiano Nelson Lukhele ele realiza uma operação distinta: torna-se portal cosmológico. Nas suas colagens, Lukhele constrói imagens em que corpos negros se fundem com elementos da natureza africana, símbolos rituais e referências às tradições espirituais do sul do continente africano. O resultado são composições que não obedecem à lógica representacional ocidental – o corpo não está no mundo, o corpo é o mundo.

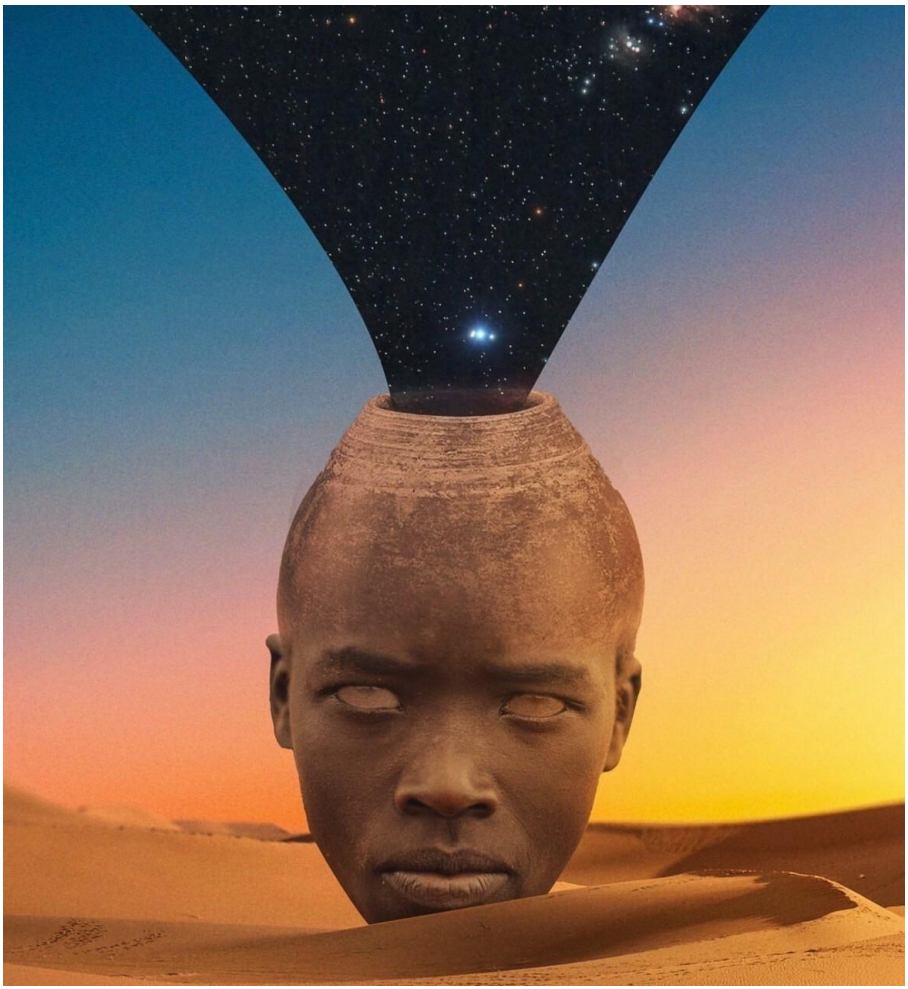
Os limites entre a figura humana e o cosmos se dissolvem, entre o vivo e o ancestral, entre o presente e o tempo profundo da memória coletiva. O corpo, em sua obra como um todo, transmite o que nenhum meio hegemônico poderia transmitir – não porque seja exótico ou primitivo, mas porque carrega uma forma de saber sobre o mundo que a colonialidade tentou sistematicamente apagar e que o afro-surrealismo se propõe a restituir.

Em uma de suas colagens, uma cabeça monumental fincada no deserto remete diretamente às fotografias etnográficas amplamente difundidas por revistas como a National Geographic, historicamente implicadas na reprodução de um olhar colonial sobre corpos africanos e racializados. Os olhos completamente brancos encaram o espectador, enquanto o céu lilás e dourado instaura uma temporalidade suspensa e indeterminada. No centro da cabeça, uma fissura cósmica se abre e dela emerge o universo.

O procedimento é exemplar para pensarmos processos de hibridização da imagem: uma visualidade associada ao arquivo documental é reorganizada por meio da colagem e da especulação. Lukhele não elimina o arquivo; ele o desloca. O que antes funcionava como instrumento de classificação e representação colonial torna-se matéria para outra narrativa visual. O cosmos que irrompe da cabeça

tensiona diretamente a lógica colonial que historicamente construiu o continente africano como lugar da ausência de racionalidade e produção de conhecimento. A imagem, nesse caso, não apenas representa um corpo: ela reinscreve esse corpo como lugar de produção de conhecimento e imaginação.

Figura 2 – Nelson Lukhele, *Sem título*, 2022. Colagem digital.



Fonte: LUKHELE, Nelson. Publicação no Instagram. Disponível em: https://www.instagram.com/p/Cel5UqxKxpG/?igsh=ZmVpaGY3aTB3Zjh0.

Em outra composição, uma figura humana construída quase inteiramente por fragmentos de jornais carrega sobre a cabeça uma criança, inserida em uma paisagem árida e sob um céu de temporalidade ambígua. Os recortes jornalísticos – dispositivos por excelência do registro factual moderno – são deslocados de sua função original ao serem reorganizados em um corpo vivo que caminha. O arquivo se torna carne; a notícia, ancestralidade.

A transmissão geracional que a imagem encena não é linear nem íntegra: acontece entre ruínas, lacunas e fragmentos, aproximando-se da compreensão de Leda Maria Martins (2022) sobre travessias históricas que resistem ao apagamento precisamente por não dependerem de uma memória reconciliada.

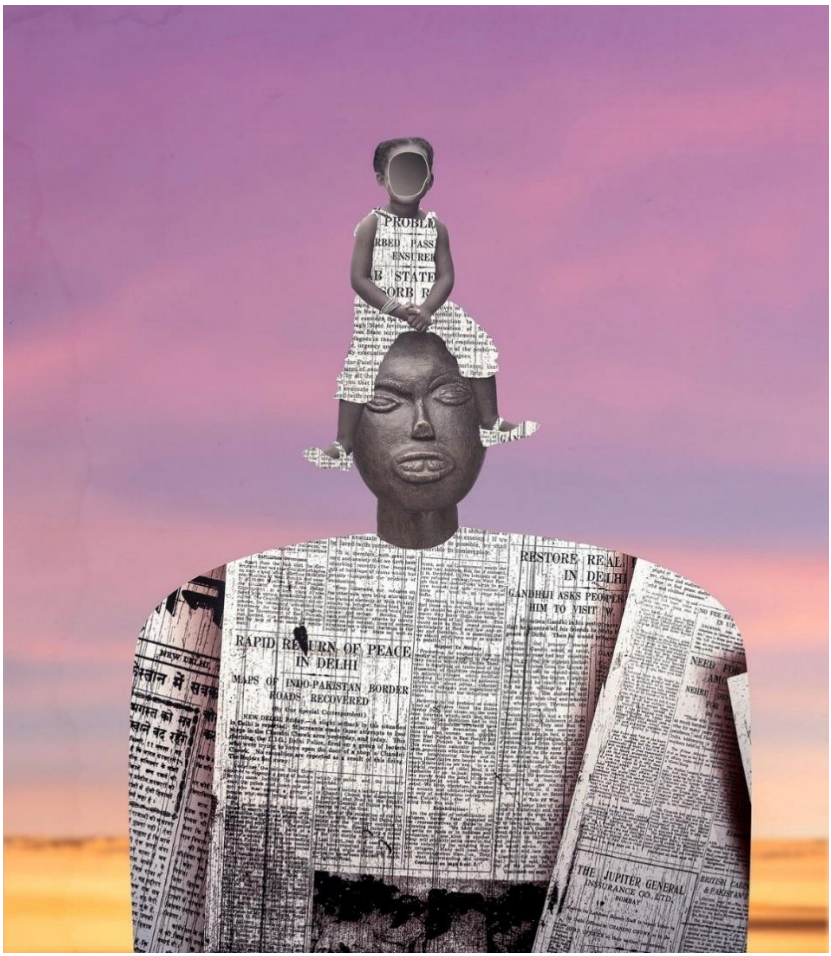
Significativamente, enquanto a figura adulta parece quase inteiramente reduzida a arquivo, a criança que ela sustenta preserva maior integridade corporal. Como se a geração que emerge carregasse menos o peso do documento colonial sobre si. Seu rosto, porém, permanece vazio: ausência que não aponta necessariamente para a falta, mas para a abertura – uma subjetividade ainda não totalmente capturada pela lógica documental e, por isso mesmo, capaz de outro futuro.

As obras de Rincon Sapiência e Nelson Lukhele, portanto, permitem observar duas operações distintas da representação contemporânea do corpo no Sul Global. Em uma, o corpo negro periférico torna-se arquivo de uma experiência histórica e social; na outra, torna-se portal para uma dimensão cosmológica e ancestral. Em ambas, contudo, ocorre o mesmo deslocamento fundamental: o corpo deixa de ser apenas aquilo que é visto para tornar-se aquilo que vê, representa e produz conhecimento.

Obras tão distintas em suporte, contexto e linguagem – um videoclipe brasileiro e colagens digitais zambianas – convergem, no entanto, numa mesma operação fundamental: a recusa em deixar o corpo erguido nas margens ocupar o lugar que a colonialidade lhe reservou. Em ambos os casos, o corpo não é apenas tema, motivo ou ilustração – ele é a própria mensagem, o espaço onde se produz sentido,

onde se inscreve memória e onde se enuncia uma visão de mundo que os meios hegemônicos não comportam.

Figura 3 – Nelson Lukhele, *Sem título*, 2023. Colagem digital.



Fonte: LUKHELE, Nelson. Publicação no Instagram. Disponível em: https://www.instagram.com/p/Csxq-PdIYT4/?igsh=aDQycmlmOHI4ZXNj.

É justamente essa dimensão, mobilizada pelo onírico, que os situa no horizonte do afro-surrealismo: não uma filiação estética comum, mas uma postura compartilhada diante da realidade – a recusa do lugar de objeto e a afirmação do corpo como sujeito de uma mediação outra. Rincon Sapiência e Nelson Lukhele, cada um a partir

do seu lugar de enunciação, demonstram que o corpo do Sul Global não precisa se tornar legível para o centro para ser potente. Ele já é potente. Já transmite. Já fala – e o faz nas suas próprias línguas, com suas próprias cosmologias, a partir de suas próprias perspectivas.

Considerações Finais

Quando McLuhan (2012) formulou que o meio é a mensagem, não interrogou qual corpo ocupa a posição de meio – nem de que lugar esse corpo fala. Tampouco interrogou os regimes históricos de representação que determinaram quais corpos poderiam ocupar o lugar de sujeitos da imagem e quais seriam reduzidos à condição de objetos do olhar. O percurso aqui empreendido demonstra que essa pergunta não é secundária: ela é constitutiva.

Compreender a representação do corpo como espaço midiático exige, portanto, um deslocamento que vai da teoria dos media para a crítica decolonial, do universal abstrato para o lugar concreto de enunciação, do corpo como objeto representado para o corpo como sujeito que representa, do corpo como suporte para o corpo como meio de produção de sentidos e conhecimentos.

É esse deslocamento que o afro-surrealismo realiza – como gesto de reivindicação dirigido ao centro e como prática artística que parte das margens, fala das margens e reconstrói, desde dentro, as narrativas, identidades e subjetividades que a colonialidade tentou apagar. Ao fazê-lo, ele não apenas amplia o repertório de corpos presentes na arte contemporânea: ele questiona os próprios regimes de representação que definiram quem poderia produzir imagens, quem poderia produzir conhecimento e quem teria o direito de ocupar o centro da visualidade.

As obras de Rincon Sapiência e Nelson Lukhele demonstram, cada uma a partir do seu lugar de enunciação, que pensar a partir das margens não é uma concessão generosa do centro – é uma necessidade epistemológica. É das margens e dos seus corpos que emergem formas

de ver, de sentir, representar e transmitir que o pensamento hegemônico não comporta.

Esses corpos são, eles mesmos, meio e mensagem; são sujeitos e não apenas objetos da representação. Pensar a arte contemporânea a partir do Sul Global significa, assim, reconhecer que a disputa pela imagem é também uma disputa pelo direito de existir, de enunciar e de produzir conhecimento. O afro-surrealismo nos lembra que o mundo é mais largo do que o centro supõe – e que os corpos erguidos nas margens já sabiam disso antes mesmo de serem interpelados a provar.

Referências

BARRIENDOS, Joaquín. *A colonialidade do ver:* rumo a um novo diálogo visual interepistêmico. **Revista Epistemologias do Sul**, Foz do Iguaçu, v. 3, n. 1, p. [número de páginas], 10 ago. 2020. Disponível em: https://revistas.unila.edu.br/epistemologiasdosul/article/view/2434. Acesso em 30 setembro 2026.

BERGER, John. **Modos de ver.** Tradução de Hugo Mader. Prefácio de Djaimilia Pereira de Almeida. 1. ed. São Paulo: Fósforo, 2023.

CARREIRO, Rodrigo; CÁNEPA, Laura Loguercio. Insegurança perceptual e multissensorialidade no horror nórdico contemporâneo. **Rebeca – Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual**, Recife, v. 12, n. 1, 2023. DOI: 10.22475/rebeca.v12n1.913. Disponível em: https://rebeca.socine.org.br/1/article/view/913.

DE LUCA, Tiago. Realismo dos Sentidos: uma tendência no cinema mundial contemporâneo. In: MELLO, Cecília (Org.). **Realismo Fantasmagórico**. São Paulo: Coleção CINUSP, 2015.

DUSSEL, Enrique. **Oito ensaios sobre cultura latino-americana e libertação.** Tradução de Sandra Trabucco Valenzuela. São Paulo: Paulinas, 1997.

ELSAESSER, Thomas. Cinema Mundial: Realismo, Evidência, Presença. In: MELLO, Cecília (Org.). **Realismo Fantasmagórico.** Coleção CINUSP, 2015.

ELSAESSER, Thomas. Teoria do cinema: Uma introdução através dos sentidos/Thomas Elsaesser, Malte Hagener; tradução Mônica Saddy Martins. - Campinas, SP: Papirus, 2018. - (Coleção Campo Imagético).

HOOKS, bell. **Olhares negros:** raça e representação. São Paulo: Elefante, 2019.

KAHLO, Frida. **O diário de Frida Kahlo:** um autorretrato íntimo. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

LE BRETON, David. **A sociologia do corpo**. Tradução de Sonia M. S. Fuhrmann. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2007.

LUKHELE, Nelson. Publicação no Instagram. Disponível em: https://www.instagram.com/p/CeRnymHol2e/?igsh=MXNnY3p3N3dkaGYxbw==. Acesso em: 14 maio 2026.

LUKHELE, Nelson. Publicação no Instagram. Disponível em: https://www.instagram.com/p/Csxq-PdIYT4/?igsh=aDQycmlmOHI4ZXNj. Acesso em: 14 maio 2026.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar:** poéticas do corpo-tela. Rio de Janeiro: Cobogó, 2022.

MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem.** São Paulo: Cultrix, 2012.

MIGNOLO, Walter. **Desobediência epistêmica:** a opção decolonial e o significado de identidade em política. Cadernos de Letras da UFF, n. 34, p. 287-324, Rio de Janeiro, 2008.

ORANGE, Marília de. **Percorrendo os Caminhos do Afro-Surrealismo e do seu Audiovisual: na encruzilhada de uma não-teoria.** 2026. Tese (Doutorado em Comunicação) - Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2026.

ROSÁRIO, Nísia Martins do, AGUIAR. Lisiane. Implosão mediática: corporalidades nas configurações de sentidos da linguagem. Significação: **Revista de Cultura Audiovisual**, v. 41, n. 42, p. 166-185, 2014.

SANTOS, Fernanda Sales Rocha. **Atmosferas do medo:** filmes brasileiros e argentinos do início do século XXI / Fernanda Sales Rocha Santos; orientadora, Cecília Antakly de Mello. São Paulo, 2018.

SAPIÊNCIA, Rincon. **A volta pra casa**. YouTube, 27 nov. 2017. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=vSVY1rzAW9w.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica:** multiculturalismo e representação. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

QUIJANO, Aníbal. **Colonialidad y modernidad / racionalidad. 1992.** Disponível em: https://ecumenico.org/colonialidad-y-modernidad-racionalidad-anibal-quijano-1992.

VIEIRA JR, Erly. Por uma exploração sensorial e afetiva do real: Esboços sobre a dimensão háptica do cinema contemporâneo. In: MELLO, Cecília (Org.). **Realismo Fantasmagórico**. Coleção CINUSP, 2015.

VIEIRA JR., Erly. **Realismo sensório no cinema contemporâneo**. Vitória, ES: EDUFES, 2020.

SOBRE OS AUTORES

Adriano Reis é doutorando em Comunicação no PPGCOM-UFPE na linha de pesquisa Estética e Culturas da Imagem e do Som, mestrado concluído nos mesmos programa e linha. Membro dos grupos de pesquisa LAPIS (LaboratóriO de Pesquisa de Imagem e Som) desde 2023 e Imagens Contemporâneas desde 2026. Pesquisa cinema e audiovisual, com foco em análise fílmica, história e teorias do cinema e *sound design*.
E-mail: adriano.reis@ufpe.br

Amanda Luna é mestra em Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCOM) da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), especialista em Escrita Criativa pela Universidade Católica de Pernambuco (Unicap) e graduada em Cinema e Audiovisual pela UNIAESO e em Direito pela UFPE. Pesquisa teorias do cinema, com ênfase em estudos do som, processos criativos, territorialidades, paisagem e escuta. Publicou capítulos nos livros *O mal-estar contemporâneo: cinema, horror e decolonialidades* e *Cinema em fluxo: diálogos e dissidências em imagens e sons*, ambos coletâneas de membros do LAPIS. No cinema, atua também como produtora executiva: integra a produtora Desvia desde 2023 e foi assistente de produção executiva nos filmes *Eros* (2024) e *O Último Azul* (2025).
E-mail: amandadlcav@gmail.com

Catarina Apolônio é mestra em Información y Comunicación pela Universidad de la República (Udelar), no Uruguai, especialista em Som para Cinema e TV pela Escuela Internacional de Cine y Televisión (EICTV), em Cuba (2010), e bacharel em Comunicação Social pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE, 2005). Desde 2018, é tecnóloga com formação em audiovisual na UFPE, com atuação na Rádio Paulo Freire (AM 820 kHz). Trabalha também como sound designer e montadora.
E-mail: catarina.apolonio@ufpe.br

Clara Maia é graduanda em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Já atuou em curtas e longas-metragens nas funções de direção, produção, roteiro e direção de som. Em 2024, fez os cursos Filmworks e Dublagem na Academia Internacional de Cinema (AIC), e tem também experiência em interpretação. Na pesquisa, interessa-se pelo horror familiar e social, tema dos textos que vem desenvolvendo.
E-mail: clara.maia06@gmail.com

Ian Costa é doutor em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) e professor de audiovisual e poéticas sonoras na Universidade Federal de Campina Grande (UFCG). Desenvolve pesquisas em desenho de som, com ênfase em representações do realismo e do hiper-realismo, cinemas periféricos e estética do horror social.
E-mail: ianccosta@gmail.com

Ícaro Ricarte é Mestrando em Comunicação pelo PPGCOM/UFPE e bacharel em Rádio, TV e Internet pela Universidade Federal de Pernambuco. Tem interesses de pesquisa em representação no audiovisual, cinema de horror e migrações transnacionais.
E-mail: icaro.ricarte@ufpe.br

Márcio Câmara é realizador, pesquisador e técnico de som direto. É graduado em Cinema pela San Francisco State University (SFSU), mestre em Cinema pela Universidade Federal Fluminense (UFF) e doutor em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Escreveu, produziu e dirigiu, entre outros, *Rua da Escadinha 162*, *Joaquim Bralhador*, *Do Outro Lado do Atlântico* e *Douvina*. Como técnico de som direto, tem uma carreira que inclui filmes como *A Ostra e o Vento*, *Lavoura Arcaica*, *Deus é Brasileiro*, *Pacarrete* e *O Shaolin do Sertão 2*. Publicou *Som direto no cinema brasileiro: fragmentos de uma história* (2019) e prepara o lançamento de *Entre*

métodos sonoros: França, Estados Unidos e o som direto no cinema brasileiro.
E-mail: marcio.camara@ufpe.br

Marcos Buccini é doutor em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), onde ministra disciplinas de animação no curso de Cinema e Audiovisual. Realizador e pesquisador na área de animação desde 2002, lançou em 2017 o livro *História da animação em Pernambuco*. Atualmente, pesquisa o corpo animado e suas relações com os gêneros cinematográficos da comédia, do horror e do erótico, além de dar continuidade aos estudos sobre a história da animação pernambucana.
E-mail: marcosbuccini@gmail.com

Maria Antônia Diniz Silva é graduanda em Rádio, TV e Internet pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) e graduada em Gestão de Turismo pelo Instituto Federal de Pernambuco (IFPE). É bolsista de Cooperação Técnica da Fundação de Amparo à Ciência e Tecnologia do Estado de Pernambuco (FACEPE), com pesquisa sobre a paisagem sonora dos estádios de futebol de Pernambuco a partir das vozes femininas e ênfase nas relações entre gênero e participação social. Produz conteúdos especiais sobre cinema para o portal Mídia Ninja e atua em projetos audiovisuais como produtora e roteirista. Tem experiência em extensão universitária, divulgação científica, cultura pop e produção multimídia.
E-mail: mariantoniadnz@gmail.com

Marília de Orange é fotógrafa, professora e pesquisadora recifense. É graduada em Fotografia (2013) e especialista em Estudos Cinematográficos (2015) pela Universidade Católica de Pernambuco (Unicap), mestra (2019) e doutora (2025) em Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCOM) da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Atua na área técnica, na

pesquisa acadêmica e na docência em comunicação, com ênfase em cinema, fotografia e arte. Suas pesquisas transitam entre a arte, a estética e as imagens técnicas, com foco no surrealismo e no afro-surrealismo.
E-mail: marilia.orange@ufpe.br

Raphael Sagatio é pós-doutorando no Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCOM) da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), instituição onde também se doutorou em Comunicação. É mestre em Comunicação pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB) e técnico em Audiovisual pelo Instituto Federal de Pernambuco (IFPE). Pesquisa motion graphics, linguagem visual, audiovisual e design em movimento, com interesse nas relações entre estética, narrativa e tecnologia. Tem experiência profissional e docente em montagem, edição, motion graphics, animação 2D e 3D, modelagem, pós-produção e finalização audiovisual, e já lecionou em cursos de graduação e pós-graduação.
E-mail: sagatio@gmail.com

Rodrigo Carreiro é doutor em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), com pós-doutorado pela Universidade Federal Fluminense (UFF). É professor titular da UFPE, onde atua no Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCOM), e bolsista de produtividade em pesquisa do CNPq desde 2020. Desenvolve pesquisas nas áreas de desenho de som, cinema de horror e experiências sensoriais. É autor dos livros *A linguagem do cinema: uma introdução* (Editora da UFPE, 2021), *O som no cinema de horror* (Editora da UFPR, 2023), *O som do filme: uma introdução* (Editora da UFPR, edição ampliada, 2024) e *Cinema de horror: uma introdução* (Gênio Editorial, 2025, com Laura Loguercio Cánepa), além de mais de 100 artigos e capítulos de livros.
E-mail: rodrigo.carreiro@ufpe.br

Ruan Galvão é graduado no curso de Licenciatura em Música pela PUCPR (2022), com mestrado em Cinema e Artes do Vídeo pela Unespar (PPG-CINEAV) (2026). Faz parte do grupo de pesquisa LAPIS - Laboratório de Análise de Imagem e Som (UFPE/PPGCOM/CNPq), e tem como interesses principais estudos relacionados ao estilo em trilhas sonoras, sobretudo no gênero de horror e no contexto do cinema brasileiro da década de 1960.
E-mail: galvaoruan93@gmail.com.

Stephanie Borges Vieira é mestranda em Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCOM) da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), onde desenvolve, no âmbito do LAPIS, pesquisas sobre cinema de horror, estética e sound design. É mestra em Didática do Francês como Língua Estrangeira e Segunda Língua (FLE/FLS) pela Université de Montpellier, onde também se graduou em Ciências da Linguagem, com ênfase em Comunicação e Mídias. É ainda graduada em Cinema e Audiovisual pela UFPE.
E-mail: stephanieborgesv@gmail.com

Vitor Celso é mestre e doutorando em Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCOM) da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) e bacharel em Arte e Mídia pela Universidade Federal de Campina Grande (UFCG). É professor substituto no Departamento de Comunicação Social da UFPE e foi bolsista PIBIC do CNPq. É realizador dos filmes *Não moro mais em mim* (Melhor Filme e Melhor Direção na Mostra Agreste do 8º Festival de Cinema de Caruaru), *Palito* (Melhor Montagem na Mostra Parahybana do 3º Cine Açude Grande) e *[Rec]ortes* (Melhor Montagem na Mostra Parahybana do 2º Cine Açude Grande), além do videoclipe *Porta aberta* (Melhor Videoclipe na Mostra TV Universitária do 14º Fest Aruanda do Audiovisual Brasileiro).
E-mail: vitor.celso@ufpe.br

Do som direto que chegou tarde ao cinema brasileiro às criaturas geradas por inteligência artificial, *Escutas, corpos e monstruosidade* reúne doze estudos de pesquisadoras e pesquisadores do LAPIS, grupo de pesquisa vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFPE. Os capítulos se organizam em três movimentos. O primeiro trata da escuta: a história do som no cinema brasileiro, o silêncio nos documentários sobre o impeachment de Dilma Rousseff, a paisagem sonora como território em disputa. O segundo acompanha o corpo em excesso no cinema de horror, do body horror ao slasher, passando pelas masculinidades monstruosas e pela casa assombrada. O terceiro desloca o monstruoso para as estruturas de poder do presente, com análises sobre censura, necropolítica e visualidades afro-surreais. Em comum, os textos tomam a experiência sensível das imagens e dos sons como via de acesso aos conflitos do nosso tempo.

Universidade Federal de Pernambuco
PPGCOM Programa de Pós-Graduação em Comunicação
CNPq Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico
LAPIS
ISBN: XXXXXXXXXXXXXX
KattleYa Editora
CC BY SA