
O que ainda choca? Imagens violentas e tendências no cinema de horror contemporâneo¹

Jéssica Patrícia Soares²

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS

RESUMO

Esse artigo propõe discutir se há uma normalização de imagens violentas na atualidade, considerando o alcance generalizado que tais conteúdos possuem, e se podemos pensar em formas que o cinema de horror relaciona-se com essas práticas comuns ao regime de olhar contemporâneo. Partindo de Susan Sontag (2003; 2004), que questiona como a fotografia, especialmente de guerra, pode deixar uma marca profunda quando existe uma incessante exposição a imagens violentas, proponho investigar o regime de olhar contemporâneo a partir da ideia de normalização desse tipo de registro. Dentro deste contexto, alguns momentos do filme *O Clube dos Canibais* (Guto Parente, 2019) serão analisados com intuito de trazer essas reflexões para o campo do horror cinematográfico, e pensar em possibilidades narrativas que estão sendo exploradas pelo gênero.

Palavras-chave: Cinema de Horror; Cinema Brasileiro; Imagem; Violência.

INTRODUÇÃO

Em fevereiro de 2017, imagens brutais da tortura sofrida por Dandara Kethlen, travesti cearense de 42 anos, começaram a circular na internet, especialmente pelo *Facebook*. Os dois vídeos que viralizaram na rede social mostravam Dandara sendo espancada por, pelo menos, dez homens - entre eles adolescentes -, antes de ser assassinada à tiros no rosto. O crime aconteceu em uma rua da periferia de Fortaleza, em plena luz do dia, ao menos, foi isso que li nas notícias que relatavam o caso na época. Não tive coragem de assistir os vídeos, sequer ver alguma imagem dos últimos momentos de Dandara. A descrição, por si só, me apavorou com uma intensidade que eu não recordava ter sentido.

O caso de Dandara não foi um fenômeno isolado na disseminação de imagens e vídeos retratando situações de violência. O Estado Islâmico, califado com atuação

¹ Trabalho apresentado no GP Estéticas, Políticas do Corpo e Gêneros, XX Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 43º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Orientanda da Profa. Dra. Miriam de Souza Rossini. Integra o Grupo de Pesquisa em Processos Audiovisuais – PROAv – UFRGS. Bolsista CNPq. E-mail: jsspatricia@gmail.com. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

terrorista, popularizou a divulgação de registros da execução de prisioneiros e reféns, como jornalistas ou acusados de espionagem, em plataformas como o *YouTube*. Um de seus principais vídeos, a decapitação do jornalista estadunidense James Foley, em 2014, aterrorizou o mundo e expôs as técnicas brutais do grupo extremista. Após este, seguiram com a publicação de uma série de vídeos, um dos mais recentes mostrando a morte de 11 reféns em dezembro de 2019. Já em setembro de 2020, um homem, dos Estados Unidos, cometeu suicídio em uma transmissão ao vivo no *Facebook*. A *live*, acompanhada por milhares de espectadores, foi compartilhada em outras plataformas por dias, como no *Twitter* e *TikTok*³.

Assim, este texto parte de uma abordagem sobre a recorrência de imagens que retratam diferentes violências, pensando a partir da onipresença das imagens técnicas – produzidas por aparatos técnicos e que necessitam de um operador que faz a escolha tanto do conteúdo a ser registrado, quanto da estética do registro (ROSSINI, 2015) – em nosso cotidiano. Considerando isso, proponho, primeiramente, analisar a disseminação de imagens violentas na atualidade através das contribuições de Susan Sontag (2003; 2004), Bruno Simões (2014) e Miriam Rossini (2008, 2015), e refletir se há uma possível normalização desse tipo de imagem por parte do espectador. Em seguida, busco discutir algumas cenas de *O Clube dos Canibais* (2019), filme do gênero horror de Guto Parente, que traz em sua proposta uma estética explícita em sequências de assassinatos e mutilações, junto a uma narrativa que explora a hipocrisia da elite brasileira em seus discursos e atos. A obra em questão foi escolhida tendo em vista suas características, que a aproxima de outros títulos que se destacam no movimento contemporâneo do horror, apresentando enredos e personagens que dialogam com problemáticas de nosso tempo, assim como mantém uma interlocução com outros gêneros cinematográficos. Este segundo momento será dedicado a pensar se é possível analisar o cinema de horror contemporâneo considerando a discussão sobre a normalização de imagens violentas.

Disseminação de imagens e a violência nas telas: qual realidade ainda choca?

Em artigo publicado na revista *Serrote*, Bruno Simões (2014) reflete sobre o ensaio de Susan Sontag publicado dez anos antes no *New York Times*, intitulado *Regarding the Torture of Others* (2004). No texto, a escritora discute a problemática das

³ Aplicativo criado em 2016 destinado a criação e compartilhamento de vídeos curtos, de 15 a 60 segundos.

fotografias feitas por militares americanos na prisão de Abu Ghraib, no Iraque, retratando prisioneiros em condições de tortura e humilhação. Pensando qual o propósito de registrar e publicar imagens de atrocidades, e qual o interesse de quem acessa tais materiais por curiosidade, Simões (2014) parte da reflexão de Sontag (2004) a fim de compreender a incontrolável circulação de imagens violentas na contemporaneidade. Segundo Simões (2014, documento eletrônico), a leitura de Sontag para as fotografias na prisão de Abu Ghraib foi “premonitória do que veio a se tornar o *bombardeiro* (grifo do autor) incessante de fotos e vídeos na internet”. Segundo o autor,

olhando para trás e, ao mesmo tempo, experimentando a passos largos as inovações da afamada “era digital”, é possível dizer que a página de um passado recente esboçada por Sontag depreendeu e demarcou o momento em que, no baldado esforço de ocultar, começavam a fervilhar imagens a que o impulso virtual da internet foi permitindo o acesso cada vez mais amplo, geral e irrestrito (SIMÕES, 2014, documento eletrônico).

Partindo da análise de outro meio, no caso a televisão, e pensando no ato constante de trocar de canais com o controle remoto, o *zapping*, Sarlo (1997) observa que o ritmo do discurso televisivo precisou aumentar para captar a atenção do espectador, de modo que ele não fique entediado perante os silêncios e os vazios de imagem. Para evitar que o espectador troque de emissora durante estes espaços, criou-se as imagens de preenchimento, uma “maré gelatinosa onde flutuam, afundam e emergem os ícones reconhecíveis” (1997, p. 62), no caso, as imagens que realmente seriam dignas de serem lembradas. Apesar de estarem “perdidas” em meio a esse conteúdo destinado a preencher a grade de programação, as imagens dignas de recordação destacam-se justamente pela contraposição ao restante.

Em *Um dia na vida* (2010), o cineasta Eduardo Coutinho registrou quase 20 horas da programação de emissoras televisivas em um dia corriqueiro, sem qualquer evento relevante. Assim, construiu um mosaico que evidencia bizarrices do conteúdo televisivo consumido diariamente, contudo que só é analisado com uma “lente de aumento” quando é retirado de seu suporte habitual, o televisor. O argumento de Sarlo (1997) pode ser atualizado para o incessante *scroll* de nossos dedos na tela do celular, produzindo a cada movimento uma avalanche de novas imagens a serem consumidas, porém poucas mostram-se “dignas” de permanecerem em nossas memórias.

Sobre isso, Rossini (2015) discute que a imagem técnica é vista por muitos autores a partir de um viés negativo, uma vez que seus excessos acarretariam em um esvaziamento “real de sentidos, de materialidade, ao mesmo tempo que impediria a possibilidade de uma ação sem sua supervisão coercitiva e bisbilhoteira” (ROSSINI, 2015). Logo, não basta torturar e matar uma pessoa indefesa, como foi o caso de Dandara, é necessário que a barbárie seja registrada para que se torne, efetivamente, parte de uma realidade que demanda o olhar de todos.

No filme de Eduardo Coutinho, uma das cenas registradas pelo cineasta foi do *Balanço Geral*, programa de foco jornalístico com viés policial e comunitário, constantemente alvo de críticas por sua abordagem sensacionalista. A sequência em questão mostra o registro de uma briga de casal capturada por uma câmera de vigilância. Sem cortes ou qualquer artifício técnico para embaçar as imagens, o programa exibiu as agressões de um homem contra a namorada. Em um dos momentos, o agressor chuta a cabeça da vítima com tanta força, que seu calçado escapa do pé. Pode parecer uma barbárie exibir cenas como essa em um programa transmitido ao meio dia, em uma emissora de canal aberto, todavia “podemos mudar o canal, sim, mas muitas vezes olhamos, pois se tornou natural para nós olhar o que antes não fazia parte do visível de uma sociedade” (ROSSINI, 2015, p. 203).

Em *Diante da Dor dos Outros*, Susan Sontag (2003) ao abordar a cobertura jornalística de conflitos, como a Segunda Guerra Mundial e a Guerra do Vietnã, argumentava que a discussão sobre como reagir ao incessante fluxo de informações sobre sofrimentos e agonias da guerra remonta desde o fim do século XIX. Portanto, apesar de não ser uma discussão nova, a questão é atualizada a partir do regime de olhar contemporâneo, em que convivemos com a massificação da imagem técnica, que se diversificou em suas formas de exibição, distribuição e transmissão (ROSSINI, 2015), borrando as fronteiras entre o que é público e privado.

Em movimento similar ao da televisão, a internet tornou-se um “oceano turvo de disseminação de imagens” (SIMÕES, 2014, documento eletrônico), contudo, agravado pelas características ainda mais efêmeras do meio digital. Em uma época marcada pela avalanche de imagens técnicas, em que registros de violência, conflitos e sofrimento mesclam-se diariamente com captações de situações corriqueiras, é possível que estamos nos tornando anestesiados perante imagens violentas, de modo parecido a como assimilamos acontecimentos cotidianos?

Neste aspecto, podemos pensar nas notícias sobre jovens vítimas de bala perdida ou em operações policiais nas favelas, tragédia recorrente no contexto das grandes cidades brasileiras. Repetidamente, os veículos de comunicação e as redes sociais digitais expõem casos como o João Pedro Matos Pinto, adolescente de 14 anos morto com um tiro na barriga após uma operação policial no Complexo do Salgueiro, favela localizada em São Gonçalo, no Rio de Janeiro⁴. João Pedro foi baleado dia 19 de maio de 2020, dentro de casa durante um confronto entre policiais federais e civis que atuavam na localidade. Seu corpo foi levado em um helicóptero do Corpo de Bombeiros para ser socorrido, sem o conhecimento da família, até que em 19 de maio, horas após seu desaparecimento, a família localizou o corpo do jovem já no Instituto Médico Legal. A morte de João Pedro provocou uma manifestação virtual nas redes sociais no dia 26 de maio – período crítico da pandemia no Brasil -, organizada pela Coalização Negra Por Direitos para denunciar a violência do Estado, reunindo 800 entidades no ato.

O caso de João Pedro parece-me sintomático para discutir questões propostas neste texto, especialmente pela data da tragédia. Se notícias como sua morte tornaram-se estatística na realidade brasileira dos excluídos socialmente, a época em que João Pedro tornou-se mais um adolescente, negro e periférico, vítima da violência do Estado, não poderia ser mais precisa. Em 25 de maio de 2020, um vídeo registrou o momento em George Floyd, homem negro de 46 anos, é morto por um policial branco na cidade de Minneapolis, em Minnesota, nos Estados Unidos. A filmagem mostra o policial Derek Chauvin ajoelhado em cima do pescoço de Floyd, deitado no chão ao lado de um carro, o rosto contra o asfalto, as mãos algemadas, repetindo que não estava conseguindo respirar e pedindo que o policial não o matasse. A morte de George Floyd provocou uma intensa mobilização antirracista nos Estados Unidos e em diversos países pelo mundo.

Depois de João Pedro, outras crianças e adolescentes foram vitimadas pela negligência e descaso do Estado, contudo não tiveram a mesma cobertura midiática. Vídeos registrando suas mortes ou sangue nas paredes não circularam nas redes sociais, “atestando” a brutalidade que tiraram suas vidas. Sem imagens para comprovar a violência, não houve revolta pública. Essa espécie de indignação cíclica converge com o que Sontag (2004) argumenta sobre a necessidade de uma consciência política apropriada para que uma pessoa seja moralmente afetada pela fotografia. “Sem uma visão política,

⁴ Informações do jornal *El País*, disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/geral-52731882>. Acesso em: 07 out. 2020.

as fotos do matadouro da história serão, muito provavelmente, experimentadas apenas como irreais ou como um choque emocional desorientador” (SONTAG, 2004, p. 29).

Antes mesmo de vivenciar o bombardeio torrencial de imagens que marca o regime de olhar contemporâneo, a escritora refletia sobre a necessidade de um certo grau de ineditismo para que uma imagem efetivamente choque o espectador. Para Sontag (2012), dependendo do grau de familiaridade que se produza com determinado tipo de imagem, elas podem adquirir certa banalidade perante alguns olhares. Conseqüentemente, para continuar impactando o espectador, as imagens transformaram-se com os anos, tornando-se mais explícitas, buscando planos mais próximos até “se obter uma imagem que beira o pornográfico em termos de exibição do outro” (ROSSINI, 2015, p. 201).

A relação entre a capacidade de imagens produzirem reações como surpresa e choque em determinados períodos, contudo não mais na atualidade, mostra-se interessante para pensar no horror cinematográfico e como o gênero constantemente atualiza sua linguagem a fim de acompanhar essas mudanças nos regimes de olhar. Os ciclos fílmicos – particularmente os norte-americanos no gênero horror, que são mais populares comercialmente – compreendem uma série de filmes associados entre si através de imagens compartilhadas, personagens, configurações, enredos e temas (KLEIN, 2011). Ao analisar as tendências do gênero dentro do contexto de suas épocas, como o *slasher*⁵ nos anos 1970 e 1980, e o *torture porn*⁶ após o 11 de setembro, torna-se perceptível como o horror apodera-se de temores sociais, especialmente em períodos de transições culturais e políticas. Assim, percorre desde temas tabus – como o estupro em *A Vingança de Jennifer* (Meir Zarchi, 1978) e desejos incestuosos em *A Bruxa* (Robert Eggers, 2015) – a questões sociais, como o racismo em *As Boas Maneiras* (Juliana Rojas e Marco Dutra, 2017), e a desigualdade social em *O Clube dos Canibais* (Guto Parente, 2019).

⁵ Subgênero popular nos anos 1970 e 1980, geralmente apresenta um grupo reunido em uma mesma localidade ameaçados por um assassino, que elimina suas vítimas uma por uma. Segundo Kendrick (2014), este estilo de filme possui como marca registrada o uso da violência gráfica e do sangue explícito, estética que se tornou possível pelo aperfeiçoamento na maquiagem técnica e nos efeitos especiais. Assim, o *slasher* popularizou-se sem grandes orçamentos de produção ou enredos complexos, mas confiando que corpos humanos mutilados e sangue na tela causaria suficiente choque para atrair o espectador, especialmente jovens (Kendrick, 2014).

⁶ O *torture porn* compreende um ciclo específico de filme ultraviolentos que dominaram o gênero entre 2004 e 2008, concentrando suas narrativas na captura e tortura de personagens (Pinedo, 2014). Planos médios e *close-ups* tornaram-se uma das características estéticas do *torture porn*, que buscava evidenciar o sofrimento de seus personagens de modo quase pornográfico. Este polêmico conjunto de filmes, como a franquia *Jogos Mortais*, surge “durante um período intensificado de autoquestionamento nacional e debate sobre a política de ‘interrogatório aprimorado’ do governo Bush” (Pinedo, 2014, p. 345), assim como acompanha a ascensão dos registros caseiros produzidos por câmeras digitais.

Ao explorar como o cinema estadunidense incorpora tensões políticas e ansiedades sociais de uma época em suas produções, Amanda Ann Klein (2011) utiliza a simbologia de uma serpente que engole a própria cauda, formando um círculo, para pensar nos ciclos cinematográficos. “Ciclos filmicos, pelo menos na superfície, parecem se consumir. O processo de sistematização que gera um ciclo de filmes de sucesso é o mesmo processo que acaba por destruí-lo” (KLEIN, 2011, p. 60). Diferente de um gênero cinematográfico, caracterizado pela repetição de elementos-chave em suas imagens e temáticas, os ciclos que compreendem uma sequência de filmes são definidos pela forma como eles usam esses elementos essenciais (KLEIN, 2011). Partindo desta ideia de classificação da autora, é possível analisar o horror cinematográfico enquanto um gênero conhecido por ciclos de filmes associados entre si, estruturados tanto por uma questão mercadológica – a aceitação do público e os números de bilheteria ajudam a manter tais sequências -, quanto pelo contexto histórico e temporal em que estão inseridos.

Uma vez que o gênero horror capta da realidade os elementos-chave para desenvolver seus filmes, os ciclos deste gênero acabam por refletir o regime de olhar de cada período. Em *Sobre fotografia*, ensaio de Susan Sontag escrito nos anos 1970, a autora argumentava que o excesso de exposição de imagens violentas, como as fotos de guerra, estaria neutralizando a capacidade de indignação do espectador. O “vasto catálogo fotográfico da desgraça e da injustiça em todo o mundo deu a todos certa familiaridade com a atrocidade, levando o horrível a parecer mais comum (...) familiar” (SONTAG, 2004, p. 31). No mesmo período do ensaio de Susan Sontag, as imagens de morte e destruição da Guerra do Vietnã acompanhavam o cotidiano dos norte-americanos. Intensamente televisionada, o conflito entre o país asiático e os Estados Unidos ajudou a formar uma intimidade entre o espectador com imagens e temáticas violentas. Se pararmos para analisar o cinema de horror no mesmo período, o material sangrento e explícito que marcou a estética do *slasher*, reflete as imagens da guerra consumidas por todo o mundo.

O excesso de imagens de guerra, que provocaria uma possível neutralização na capacidade em mobilizar e indignar o espectador, foi repensada por Sontag em *Diante da dor dos outros*. Após o lançamento deste livro, em entrevista para a revista *Veja*⁷ em agosto de 2003, Susan Sontag refletiu que essa possível passividade perante imagens

⁷ Copyright da entrevista disponível em: <http://www.observatoriodaimprensa.com.br/primeiras-edicoes/carlos-graieb/>. Acesso em: 01 out. 2020.

violentas só acontece dessa maneira quando o espectador não vislumbra uma possibilidade de mudança, quando a mensagem que acompanha a imagem for de que nada pode ser feito.

Considerando o regime de olhar da atualidade, com a produção incessante de registros fotográficos e audiovisuais, e o embaralhamento das fronteiras entre público e privado, “o espanto diante do inesperado se dissipa, *normalizando-se* (grifo do ator) aquilo que era feito para fugir do normal por meio de sua disseminação, tornando-se, em suma, motivo recorrente de postagens cada vez mais prosaico-bizarras (SIMÕES, 2014). Assim, proponho pensar o movimento contemporâneo do gênero horror, que será discutido a partir de uma obra brasileira, dentro dessa presença constante de imagens de violência no cotidiano do espectador. Ao priorizar narrativas que não são calcadas nos sustos ou apelo gráfico, mas cujo protagonismo está na criação gradual de atmosferas que se relacionam diretamente com o psicológico de seus personagens e com problemáticas de origens políticas, econômicas e culturais, esse ciclo de filmes busca provocar o espectador através dessa relação com sua realidade.

Ainda bastante inicial, a discussão visa entrelaçar a ideia de horror artístico de Noël Carroll (1999), que seria o sentimento de horror proveniente das narrativas ficcionais, com a proposta de Susan Sontag em relação a imagens de acontecimentos reais que necessitam de um sentimento empático para mobilizar o espectador, uma vez que “se não carregar consigo a ideia de que as coisas podem mudar, talvez então você se torne realmente passivo e comece a pensar na realidade como um espetáculo” (SONTAG, 2003, documento eletrônico).

Corpos à mesa e desigualdade social em *O Clube dos Canibais* (2019)

O movimento atual no cinema brasileiro de horror, compreendido neste texto a partir de 2011 com o lançamento de *Trabalhar Cansa* (Juliana Rojas e Marco Dutra, 2011), esboça uma linguagem estético-narrativa que permite analisar suas obras a partir da discussão proposta sobre o regime de olhar e as imagens no gênero horror. Em *O Clube dos Canibais* (Guto Parente, 2019) temos o ápice da estratificação social, no qual o antagonismo classista (RIBEIRO, 2015) transforma em vítimas de canibalismo os personagens necessitados de emprego que procuram Otávio (Tavinho Teixeira), dono de uma empresa de segurança e parte de um seletivo clube formado somente por membros da elite cearense. No longa, os corpos que são devorados por Otávio e sua esposa, Gilda

(Ana Luíza Rios), são pobres, estão distantes de suas famílias e de seu local de origem. Vivem para zelar a fazenda dos patrões, que se abre para o mar de uma belíssima praia privada, enquanto dormem em um quarto minúsculo, sem janelas e que também serve como depósito para os produtos de limpeza.

No filme, a desigualdade é algo natural para seus protagonistas. O clube que Otávio integra é composto por membros de uma engessada aristocracia, todos homens brancos, classe alta e heterossexuais, ao menos supostamente. Situação distante da maioria dos brasileiros, a posição privilegiada dos membros do grupo proporciona os meios para satisfazer seus desejos obscuros, entre eles alimentar-se de carne humana e assistir assassinatos.

Uma das sequências analisada retrata um encontro entre os membros, chamado por eles de *randevu* – versão abrigada da palavra francesa *rendez-vous* – que se refere a uma casa ou lugar onde se pratica a prostituição, popularmente conhecido como casa de tolerância. Na cena, vemos os homens sentados em um mezanino, observando um galpão de piso de concreto que se abre abaixo. O enquadramento em *contra-plongée* ressalta a autoridade dos membros do clube, ao mesmo tempo que lança sombras em seus rostos desprovidos de expressão. No térreo fracamente iluminado, adentram um homem e uma mulher, ambos negros, presos na cintura por longas correntes de metal. Uma câmera em cima de um tripé registra todo o acontecimento para a posteridade. De pé, no concreto, iniciam o ato sexual programado para entreter os homens de *smoking*, cujos olhares frios não desgrudam dos corpos nus. Enquanto a câmera percorre os rostos no mezanino, escutamos os gemidos e os sons dos corpos em movimento logo abaixo, até que a câmera permite que o espectador veja um sujeito mascarado escondido no escuro. O peito está desnudo e suas mãos carregam um bastão guarnecido com pregos na ponta. Uma luz vermelha dá o sinal para o sujeito mascarado, ao passo que a trilha sonora antecipa o que está por vir. O espectador não presencia a violência, a câmera permanece no rosto dos membros do clube, entretidos com a emboscada. Ao espectador, resta uma pancada seca e o grito curto da mulher.

Nós não vemos nenhuma gota de sangue sendo derramada nesta cena. O horror da sequência está na passividade dos membros do clube, um ao lado do outro, observando silenciosos o ato entre o casal, não somente cientes do que está por acontecer, mas registrando tudo em vídeo. O imaginário que o casal de negros evoca – nus, os corpos expostos ao fetichismo de homens brancos, as correntes de metal em torno de suas

cinturas – é constantemente alimentado no imaginário brasileiro. Em *Para onde foi a senzala* (2015), texto publicado na revista *Zum*, Mauricio Lissovsky analisa a capa da edição comemorativa de 80 anos da obra de Gilberto Freyre, *Casa-grande & senzala*, e, no caso o mais importante, a ausência da senzala na fotografia de capa. Essa falta de alusão, contudo, é somente diluída, uma vez que adquiriu novas conotações na atualidade e “a reencontramos em circunstâncias outrora inimagináveis” (LISSOVSKY, 2015, documento eletrônico), como na fachada de motéis e restaurantes. Apesar da insistência de apagarmos a senzala e a casa-grande de nossas memórias, buscando atribuir diferentes significados para suas mazelas, Lissovsky (2015) ressalta que a fantasma do negro da senzala sempre retorna, de diferentes formas e em outros rearranjos. No longa de Guto Parente, estão personificados no casal que será o jantar de membros da elite cearense.

Ainda que *O Clube dos Canibais* aposte na violência gráfica – machadadas e tiros fazem o sangue jorrar constantemente no filme -, toda a narrativa é desenvolvida de modo que o espectador identifique de sua realidade muitas das situações e diálogos que compõem a obra. Em entrevista para o portal *Correio Braziliense*⁸, Guto Parente argumenta que não acredita que seu filme choque, “até porque diante de uma realidade tão absurda e chocante como a que estamos vivendo nesses tempos, para que um filme choque é preciso que ele seja mais realista que o real”.

Após a cena descrita anteriormente, Borges (Pedro Domingues), o líder do grupo, discursa perante seus colegas após jantarem os pedaços de carne sangrenta da refeição principal, abatida pela figura mascarada. O personagem é um influente deputado, que ostenta em gabinete um retrato de seu rosto pintado à mão, disposto ao lado de uma fotografia emoldurada (em menor tamanho) do Presidente da República. Fazendo da cabeceira da mesa seu palanque, Borges levanta-se da cadeira para reforçar com palavras que são “*homens distintos e devotos dos mais nobres e elevados valores universais*”. Até este momento, o vemos em um plano fechado, ainda enquadrado em *contra-plongée*, ressaltando a importância de suas palavras para os membros do clube e a visível devoção que nutrem pelo deputado. Sua fisionomia transforma-se mais para o final do discurso de palavras infladas: o rosto tinge-se de vermelho, um primeiríssimo plano expõe a veia

⁸ Entrevista disponível em: https://www.correio braziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2018/01/26/interna_diversao_arte.655928/canibalismo-e-sexo-livre-dao-coordenadas-em-titulos-do-festival-de-rot.shtml. Acesso em: 08 out. 2020.

saltada na têmpera, os olhos esbugalhados em um esgar de repulsa enquanto segue seu discurso:

— Posição esta que nos demanda cada vez mais atenção e responsabilidade, pois os nossos inimigos, aqueles que lutam pela degradação dos valores da família, da fé e do trabalho, aqueles que querem transformar nosso país em um país de miseráveis, de delinquentes, de pederastas e de toda uma escoria social que deveria se encontrar esmagada sob nossos pés.

O discurso de Borges é apavorante. A princípio, pode parecer exagerado, até mesmo um tanto caricato, porém, quando revirmos nosso repertório de absurdos e discursos de ódio que se disseminam na atualidade, a fala de Borges aproxima-se dessa realidade atroz. Pronunciamentos similares ao do personagem surgem por todas as vias. Seu discurso ecoa na opinião de pessoas como Ana Paula Valadão, cantora e pastora evangélica, que afirmou durante entrevista que a Aids “*tá aí para mostrar que a união sexual entre dois homens causa uma enfermidade que leva a morte*”⁹. Ao propor que uma doença é resposta a comportamentos homossexuais “*promíscuos*”, Ana Paula Valadão demoniza e nega a possibilidade de inserção social de pessoas que seriam contrárias a seus “*valores da família, da fé e do trabalho*”.

A relação estreita desta cena específica com o real desenrola todo o restante da narrativa. Terminado o monólogo do político, a próxima sequência apresenta um homem de camisa xadrez, sentado em um escritório, realizando uma entrevista de emprego para atuar na firma de segurança de Otávio. O personagem, Jonas (José Maria Alves), garante para a entrevistadora que aceita qualquer tipo de trabalho, pois “*não tá fácil para ninguém, o negócio tá difícil*”. Vindo do interior e sem amigos ou familiares na cidade, vira um alvo fácil para os futuros patrões. A oportunidade disponível, não surpreende, é a de caseiro na mansão de Gilda e Otávio. A construção de valores presente no discurso de Borges refere-se somente à esfera classista em que se encontram; não há qualquer *atenção* ou *responsabilidade* de Gilda e Otávio para com Jonas. Essas relações de classes são “*tão infranqueáveis que obliteram toda comunicação propriamente humana entre a massa do povo e a minoria privilegiada, que a vê e a ignora, a trata e a maltrata, a explora e a deplora, como se esta fosse uma conduta natural*” (RIBEIRO, 2015, p. 24). Aqui, o horror

⁹ Disponível em: <https://vejasp.abril.com.br/blog/pop/pastora-ana-paula-valadao-culpa-homens-gays-por-aids>. Acesso em 30 set. 2020.

perante os mais pobres ou humildes vai além da rígida disposição de espaços que calca as relações trabalhistas, mas desumaniza a figura do “Outro” – no caso de Otávio, seus empregados –, a ponto de o personagem não enxergar como assassinato os crimes que comete em sua mansão.

Em 2020, considerando o cenário caótico em meio a pandemia causada pela Covid-19, e consequente aumento da vulnerabilidade das camadas sociais empobrecidas, a situação de Jonas torna-se ainda mais compreensível. Pior, a discussão que o filme propõe é atualizada, seguidamente, em acontecimentos trágicos que escancaram a naturalidade que lidamos com a precarização do trabalho e a desigualdade social. Manter o trabalho de doméstica era prioridade para a primeira mulher vítima do coronavírus no Rio de Janeiro¹⁰. Ainda que tivesse problemas de saúde e mais de 60 anos, idade considerada parte do grupo de risco da doença, a doméstica percorria mais de 100 quilômetros semanalmente de sua casa até a residência onde trabalhava, no Alto Leblon. Contraiu a Covid-19 da patroa, que voltara recentemente da Itália, epicentro da pandemia na Europa durante o período, e não realizou o isolamento social recomendado pela Organização Mundial de Saúde (OMS).

Em diálogo com essa percepção, Kim Wilhelm Doria (2016) argumenta que vemos consolidar em nossa cinematografia uma tendência de filmes de tom realista em mediação com elementos do gênero do terror, dispostos a retratar problemáticas nunca resolvidas da sociedade brasileira. “Da escravidão de indígenas e negros à ditadura civil-militar, passando pela reiterada exploração do ‘Outro’, os horrores recalcados e tornados invisíveis pela nossa cultura emergem em um senso generalizado de que algo terrível pode acontecer a qualquer momento” (DORIA, 2016, p. 20). Sobre essa relação entre o cinema e a história, Rossini (2008) argumenta que um filme jamais perde os laços com o momento da sua realização, pois é nele que “revivemos o passado, percebemos novas nuances do presente (...) capturados que estamos pelo efeito de realidade, ou seja, pela sensação de estarmos diante da concretude do real” (ROSSINI, 2008, p. 128).

Todavia, diante de objetos fílmicos que necessitam tão ativamente da participação do espectador para completar espaços que correspondem a produção de sentidos, o caráter subjetivo de cada pessoa é um fator que torna o horror um gênero tão ambíguo. Obras como *A Bruxa* (2015) dividem opiniões entre público e crítica, especialmente por dialogar

¹⁰ Informações retiradas da notícia disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-51982465>. Acesso em 30 set. 2020.

com outros gêneros cinematográficos, assim como pelo desapego a convenções que tradicionalmente conduzem as narrativas de horror. Ainda que o próprio diretor, Robert Eggers, afirme que desejava criar uma história de terror típica da Nova Inglaterra no século XVII, período em que se passa a narrativa, a ausência de sustos repentinos, por exemplo, tornou o filme alvo de críticas entre entusiastas do gênero.

Considerações finais

A partir dos momentos brevemente analisados de *O Clube dos Canibais* e da discussão anterior, é interessante analisar a tendência do gênero em não somente atuar no contexto social, político e cultural de uma época, mas, também, em antecipar muitas fobias e angústias sociais. Ao captar desconfortos de diferentes ordens, muitos que começam em menor escala e ocorridos no contexto do dia a dia, e ampliá-los ou distorcê-los a fim de perturbar o espectador, os filmes deste gênero antecipam situações que surgem a partir desses desconfortos iniciais, todavia que são intensificadas com o passar dos anos. Além de explorar o apelo gráfico e o sangue em profusão, resultante do canibalismo dos personagens, *O Clube dos Canibais* igualmente propõe uma narrativa satírica, enveredando por caminhos narrativos que extraem da realidade o principal argumento. Assim, pode-se pensar que busca provocar certa empatia no espectador, tanto pelas imagens dos corpos que serão devorados, quanto pela crítica que carrega junto a si.

Sem preocupar-se em realizar uma crítica alegórica sobre a elite brasileira, *O Clube dos Canibais* expõe a pior face de uma classe acostumada a privilégios e ao servilismo dos mais pobres, resultado de uma história de colonização exploratória e escravidão que ainda se mostra recente. Em um período conturbado e intensamente polarizado como o Brasil da atualidade, tanto as imagens do longa de Guto Parente, quanto seus discursos, escancaram os assombros que irrompem do cotidiano. As imagens do casal canibalizando seus empregados podem chocar ou revirar o estômago de espectadores não tão acostumados aos filmes do gênero, contudo, a obra oferece, também, outra via para provocar seu público ao retratar o horror de nossas dinâmicas socioeconômicas e a opressão desse sistema excludente.

Todavia, também é preciso pensar que as imagens, unicamente, podem não ser capazes de produzir posicionamentos no espectador, assim como transformar opiniões e crenças já existentes, o que torna o aprofundamento desta discussão ainda mais

necessário. Se o espectador não desenvolver um senso de proximidade ou empatia pelas situações abordadas nos filmes que possuem um viés mais centrado em nosso contexto atual, pode ser que permaneçam passíveis perante imagens a exposição do casal negro em *O Clube dos Canibais*, não experimentando a cena descrita como um choque de passado, sempre presente, do Brasil, mas somente como mais duas vítimas do clube aristocrático. Historicamente, o horror surge com força em momentos de transição, e nos últimos anos emerge como um produto cultural capaz de tensionar a sensação caótica que atravessava a sociedade antes mesmo da crise sanitária provocada pela Covid-19. Assim, acompanhar o desenvolvimento desse ciclo fílmico pode resultar em um viés interessante para analisar as formas de relacionar-se com as imagens nesse regime de olhar contemporâneo.

Referencial Teórico

CÁNEPA, Laura; FERRARAZ, Rogério. Fantasmagorias das imagens cotidianas: o estranho e a emulação do registro videográfico doméstico no cinema de horror contemporâneo. In: BRASIL, André; MORETTIN, Eduardo; LISSOVSKY, Mauricio (Org.). *Visualidades hoje*. Salvador: EDUFBA; Brasília: Compós, 2013. p. 79-99

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

DORIA, Kim Wilhelm. *O horror não está no horror: Cinema de gênero, Anos Lula e luta de classes no Brasil*. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (USP). 2016. Disponível em:

<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27161/tde-09032017-104856/pt-br.php>.

LISSOVSKY, Maurício. *Para onde foi a senzala?*. Revista Zum, 2015. Disponível em: <https://revistazum.com.br/revista-zum-7/para-onde-foi-a-senzala>. Acesso em: 01 out. 2020.

KENDRICK, James. Slasher Films and Gore in the 1980's. In: BENSHOFF, Harry M (Org.). *A Companion to the Horror Film*. Oxford: Wiley Blackwell, 2014.

KLEIN, Amanda Ann. *American Film Cycles: Reframing Genres, Screening Social Problems, and Defining Subcultures*. Austin: University of Texas Press, 2011.

PINEDO, Isabel. Torture Porn: 21st Century Horror. In: BENSHOFF, Harry M (Org.). *A Companion to the Horror Film*. Oxford: Wiley Blackwell, 2014.

RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Global Editora, 2015.

ROSSINI, Miriam de Souza. *As imagens técnicas e os regimes de olhar na contemporaneidade*. In: ROSSINI, M.S.; MACHADO JUNIOR, C.S.; SANTOS, N.M.W.. (Org.). *Representações e visibilidades na história cultural: imagens, imaginários, memórias*. Porto Alegre: Edipucrs, 2015, v. 1, p. 193-206.

_____. *O corpo da nação: imagens e imaginários no cinema brasileiro*. Revista FAMECOS, v. 34, p. 23-28, 2007.

SARLO, Beatriz. *Cenas da vida pós-moderna*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1997.

SIMÕES, Bruno. *Curtindo a dor dos outros*. Serrote, 2014. Disponível em: <https://www.revistaserrote.com.br/2014/12/curtindo-a-dor-dos-outros/>. Acesso em: 28 set. 2020.

SOARES, Jéssica Patrícia; ALMEIDA, Gabriela Machado Ramos. *Horror, pós-horror ou nada disso?: Mate-me Por Favor e As Boas Maneiras como filmes híbridos entre o horror e outros gêneros cinematográficos*. In: 41º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2018, Joinville. 41º Congresso de Ciências da Comunicação. São Paulo: Intercom, 2018.

SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. *Sobre fotografia*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.