

Os subtextos do terror no cinema¹

André Luiz de MELO²
Maria Luiza Cardinale BAPTISTA³

Universidade de Caxias do Sul, Caxias do Sul, RS

Resumo

O presente artigo aborda o gênero do terror no cinema, destacando os subtextos que compõem essas obras. O referencial teórico é transdisciplinar, buscando autores que tratam do cinema e das multiplicidades de leitura do gênero terror, seja em seus aspectos histórico-culturais, psicológicos ou sociais. A metodologia é qualitativa de cunho exploratório, buscando, através de um levantamento teórico, perceber as nuances de valor alegórico do terror que, geralmente, escapa a uma análise superficial do gênero. A pesquisa encontra-se em estágio inicial, mas já permite observar que tais filmes apresentam interessantes camadas de leitura. Entende-se que os subtextos do gênero são importantes para compreender os medos e ansios da própria sociedade. Através desse panorama, acredita-se ser possível uma percepção maior dos aspectos metafóricos da natureza humana, retratados na figura dos monstros.

Palavras-chave: cinema; terror; gênero; leitura; subtextos.

1 – Introdução

Histórias de terror são um convite ao leitor. Se tiver coragem, entre na velha mansão abandonada, na cripta sombria, na peculiar cidadezinha misteriosa. Lá dentro, naquele espaço lúdico que existe em uma dimensão à parte, não só da visão ou do som, mas da mente, encontrará algo mais assustador que vampiros, lobisomens ou mortos-vivos... Encontrará a própria natureza humana, pois é exatamente disso que os contos assombrados tratam.

¹ Trabalho apresentado no GP II - Área 04, Intercom Júnior – Cinema e Audiovisual, evento componente do XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Estudante de Graduação 11º. semestre do Curso de Publicidade e Propaganda da Universidade de Caxias do Sul – UCS, bolsista Probic-Fapergs. Integrante do Amorcomtur! Grupo de Estudos em Comunicação, Turismo, Amorosidade e Autoipoiese. email: andre.luiz2892@gmail.com

³ Doutora em Ciências da Comunicação, pela ECA/USP. Professora e pesquisadora do Programa de Pós-Graduação em Turismo e Hospitalidade da UCS (BRASIL). Pesquisadora com apoio CNPq. Coordenadora do Amorcomtur! Grupo de Estudos e Produção em Comunicação, Turismo, Amorosidade e Autoipoiese (CNPq-UCS) e integrante do Filocom (ECA/USP). Editora associada da RBTur. Pesquisadora visitante sênior da Universidade Federal do Amazonas (UFAM), com apoio FAPEAM. Pesquisadora Iberoamericana (edital UCS/SANTANDER). e-mail: malu@pazza.com.br

Ao longo de toda a história da civilização, o horror é um tema que causa fascínio e assombro na humanidade. Praticamente todas as culturas povoaram seus mitos com criaturas horrendas e perigosas, representações dos perigos e horrores do mundo externo e interno.

Mas por que damos forma aos nossos medos? Por que, em plena era tecnológica, continuamos visitando-os tanto em obras de arte – literatura, pintura, *games*, cinema – quanto na tradição oral? Os subtextos do terror lidam com o remanescente do medo ancestral da humanidade, fazendo o público encarar suas fobias individuais e coletivas. No interior daquela velha mansão, ou da cripta sombria que o leitor adentra – com certo receio –, encontrará figuras arquetípicas que representam não apenas os perigos naturais, aos quais a humanidade ficou exposta por milhares de anos – insetos venenosos, serpentes, feras terríveis –, mas também os perigos da psique humana, o monstro interno que personifica nosso aspecto não civilizado e dá vazão ao desejo reprimido – lobisomens selvagens, vampiros lascivos, gênios gananciosos. E, não raras vezes, os próprios medos sociais ganham uma roupagem alegórica no terror – seja a revolta das massas, com a figura das hordas de zumbis, seja a invasão de uma cultura exterior, com os *aliens* pouco amistosos.

O presente artigo trata justamente destes subtextos que se encontram – ainda que não em todas as obras – no gênero do terror de modo geral. O objetivo é perceber algumas camadas de leitura em tais histórias, carregadas de metáforas e alegorias, que vão além do aspecto literal. Para isso, como recorte de pesquisa, abordarei o terror no cinema, buscando traçar um sucinto panorama da história do terror na Sétima Arte; levantar alguns aspectos psicológicos e, também, sociológicos em obras do gênero. O referencial teórico do estudo abrange autores que tratam do terror enquanto fenômeno cultural, como King (2012), Nazário (1998) e Silva (2000); campo para investigação psicológica e de caráter arquetipo, como Young (2014), e Boechat (1995); bem como os aspectos sociais, como Silva e Chaia (2003). A pesquisa encontra-se em estágio inicial, sendo o presente artigo o primeiro passo para explorar aquela mansão velha e assombrada que representa o terror. Também é um convite ao leitor, para que adentre com uma pequena vela em um mundo assombrado por monstros, fantasmas, maníacos... Um mundo perigoso: a natureza humana.

2 – A história do terror no cinema

Monstros e fantasmas são elementos constantes na história da arte, e remontam aos mitos de culturas primitivas, que sobreviveram através da tradição oral. As civilizações antigas tinham uma propensão em preencher as lacunas do desconhecido – referentes, a princípio, aos fenômenos do mundo natural – com seres míticos, assustadores. Quem adentrasse o labirinto metafórico de Dédalo, da mitologia grega, encontraria o monstro antropomórfico que lá habita. “Comecemos assumindo que uma história de terror, não importa o quão primitiva, é alegórica por sua própria natureza; é simbólica” (KING, 2012. p.59). Tal aspecto das histórias de fantasmas e monstros sobreviveu à tradição oral, e foi incorporada nas artes clássicas.

No fim do Século XIX, com o advento do cinema, a Sétima Arte também se tornou palco para a personificação de criaturas horripilantes. Desde monstros clássicos adaptados da literatura, como o Conde Drácula e a criatura de Frankenstein, até vilões modernos como Jason Voohees, da franquia “Sexta Feira 13” (CUNNIGHAM, 1980), Freddy Krueger, de “A hora do pesadelo” (CRAVEN, 1984), ou mesmo os repulsivos zumbis de “A noite dos mortos-vivos” (ROMERO, 1968), os monstros do cinema de terror têm um valor alegórico que acaba, muitas vezes, sendo negado devido ao caráter violento das obras – como se a violência não fosse, também, uma característica do ser humano, que pode ser retratada no cinema. Conforme salienta King (2012. p. 60), “O filme de terror é um convite para entregar-se a um comportamento delinquente, antissocial – cometer atos de violência gratuita, ter condescendência com nossos sonhos pueris de poder [...]”. Uma válvula de escape necessária para a civilização. Através de obras do gênero, o terror permite que a sociedade exercite de forma simbólica um aspecto de sua natureza que, no resto do tempo, é exigido que se mantenha sob controle.

“O que faz o terror? Por que as pessoas desejam se sentir aterrorizadas? Por que elas pagam para se sentir aterrorizadas? Por que um O exorcista, um Tubarão? Um Alien, o 8º passageiro?” (KING, 2012. p. 55). Uma possível resposta pode estar justamente nos subtextos do gênero. Como afirma Silva (2000, p. 27), “O corpo monstruoso é pura cultura. Um constructo e uma projeção, o monstro existe apenas para ser lido”. O terror abrange o

conceito de catarse⁴, pois permite ao público se junte metaforicamente à multidão com tochas e foices para caçar o ‘forasteiro’, um remanescente de nosso comportamento primitivo e tribal. Segundo King, “O sonho de terror é, na verdade, uma maneira de extravasar um desconforto... e pode ser que os sonhos de terror dos meios de comunicação de massa possam [...] se tornar um divã de analista de âmbito nacional” (KING, 2012. p. 35).

O primeiro filme de terror da história, com apenas dois minutos de duração, chamava-se “A mansão do Diabo” (*Le manoir du diable*), dirigido por Georges Méliès (1896). Desde então, este gênero se expandiu em diversas categorias, povoado por toda a sorte de monstros que a imaginação foi capaz de conceber. Segundo Almeida (2013, p. 9), “Não demorou para que produtores e diretores percebessem as perspectivas comerciais positivas de se explorar temas controversos como o sexo e a violência [...]” Enquanto a indústria se organizava em filmes que contavam com atores e atrizes consagrados, produzindo, em meados de 1920, obras aclamadas pelo público, surgiam, na margem do cinema, filmes que exploravam o terror, o grotesco, a ficção científica, trazendo elementos que causavam repúdio na crítica, mas despertavam um interesse em grande parte do público – principalmente jovens. Eram os chamados “filmes B”, obras de baixo orçamento vendidas para os exibidores em pacotes, chamados *block booking*. Se o exibidor queria passar o filme “A”, com grande elenco e garantia de público, precisava adquirir na negociata uma série destas obras de baixo orçamento. Enquanto os filmes “A” geralmente apresentavam musicais, épicos, dramas, entre outros gêneros mais refinados, os filmes “B” apresentavam faroestes, policiais, terror, lidando com temas mais pesados. O *block booking* foi proibido em 1948, mas o sistema já estava estabelecido e tais obras possuíam um nicho de mercado.

Ainda falando do cinema da década de 1930, um nome importante para o gênero terror é Tod Browning, que dirigiu a versão de Drácula (1931) estrelada por Bela Lugosi. Browning dividia opiniões da crítica especializada, e causou grande controvérsia ao dirigir “*Freaks*” (“Aberrações”, 1932), obra que apresentava atores com deformidades físicas e foi um fracasso de bilheteria, sendo proibido em muitos países por mais de 30 anos. Foi preciso outra geração de espectadores para perceber que a obra incomodava exatamente por expor um lado da América que era escondido, negado (desde então, *Freaks* tornou-se um filme *cult* entre os cinéfilos). King (2012) analisa que o erro de Browning foi usar “aberrações”

⁴ Na psicanálise, o conceito de catarse remete a uma cura emocional, alcançada através da exteriorização de sentimentos reprimidos.

verdadeiras em sua obra. “Só conseguimos nos sentir realmente confortáveis com o terror na medida em que podemos ver o zíper subindo às costas do monstro, quando compreendemos que não estamos fazendo graça com a desgraça alheia” (KING, 2012. p. 64).

É interessante o paralelo que King (2012) traça entre o período de maior expansão de obras do gênero, com momentos históricos de tensão política ou econômica nos Estados Unidos – paralelo que pode ser empregado em qualquer produção de horror, independente da nacionalidade:

O terror teve um *boom* nos anos 1930. Quando as pessoas oprimidas pela Depressão não estavam mais fazendo fila na bilheteria para ver uma centena de garotas dançar ao ritmo de “We’re in the Money”, estavam talvez se livrando de suas tensões de uma outra forma – assistindo a Boris Karloff andar cambaleando pelos pântanos em Frankenstein, ou Bela Lugosi mover-se lentamente na escuridão, com sua capa sobre a boca, em Drácula. (KING, 2012. p. 55)

Tal concepção de que o terror deve ser percebido dentro de um contexto de relações sociais, culturais e históricas é corroborado por outros autores, como Silva (2000). “O monstro nasce dessas encruzilhadas metafóricas, como a corporificação de um certo momento cultural – de uma época, de um sentimento e de um lugar” (Silva, 2000. p. 27). Com o fim da Segunda Guerra Mundial e da crise econômica, os grandes monstros dos estúdios *Universal* (Frankenstein, Drácula, Lobisomem, a Múmia) foram ganhando filmes cada vez mais ridículos, onde o humor negro superava o terror de outrora. É possível especular se essa seria uma forma inconsciente do público rir de seus temores passados. “Desse modo, o horror definiu no calabouço até por volta de 1955, chacoalhando suas correntes vez ou outra, mas sem causar grande estardalhaço” (KING, 2012. p. 56).

Nesse período um novo medo ganhou forma com os monstros gigantes, que simbolizavam tanto uma resposta ao uso de armas nucleares, quanto o receio de que tais armas viessem a ser usadas novamente em um conflito entre Estados Unidos e União Soviética. O personagem mais clássico a refletir esse aspecto é o monstro japonês Godzilla (HONDA, 1954), que nasceu em virtude de testes nucleares.

Nas décadas de 1950 e 1960, durante a intensificação da Guerra Fria, o medo do público de um ataque soviético foi exteriorizado em obras sobre invasões espaciais. Para King (2012, p. 214), “[...] muitos desses terrores dos anos 50 expressam o fato de o

americano estar encarando a possibilidade de aniquilação nuclear em consequência de divergências políticas”. Foi a Era de Ouro da ficção científica. Durante o período, surgiram obras metafóricas como *Vampiros de Almas* (SIEGEL, 1956), em que as pessoas de uma cidadezinha americana eram substituídas por cópias *aliens* desprovidas de sentimentos (representando uma visão deturpada dos comunistas), até aquele que é popularmente considerado o pior filme de todos os tempos: “Plano 9 do espaço sideral” – última obra do ator Bela Lugosi –, de Ed Wood (1959). A história dos bastidores da produção foi retratada no filme metalinguístico “Ed Wood”, dirigido por Tim Burton em 1994, com Jonhny Depp no papel do diretor.

Obviamente nem toda produção do gênero apresenta um subtexto de leitura, mas, via de regra, há no próprio terror tal camada carregada de significados e simbologias. “Quando os filmes de terror mostram suas várias facetas sociopolíticas [...], eles estão quase sempre servindo como um barômetro extraordinariamente preciso daquilo que perturba o sono de toda uma sociedade” (KING, 2012. p. 196). A diferença entre um bom filme de terror e um filme *trash* de baixo orçamento está no quão fundo eles chegam para capturar o medo elementar do público.

As décadas de 1970 e 1980 apresentaram um subtexto repressor contra a ‘rebeldia’ da juventude, caracterizada pelo subgênero dos filmes de maníaco, que representavam a figura paterna incumbida de punir os jovens. Assim, o “medo” que os pais tinham do festival de Woodstock e o que representava, foi convertido no medo de *Leatherface* e sua serra elétrica. Isso foi acompanhando pela evolução da técnica de efeitos especiais.

Nada mais é poupado ao espectador: nem o vômito verde dos possessos, nem a baba viscosa do monstro; nem a explosão de cabeças, barrigas e corpos; nem o corte sangrento das feridas e mutilações. Ao tornar exequível na tela qualquer performance, as novas técnicas intensificaram como nunca a produção de monstruosidades. (NAZÁRIO, 1998. p.63)

Muitas vezes, essa é a característica que causa o maior incômodo com relação aos filmes de terror: eles expõem aspectos da natureza humana que preferimos negar. Ao atacar brutalmente jovens em *Crystal Lake*, o maníaco sobrenatural Jason Voohees (protagonista da franquia Sexta Feira 13), não estaria apenas personificando o puritanismo da sociedade repressora dos anos 1980, que punia metaforicamente as moças e rapazes por sua rebeldia em relação ao sexo e às drogas? Se não houvesse um paralelo a ser traçado, como explicar o

fato de que, nesses filmes, os personagens que negam a tentação são justamente os que sobrevivem aos ataques? “O que parece sugerir que, embora os pesadelos do subconsciente coletivo possam sofrer mudanças de década para década, o caminho para a fonte dos nossos sonhos permanece constante e vivo” (KING, 2012. p.26).

Na primeira década do Século XXI, com o aperfeiçoamento constante de novas tecnologias, e após eventos marcantes, como os atentados terroristas em 11 de setembro, o gênero assumiu um intenso realismo gráfico. Marcelo Milici, em sua coluna no site Omelete, afirma que “Com a realidade assumindo seu papel assustador [...], o cinema fantástico buscava a realidade. Cadáveres reais, estudos de anatomia e grafismo levavam o gênero a uma identificação maior com o público”. Nesse período, além das continuações, a indústria apostou em remakes de clássicos, como “O Massacre da Serra Elétrica” (NISPEL, 2003) e “Madrugada dos mortos” (SNYDER, 2004), mas extraiu deles a artificialidade. Na fase atual do cinema de terror, já não basta apenas matar os jovens, é preciso torturá-los – tendência que originou um dos vilões clássicos da nova onda do gênero: Jigsaw, de “Jogos Mortais” (WAN, 2005). A busca por uma veracidade maior nos filmes de terror também fez proliferar o subgênero dos *found footage*, falsos documentários que simulam uma situação real – tendo como principal franquia “Atividade Paranormal” (PELI, 2007).

O terror oferece ao público diversos subtextos a serem lidos, reflexos de caráter subjetivo. Assim, irei agora abordar os aspectos psicológico e, posteriormente, sociológico dos filmes de terror para entender as camadas de leitura possíveis desses personagens clássicos.

3 – Filmes de terror psicológicos: A dualidade humana nos monstros

Tomando por base que os grandes vilões de filmes de terror são uma alegoria para aspectos da natureza humana – ainda que tais camadas de leitura estejam, por vezes, apenas insinuadas –, é possível estabelecer diversos elementos do caráter psicológico da humanidade analisando os monstros que ela cria na ficção.

Uma das criaturas mais notórias e interessantes da história da literatura e cinema góticos é o Monstro de Frankenstein⁵. Criado por Mary Shelley (então com 19 anos) em 1818, no auge da revolução científica, o Monstro ganhou diversas versões ao longo da história do cinema⁶.

A criatura, formada a partir de partes de cadáveres, mantém uma relação de amor e ódio com seu criador, que o renega ao perceber a natureza grotesca de sua invenção. Nazário (1988) aborda tal relação com o conceito de emanção, “[...] sendo o pesadelo concretizado do desejo de Frankenstein, a Criatura é ela própria emanção: seu único duplo é seu criador. E se o criador renega seu desejo concretizado num pesadelo, tampouco ousa destruí-lo”. (NAZÁRIO, 1998. p.103).

Um aspecto fascinante na obra é justamente a duplicidade na relação entre o médico e a criatura. Hitchcock (2010) afirma que “Assim como o mito e o sonho, a história de Shelley contém multiplicidades. Um caleidoscópio no qual os vetores morais mudam de acordo com a perspectiva da qual se olha [...]” (HITCHCOCK, 2010. p.17).

A maleabilidade moral da história fazem de Frankenstein, ao mesmo tempo, um herói com coragem para personificar o “Prometeu Moderno” do subtítulo (como o personagem mitológico que desafia os deuses para roubar o fogo – sendo severamente punido por isso –, ele desafia o conceito do criacionismo ao reclamar para a ciência o poder de gerar a vida) e vilão, ao não tomar responsabilidade por sua criação. Assim como o monstro, feito grandioso da ciência e abominação da natureza. “Desse paradoxo a história tira a sua força, projetando-se de um romance curto escrito por uma adolescente inglesa no início do Século XIX para se tornar um símbolo universal e um mito conhecido em todo o mundo” (HITCHCOCK, 2010. p.18).

A modesta história gótica de terror ganhou dimensão e relevância cultural graças ao cinema. “[...] estamos discutindo aquele arquétipo eternamente popular, a Criatura Inominável. Por certo, se algum romance fez todo o caminho livro-em-filme-em-mito, essa obra é Frankenstein” (KING, 2012. p.93). O terror na obra é essencialmente psicológico, mas tal aspecto divide espaço com um terror gráfico nas adaptações cinematográficas.

⁵ Embora o monstro não tenha nome na obra original, Nazário (1998) aponta que a sonoridade da palavra “Frankenstein” evoca algo de tenebroso, que se adequa mais à Criatura do que ao criador.

⁶ A primeira versão filmada da história de Frankenstein é um curta de 14 minutos dirigido por J. Searle Dawley, em 1910.

[...] os filmes têm desempenhado muito bem a função de criar essa câmara de eco natural... talvez porque tanto em termos de ideias quanto de acústica, o melhor lugar para se criar eco é num lugar espaçoso e vazio. Em lugar das ideias que os livros e romances nos fornecem, os filmes nos dão em troca boas doses de emoção visceral. (KING, 2012. p. 90-91)

Dentro da natureza dividida, outro personagem que migrou da literatura para o cinema em diversas ocasiões é Edward Hyde, protagonista da obra “O médico e o monstro”, de Robert Louis Stevenson (1886). A obra apresenta um mergulho na psique humana e, mesmo sendo publicado quase trinta anos antes das teorias de Sigmund Freud se popularizarem, os conceitos freudianos de consciente e inconsciente podem ser lidos nas entrelinhas. Na história, um advogado respeitado pela sociedade, Henry Jekyll, desenvolve uma fórmula capaz de libertar seu lado mais perverso na forma do senhor Hyde (que, em inglês, significa “esconder”. Boa analogia para o mal que estava escondido no respeitável homem). Logo, o controle que o médico tem sobre sua criatura – como aconteceu a Victor Frankenstein – perde o efeito, e o monstro passa a dominá-lo. Young (2014) traz à tona a teoria de Freud para explicar o caráter psicológico de terror da situação apresentada: “[...] é o que acontece quando somos inconscientemente lembrados de algo que reprimimos (mantido nos recônditos escuros da nossa mente). Este material reprimido é revelado por um fugaz momento, o que nos deixa incomodados [...]” (YOUNG, 2014 p.39). Esses monstros são arquétipos – segundo a teoria de Carl Jung, apontada por Young (2014). “Jung estudou as imagens e as histórias de culturas do mundo todo e através da História, e chegou à conclusão de que existem temas e padrões universais” (Young, 2014. p. 40). A teoria de Jung leva em consideração os mitologemas⁷, para compor um arquétipo coletivo. “As imagens míticas referem-se a disposições psíquicas inconscientes que irão se manifestar tanto a nível cultural quanto individual, na patologia e no desenvolvimento normal do indivíduo e da consciência coletiva” (BOECHAT, 1995). Tais arquétipos sobrevivem com roupagem diferente, desde os mitos da Antiguidade, até as obras modernas. Ulson (1995) afirma que “Os mitos se referem sempre a realidades arquetípicas, isto é, a situações a que todo ser humano se depara ao longo de sua vida, decorrentes de sua condição humana” (ULSON, *in* BOECHAT, 1995. p.43). Sobre o caráter psicológico do cinema, Young complementa afirmando que “Como filmes são simbólicos, eles são

⁷ Núcleos típicos dos mitos, pontos em comum na mitologia (BOECHAT, 1995).

equivalentes aos processos (por exemplo, a interpretação dos sonhos) cruciais para a terapia psicanalítica.” (YOUNG, 2014. p. 37).

Um elemento recorrente da ficção de terror, totalmente arraigado ao fator psicológico do público, é de ordem sexual. Sendo uma força propulsora do gênero, o sexo quase sempre é repreendido e punível por monstros e psicopatas. Uma das criaturas que sintetiza perfeitamente a metáfora da tensão sexual presente nas obras de terror é o Alien (SCOTT, 1979). A criatura, cuja cabeça tem um formato fálico, incumbe na vítima um embrião que logo vai tornar-se outra criatura (rasgando o ventre do hospedeiro). A mesma metáfora do sexo como algo perigoso e mortal – pertinente no cinema dos anos 1980, com a AIDS e outras doenças sexualmente transmissíveis se propagando e tornando-se um medo na sociedade a ser refletido na tela – é encontrada na sedutora, porém mortal, alienígena da obra “A experiência” (DONALDSON, 1995). A figura, horrenda debaixo da forma de uma bela mulher, busca diversos parceiros para procriar, matando-os após o ato.

Seria impossível pensar na metáfora sexual de terror sem associar com a figura do vampiro – cuja natureza máxima foi personificada no personagem Conde Drácula –, que simboliza uma perversão sexual latente. O ato de penetrar a carne para sugar o sangue já carrega uma conotação que revela a metáfora de tal criatura. “De qualquer modo, a questão levantada com relação ao vampirismo se aplica também ao mesmerismo: a “culminante explosão de prazer” foi bem aceita porque vinha de fora [...]” (KING, 2012. p.105).

A combinação de sexo e violência em filmes de terror tornou-se objeto de estudo da psicologia e sociologia na década de 1990. Segundo Young (2014), os estudos acadêmicos dividiam-se entre os que defendiam que os assassinos de obras de horror matavam igualmente homens e mulheres, e aqueles que apontavam uma predominância de vítimas do sexo feminino, geralmente ligadas a algum ato sexual. Segundo Young (2014), a análise mais recente confirmou que os personagens femininos sexualizados têm menos probabilidade de sobreviver nos filmes de terror e, em geral, tem mortes mais violentas e detalhistas. Assim, através dos massacres acarretados por assassinos quase onipresentes e imortais, pode-se ler o subtexto psicológico da repressão. Durant (1993) cite Freud ao explicar que a “[...] causa geral da vida psíquica, é a invencível pulsão que a censura combate sem nunca vencer: a tendência sexual ou libido” (DURANT, 1993. p. 39). No terror está uma representação alegórica desse combate, como afirma Silva (2000, p. 43) “O monstro da proibição existe para demarcar os laços que mantêm unido aquele sistema de

relações que chamamos cultura, para chamar a atenção [...] a fronteiras que não podem – não *devem* – ser cruzadas”.

4 – Aspectos sociais dos filmes de terror

Algumas das mais importantes obras do gênero têm um subtexto político e social latente a ser explorado. Stephen King (2012) traz como exemplo “O Exorcista” (FRIEDKIN, 1974). Em uma primeira camada de leitura, o filme (baseado no livro homônimo de William Peter Blatty, 1971) retrata as tentativas de dois padres em expulsar o demônio de uma menina. No entanto, King (2012) aponta que a obra trata, essencialmente, das mudanças sociais que ocorreram no final da década de 1960 e início de 1970, explorando o medo dos pais da busca de liberdade – muitas vezes através de experiências sexuais e uso de substâncias alucinógenas – que os jovens empregavam. “Foi um filme para todos aqueles pais que sentiram, numa espécie de terror e agonia, que estavam perdendo seus filhos e não conseguiam entender por que ou como isso estava acontecendo” (KING, 2012. p.246).

É interessante notar que, diante de um comportamento considerado repulsivo pela sociedade (tão repulsivo quanto o consumo de drogas ou o sexo), a mãe preocupada volta-se para a figura da Igreja. Regan (vivida por Linda Blair) é uma versão moderna da história do médico e o monstro, escondendo sob a faceta da criança inocente uma fera – o mesmo arquétipo do clássico Lobisomem, monstro presente tanto em lendas primitivas quanto no próprio cinema de terror. Ainda sobre a metáfora do Exorcista, King afirma que “[...] todo adulto dos Estados Unidos compreendeu o que o poderoso subtexto do filme estava dizendo; compreendeu que o demônio em Regan MacNeil teria respondido entusiasticamente ao banho de lama em Woodstock” (KING, 2012. p.246).

Dentro dessa linha, mas sob o ponto de vista contrário, obras como “A sociedade dos amigos do Diabo” (YUZNA, 1989) evidenciam o terror que os jovens sentiam em seguir o mesmo caminho das gerações anteriores. Assim, quando os adultos realizam uma orgia grotesca e metafórica, cabe aos jovens negarem o convite para adentrar àquele mundo e, numa atitude de rebeldia – que não passa sem uma punição, embora, no caso, os pais é que são punidos no final – repudiam o modelo que se põe.

Outras obras com um forte cunho social são os filmes de zumbis, principalmente os de George Romero. Em “A noite dos mortos vivos” (figura 1), de 1968, os zumbis representavam a metáfora perfeita dos excluídos e marginalizados, que ansiavam por consumir “cérebro”.



Figura 1 "A noite dos mortos -vivos" (ROMERO, 1968). Fonte: site Omelete.

Um elemento a ser destacado é o protagonista Ben (vivido por Duane Jones), que era negro – rompendo um tabu na época. É interessante que o personagem sobreviva ao ataque dos mortos-vivos, mas seja morto alvejado por engano por um fazendeiro da região – branco, evidentemente. A continuação, intitulada “O despertar dos mortos” (ROMERO, 1978), eleva tal crítica social latente ao colocar os sobreviventes ilhados em um *shopping*. Assim, a massificação do consumismo é retratada na figura dos zumbis que arranham as vitrines em busca de cérebro (ou seria de mercadorias?). Outra leitura possível coloca os zumbis como metáfora do comunismo, uma vez que formam uma força coesa – sem diferenças sociais, nem culturais –, trabalhando em conjunto para atingir um objetivo em comum (comer carne). Enquanto isso o núcleo humano, ilhado no centro da cultura capitalista, não consegue sequer defender seu ‘forte’ de saqueadores e dos mortos, pois há uma fragmentação do grupo acarretada por conflitos de caráter social e cultural. “Na perspectiva da psicologia das multidões, exatamente quando elas se concentram em multidão, as massas entram em efervescência e repudiam toda a racionalidade” (SILVA, CHAIA. 2003 p. 430). A mesma análise sociológica acerca das multidões tem paralelo com as hordas de zumbis nos filmes do gênero. Desprovidas de qualquer aspecto racional, são movidos unicamente pela fome primitiva.

Outro aspecto social relacionado ao gênero de terror é que, na figura dos monstros, são delimitados figurativamente os espaços seguros a serem explorados – sob a proteção do Estado.

O monstro impede a mobilidade (intelectual, geográfica ou sexual), delimitando os espaços sociais através dos quais os corpos privados podem se movimentar. Dar um passo fora dessa geografia oficial significa arriscar sermos atacados por alguma monstruosa patrulha de fronteira ou – o que é pior – tornarmo-nos, nós próprios, monstruosos. (SILVA, 2000. p. 41)

Assim, o terror funciona também como ferramenta sócio-política para delimitar fronteiras e espaços, colocando em culturas e comportamentos diferentes um estigma demonizado. O terror, povoado com seus monstros, “[...] nos pedem para reavaliarmos nossos pressupostos culturais sobre raça, gênero, sexualidade e nossa percepção da diferença [...]. Eles nos perguntam por que os criamos” (SILVA, 2000. p. 55).

5 – Considerações finais

As obras cinematográficas, em essência, são compostas por elementos de significados que conferem ao produto final, em maior ou menor grau, uma dimensão de leitura mais aprofundada do que a história superficial retratada. Quando se analisa o gênero de terror, percebe-se que tais camadas remontam um aspecto primordial da própria natureza humana. As histórias de fantasmas e criaturas são alegorias para os medos mais profundos, tanto individuais quanto coletivos, que vez ou outra precisam ser exteriorizados. A presente pesquisa está em estágio inicial, mas já apresenta alguns resultados preliminares. Pode-se perceber que o potencial de leitura de obras de terror é um campo vasto a ser explorado, tanto pelo viés da Psicologia quanto da Sociologia, uma vez que os medos vigentes da sociedade, ao longo da história, acabam sendo retratados na arte. Assim, entender as alegorias e metáforas de monstros e fantasmas é fundamental para entender os anseios da própria sociedade.

Este artigo propõe um panorama geral acerca do tema, que deve ser explorado e ampliado em futuros estudos. Por fim, fica a provocação de Stephen King: “Visto sob essa luz, acho que a história de terror pode, mais frequentemente, ser julgada inocente que culpada” (KING, 2012. p.571). Para uma compreensão mais completa dos subtextos do

terror, é preciso aceitar o convite e adentrar na mansão assombrada. Talvez os monstros não sejam tão assustadores, afinal.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DURAND, Gilbert. **A imaginação simbólica**. Lisboa: Edições 70, 1993.

HITCHCOCK, Susan Tyler. **Frankenstein: as muitas faces de um monstro**. São Paulo: Larousse do Brasil, 2010.

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

NAZÁRIO, Luiz. **Da natureza dos monstros**. São Paulo: Arte & Ciência, 1998.

MILICI, Marcelo. **As tendências dos filmes de terror através dos tempos**. Disponível em: <http://omelete.uol.com.br/colunistas/noticia/marcelo-milici-as-tendencias-dos-filmes-de-terror-atraves-dos-tempos/> Acesso em: 17 jul. 2015.

SILVA, Ana Amélia da; CHAIA, Miguel (Orgs.). **Sociedade, cultura e política: ensaios críticos**. São Paulo: Educ, 2003.

SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). **Pedagogia dos monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

YOUNG, Skip Dine. **A psicologia vai ao cinema: o impacto psicológico da sétima arte em nossa vida e da sociedade moderna**. São Paulo: Cultrix, 2014.