

## Formas de Vilania no Cinema Brasileiro de Horror dos Anos 2010<sup>1</sup>

André GUERRA<sup>2</sup>

Filipe FALCÃO<sup>3</sup>

Universidade Católica de Pernambuco, Recife, PE

### RESUMO

O artigo tem como objetivo localizar o cinema de horror feito no Brasil na década de 2010 no trajeto histórico do gênero cinematográfico, correlacionando as características de duas obras específicas (*Trabalhar Cansa* e *O Animal Cordial*) com elementos canônicos do gênero para demonstrar a relação delas com o seu contexto sócio-político. O trabalho busca explorar tanto a importância do horror no trato de temas de peso histórico quanto o seu potencial no cenário cinematográfico brasileiro.

**PALAVRAS-CHAVE:** gêneros cinematográficos; cinema de horror; análise de filmes; cinema brasileiro; *Trabalhar Cansa*; *O Animal Cordial*.

### Introdução: o gênero cinematográfico e o horror

É notável como, com mais de 100 anos de história e fama, o cinema de horror<sup>4</sup> ainda costuma ser tipificado, reduzido apenas a algumas de suas características básicas. Os motivos variam: alguns se queixam de seu uso recorrente de arquétipos que teriam ficado desgastados com o passar dos anos – algo que não compreende só o horror - e outros reclamam de sua suposta intenção simplória em provocar sustos e/ou chocar com imagens assustadoras. Há ainda aqueles que desconhecem o gênero como um todo e falam apenas a partir do que veem nos filmes da moda. Aliás, eis uma noção comungada até por parte da crítica especializada. Os teóricos e críticos de cinema americanos David Bordwell e Kristin Thompson (2013, p. 501) comentam ser “possível encontrar críticos que tendem a repudiar filmes de um determinado gênero por considerá-los triviais e superficiais”.

Esse gênero, no entanto, abarca um leque tão extenso de conteúdos possíveis e tradições formais que se torna demasiadamente complicado categorizá-lo objetivamente. A

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GP Cinema, XXI Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 44º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

<sup>2</sup> Graduado em Jornalismo pela Universidade Católica de Pernambuco em 2020.2; e-mail: andreion10@gmail.com

<sup>3</sup> Doutor em Comunicação, professor de Jornalismo da Universidade Católica de Pernambuco; e-mail: filipe.falcao@unicap.br

<sup>4</sup> Também é referido como cinema de *terror*. O presente artigo vai utilizar a palavra *horror* no tocante ao gênero cinematográfico e *terror* referente à sensação em si.

exatidão na classificação é difícil por natureza, visto que a arte não dispõe de fórmulas científicas para ser analisada. E, considerando que cinema agrupa tantas outras formas de arte (fotografia, música, atuações), essa categorização se torna ainda mais possibilitadora.

É preciso dizer que a divisão em categorias não é uma obrigação do autor, sequer fator primordial da criação de uma obra cinematográfica. O gênero, palavra originada do latim (*genus*) para designar *classe* ou *tipo*, é um conceito proveniente da estabilização de uma indústria de cinema - especificamente, a indústria norte-americana. Sua funcionalidade passou a ser absorvida pelo público do mundo todo como meio de identificar produtos do seu interesse ou não. Nesse esquema industrial, fica muito mais fácil vender se o público-alvo já tem noção do que vai assistir. Percebe-se, assim, tipos de filmes repetidos, em termos narrativos e estilísticos, e seguindo determinadas tradições já provadas como sucessos.

O gênero, então, dialoga sobretudo com a ideia de familiaridade. Bordwell e Thompson (2013, p. 503) descrevem que “conhecendo as convenções, o público tem um caminho no filme. Esses pontos de referência permitem que o filme de gênero comunique informações rápida e economicamente”. Por esse critério, podemos afirmar que o gênero opera na intenção de classificar os filmes por tipos, a partir de temática e atmosfera, facilitando o processo de seleção do público e colocando este em uma zona de conforto. Rick Altman (2000, p. 44) diz que o gênero é “como se fosse um trem; ele pode se mover, mas apenas ao longo de um trilho previamente organizado”. Mas é evidente que as pessoas não pretendem ver a mesma coisa sempre; é primordial que um filme de gênero traga uma particularidade que surpreenda o espectador em algum grau, como destaca Robert McKee (2006). “Deve concretizar sua expectativa por momentos inéditos e inesperados, para não correr o risco de entediá-lo”. (MCKEE, 2006, p. 87).<sup>5</sup>

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

---

<sup>5</sup> O tema de gêneros compreende, inclusive, ideias divergentes, visto que os mesmos estão sempre mudando conforme o cinema evolui. O presente artigo pretende aprofundar somente o tocante às questões do gênero horror no cinema brasileiro.

forma pura, sem a influência de outras tradições cinematográficas. Os gêneros, assim, mudam de acordo com a evolução da linguagem e, frequentemente, se misturam<sup>6</sup>, demonstrando a inexistência de uma camisa de força que classifica e discrimina filmes.

O método para essa divisão, entretanto, acaba tendo diferenciações. Grande parte dos filmes vão ser agrupados a partir de suas similaridades temáticas; o faroeste é um caso arquetípico dessa forma de divisão, como explicitado na própria nomenclatura (do inglês *far* = longe; *west* = oeste); no seu cânone, o gênero vai lidar com a histórica marcha dos caubóis para o extremo oeste norte-americano no século XIX, além de suas implicações arquetípicas já tão célebres (a aridez dos cenários, fazendas, pistoleiros, nativos-americanos).

No horror, por outro lado, não há a limitação ou obrigação de conteúdo. Sua definição não está diretamente relacionada às especificidades históricas de um país ou tempo e o princípio do gênero está mais ligado à sensação que ele quer provocar do que ao assunto. Existe, sim, uma galeria de figuras associadas ao horror: fantasmas e demônios, monstros, vampiros, lobisomens, zumbis, assassinos, etc. No entanto, vários trabalhos de outros gêneros fazem uso desses tropos; franquias de romance adolescente falam de vampiros, comédias falam de fantasmas e filmes de ação/aventura vão conter múmias<sup>7</sup>.

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

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

Também por essa razão, os filmes de horror nunca saíram de moda, continuando populares dentro e fora do seu nicho de fãs até hoje. E, independentemente de qualquer fator

---

<sup>6</sup> O horror tem exemplos de mescla com a ficção científica (*Alien: O Oitavo Passageiro*, 1979), com a comédia (*Uma Noite Alucinante 2*, 1987) ou com o faroeste (*Rastros de Maldade*, 2015).

<sup>7</sup> *Crepúsculo* (2008), *Caça Fantasmas* (1987), *A Múmia* (1999).

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

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

## 1. O cenário do horror no Brasil

O cinema brasileiro não possui particularmente tanta relação com o gênero como outros países possuem; o horror encontra tradição na Inglaterra<sup>8</sup>, na Alemanha<sup>9</sup>, Itália<sup>10</sup>, França<sup>11</sup> e no continente asiático. É apenas nos anos 1960 que surge a primeira obra brasileira de horror propriamente dita: *À Meia Noite Levantei Sua Alma* (1964), de José Mojica Marins. O longa, que é primeiro de uma trilogia composta também por *Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver* (1967) e *Encarnação do Demônio* (2008), ambos dirigidos por Mojica, colocou no mapa o icônico personagem Zé do Caixão, um coveiro obcecado em dar continuidade a sua linhagem e que comete barbaridades sanguinárias para tal. A imagem do Zé do Caixão se

---

<sup>8</sup> Além das produções célebres no audiovisual, a Inglaterra é o berço da literatura gótica, que se inicia precisamente no século XVIII.

<sup>9</sup> A Alemanha pode ser considerada o lugar de origem do que viria a ser o horror enquanto gênero devido ao Expressionismo Alemão.

<sup>10</sup> O *giallo* (na tradução literal: amarelo) é um gênero literário e cinematográfico italiano voltado para o horror e suspense, popular nas décadas de 1960 e 1970 com filmes violentos e visualmente extravagantes, ao exemplo de *O Chicote e o Corpo* (1963), de Mario Bava, e *Suspiria* (1977), de Dario Argento.

<sup>11</sup> Embora não envolva exclusivamente o horror, o Novo Extremismo Francês se popularizou nos anos 2000 com filmes cheios de violência explícita, como *Desejo e Obsessão* (2001), de Claire Denis, *Alta Tensão* (2003), de Alexandre Aja, e *Mártires* (2008), de Pascal Laugier.

tornou conhecida principalmente pelo seu figurino característico: capa preta, chapéu e unhas imensas. Ou seja, o personagem era assumidamente cartunesco, demonstrando como o filme se filiou ao horror sem hesitação.

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

Outros diretores tentaram dar continuidade ao projeto de cinema iniciado por Mojica; o reduto de produtoras de filmes B<sup>12</sup> chamado Boca do Lixo, que já funcionava desde os anos 1920 em São Paulo, começou a desenvolver filmes de horror que, tal qual os com o Zé do Caixão, baseavam-se em cenas explícitas tanto de nudez e sexo quanto de violência. Entre os cineastas que contribuíram para essa fase do horror no Brasil estão Julio Bressane e Rogério Sganzerla, que passaram a fazer esses longas da Boca do Lixo, Ozualdo Ribeiro, Jean Garrett, David Cardoso e Luiz Castellini, além de tantos outros, como o próprio Mojica.

São trabalhos abertamente filiados ao horror e que conseguiram alguma popularidade devido ao momento das pornochanchadas<sup>13</sup> da década de 1970. Entre os mais icônicos está a antologia *Trilogia do Terror* (1968)<sup>14</sup>, uma junção de três curtas de diferentes diretores, que continha todas as características essenciais da Boca do Lixo<sup>15</sup>, sobretudo a questão da obscenidade.

Com o período da retomada<sup>16</sup> na década de 1990 e virada para o século XXI, produções dramáticas como *Central do Brasil* (1998), de Walter Salles, e filmes de crime como *Cidade de Deus* (2002), de Fernando Meirelles, ganharam financiamento e grande

---

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

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

<sup>14</sup> Ozualdo Ribeiro, Luís Sergio Person e José Mojica Marins.

<sup>15</sup> Entre outros títulos estão *Ninfas Diabólicas* (1977), de John Doo, *Seduzidas pelo Demônio* (1977), de Raffaele Rossi, e *A Reencarnação do Sexo* (1982), de Luiz Castellini.

<sup>16</sup> Em 1990, a empresa de distribuição e produção de filmes Embrafilme foi extinta, culminando no auge da crise na produção cinematográfica brasileira; em 1993 foi criada a Lei do Audiovisual, que promoveu novos investimentos federais no cinema, resultando na *retomada*, com sucessos como *Carlota Joaquina: Princesa do Brasil* (1995), de Carla Camurati, e *Central do Brasil*.

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

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

## **2. Formas de vilania se tornam mais complexas**

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

Bom exemplo dessa apropriação de elementos do gênero pode ser visto em *O Som ao Redor* (2012) e *Aquarius* (2016), ambos de Kleber Mendonça Filho. Ainda que o foco dos dois seja articular sequências do dia a dia que revelam comentários sobre relações complexas de classe e poder (patrões e empregados, segurança e criminalidade), há tensão implícita em cenas aparentemente banais - tal como algumas imagens de pesadelo que se relacionam diretamente com esses medos urbanos, em especial da invasão do espaço privado.

Ou seja, o medo das pessoas entre si é algo que passa a ser bastante trabalhado no cinema nacional a partir desse momento; se, no caso dos anos 1950, o medo dos espectadores era com relação àquilo que vem de fora (alienígenas, monstros e deturpações científicas) ou de algo estrangeiro infiltrado, passa, agora, a ser o medo do mais próximo - da natureza

violenta que existe nos indivíduos mais comuns. Essa ambiguidade da ameaça leva a um cinema de horror de viés predominantemente realista e/ou cheio de construções alegóricas.

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

### **3.1. *Trabalhar Cansa*: o mal-estar constante sob as vestes de horror**

Um dos filmes mais representativos dessa nova fase é *Trabalhar Cansa*, de Juliana Rojas e Marco Dutra<sup>17</sup>. Estreia da dupla em longa-metragem, produzido pela Dezenove Som e Imagens<sup>18</sup> e coproduzido pela Filmes do Caixote<sup>19</sup>, o filme teve sua estreia no dia 12 de maio de 2011 na mostra *Un Certain Regard*<sup>20</sup> do Festival de Cannes. A trama gira em torno de uma mulher chamada Helena (vivida por Helena Albergaria) que, num momento de dificuldade financeira devido à demissão do marido, resolve abrir um pequeno mercado num imóvel que já havia funcionado como comércio, mas que se encontra abandonado. O negócio, que parecia promissor, pouco a pouco vai dando sinais de ruína, tanto pelo clima com os funcionários como por problemas na estrutura do mercado - cuja causa ganha contornos cada vez mais misteriosos.

No decorrer de *Trabalhar Cansa*, porém, percebe-se que as raízes do terror proposto por Marco Dutra e Juliana Rojas não estão necessariamente nos construtos tradicionais do gênero a que ele se filia (imóveis assombrados, invasores misteriosos), ainda que a atmosfera sugira algo parecido. Trazendo o prólogo para exemplificar, seguimos a conversa de Helena com uma corretora; a última, entusiasmada, insiste que o local está em perfeitas condições e que qualquer reparo necessário é de ordem superficial (“*passa uma pintura, passa uma massa por cima e fica ótimo*”<sup>21</sup>). A protagonista, de aparência tímida e caracterização discreta -

---

<sup>17</sup> Dupla responsável por outros trabalhos que dialogam com o horror, como *Quando Eu Era Vivo* (2014), dirigido apenas por Dutra, o musical *Sinfonia da Negrópole* (2014), dirigido apenas por Rojas, e *As Boas Maneiras*.

<sup>18</sup> Produtora de audiovisual localizada em São Paulo, em funcionamento desde o início dos anos 2000; produz filmes comerciais e autorais, com mais de 20 filmes realizados.

<sup>19</sup> Estúdio de Cinema e TV de Juliana Rojas e Marco Dutra em parceria com Caetano Gotardo, João Marcos de Almeida e Sérgio Silva; funciona em território paulistano como um coletivo criativo.

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

<sup>21</sup> *Trabalhar Cansa*, 12 min 13 seg.

ombros curvados, cabelo preso, brinco pequeno e roupa formal -, não diz praticamente nada, exceto por dois ligeiros questionamentos, e observa o lugar de forma ao mesmo tempo atenta e apática. Quando as duas mulheres estão próximas à parede quebrada, a corretora - de caracterização mais expansiva e exagerada - fala sobre as questões do aluguel enquanto toca constantemente no braço de Helena que, em certo ponto, olha para a mão da mulher com expressão de incômodo. Minutos depois, a protagonista leva um susto com o toque forte e grosseiro da moça, que comenta sobre as mudanças climáticas em tom de humor. A simples interação entre as duas já exprime, sobretudo, a ideia de mal-estar nas relações urbanas, algo que vai se intensificar ao longo do filme, conforme outras personagens interagem.

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

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

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

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

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

A sucessão dos planos (a expressão da menina e os objetos empilhados no escuro) orchestra um ar de terror potencialmente clichê - afinal, são elementos clássicos do gênero. Não obstante, o que se desenrola em seguida é uma situação corriqueira e sutilmente humilhante. A própria ideia de alguém dormir num ambiente do qual o espectador mal consegue enxergar o todo já parece inacreditável. Mas é quando as questões do trabalho são postas que o ápice semântico da cena acontece. “*A senhora paga quanto?*”, pergunta Paula, ao que Helena responde: “*O primeiro mês eu considero um mês de experiência, começo com menos de um mínimo. A partir do segundo mês, se tudo der certo, o mínimo mais a condução*”<sup>22</sup>. Na sequência, a entrevistada pergunta se o emprego será registrado e a protagonista diz que ficaria muito caro. Paula, ainda que decepcionada, aceita.

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

Dutra e Rojas conjugam várias tradições universalmente ligadas ao horror que, simultaneamente, funcionam de modo específico com a realidade do Brasil - o que torna tudo facilmente identificável para o espectador nacional. Infiltrações na parede e no piso; máscaras; o quarto dos fundos lotado de objetos velhos; o medo da invasão do ambiente privado. Todas essas coisas podem se relacionar com qualquer espectador e, ao mesmo tempo, dialogam com elementos do povo brasileiro.

Ao contrário de obras canônicas do horror, entretanto, o medo imposto por *Trabalhar Cansa* não é propriamente da morte ou de alguma representação dela; não há a concretização

---

<sup>22</sup> *Trabalhar Cansa*, 14 min 2 seg.

de qualquer ameaça sobre a vida dos personagens ou o temor diante de um mal específico. Trata-se de um perigo indefinível, algo que dialoga com a ideia de horror psicológico, categorização do gênero definida por trabalhar o medo de forma não material e que se manifesta a partir da sensação de mal-estar e/ou estranheza. Nesses filmes, o terror não assume necessariamente uma forma física, mas o espectador consegue intuir sua presença através da elaboração de uma atmosfera de desconforto - e, mesmo que a fonte do perigo seja mostrada e traga consequências práticas para a narrativa, sua essência costuma ser mais complexa do que aquilo que está na superfície. São filmes em que o elemento de vilania e perigo, portanto, se mostra frequentemente metafórico e às vezes até abstrato.

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

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

Pode-se dizer que *Trabalhar Cansa* é um ensaio sobre o mal-estar da classe média pós-conquistas de direitos do trabalhador durante tanto tempo negados. É difícil não notar a diferença no tom de voz de Helena ao falar com seus funcionários “*Tá louco de falar assim comigo? Me respeita!*”<sup>23</sup>, grita ela para seu estoquista) e com o proprietário “*Esse lugar não é seu!*”, diz ele para ela, que permanece em silêncio<sup>24</sup>. Ao articular elementos formais do horror em função desse discurso, o filme de Dutra e Rojas expressa sua força política sintetizando angústias que assolam especificamente o Brasil do início dos anos 2010 - um país que havia passado por uma década de expressivas mudanças sociais, sobretudo a diminuição da desigualdade entre ricos e pobres<sup>25</sup>. O crítico Heitor Augusto comenta que este “é um filme de agonia e ansiedade de uma classe média que está vendo o seu mundo ruir, está vendo as relações de trabalho mudarem”<sup>26</sup>.

---

<sup>23</sup> *Trabalhar Cansa*, 51 min 34 seg.

<sup>24</sup> *Trabalhar Cansa*, 1h 30 min 32 seg.

<sup>25</sup> De acordo com o filósofo Tales Ab’Sáber (2011, p. 62), em seu livro *Lulismo: Carisma Pop e Cultura Anticrítica*, “a cultura do governo Lula foi a universalização do consumo”.

### 3.2. *O Animal Cordial*: a concentração do espaço e a intensificação da violência

Outro trabalho expressivo no tratamento dessas chaves temáticas é *O Animal Cordial*, dirigido por Gabriela Amaral Almeida. O filme foi produzido por Rodrigo Teixeira, da *RT Features*<sup>27</sup>, estreou mundialmente em julho de 2017 no *Fantasia International Film Festival*<sup>28</sup>, chegando comercialmente ao Brasil apenas em 2018. O filme se passa num restaurante de classe média alta, aparentemente em decadência, no qual o clima conflituoso entre o dono Inácio (Murilo Benício) e seus funcionários está começando a vazar para o salão, onde se encontram apenas três clientes. Alguns minutos antes do fechamento, dois assaltantes armados invadem o local, instalando pânico e levando o proprietário a reagir - atirando em um dos bandidos. A vingança de Inácio, porém, passa para um nível cada vez mais extremo e a história se transforma num massacre.

Notamos que há dois paralelos fundamentais entre *Trabalhar Cansa* e *O Animal Cordial*. O primeiro é que ambos são estreias em longa-metragem e realizados por pessoas da área de comunicação com o interesse voltado, desde muito cedo, para o cinema de horror especificamente<sup>29</sup>. Em segundo, as duas tramas, embora bastante diferentes entre si, focam na deterioração de um estabelecimento comercial (restaurante e mercado) a partir, essencialmente, das atitudes do protagonista.

De um ponto de vista temático, é evidente que os dois filmes partem do mesmo assunto: a raiva reprimida na classe média empreendedora diante das mudanças nas relações de trabalho. Mas, se no longa de Marco Dutra e Juliana Rojas esse sentimento estava de algum modo diluído em meio à apatia do cotidiano, em *O Animal Cordial* ele é intensificado por vários elementos, sendo o mais evidente deles a concentração da história em um cenário fechado e ao longo de uma única noite.

Enquanto *Trabalhar Cansa* se permite certos respiros e entretempos (cenas na rua, no apartamento, em salas de escritório), o filme de Gabriela Amaral já tem início com um plano na fachada do restaurante La Barca e, rapidamente, a diretora corta para o ponto de vista da

---

<sup>26</sup> Vídeo: *Por que amamos filmes de terror?*, publicado em 2019; da série de Curiosidade Mórbita, do canal Omelete. <<https://www.youtube.com/watch?v=uPrp59KHhSQ>>. Acesso no dia 2 de julho de 2021.

<sup>27</sup> Produtora criada em 2000, responsável tanto por produções brasileiras (*Quando Eu Era Vivo* e *O Silêncio do Céu*, ambos de Marco Dutra) quanto internacionais (*A Bruxa*, de Robert Eggers, e *Me Chame pelo Seu Nome*, de Luca Guadagnino).

<sup>28</sup> Festival de cinema de gênero que existe desde 1996 em Montreal, no Canadá.

<sup>29</sup> Gabriela Amaral Almeida flerta com o horror e o suspense desde seu trabalho como curtametragista, em filmes como *A Mão que Afaga* (2012) e *Estátua!* (2014).

janela, de onde é possível enxergar todo o salão e a cozinha. Ou seja, nas duas primeiras imagens, o filme já expõe por completo o ambiente no qual todo o enredo vai se desenrolar. Partindo dessa perspectiva limitada do espaço, *O Animal Cordial* concentra diversas fatias da sociedade brasileira, que, em *Trabalhar Cansa*, se encontravam bem mais dispersas; consequentemente, o conflito se torna radicalmente mais intenso.

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

Os primeiros minutos estabelecem as tensões principais entre os personagens. A sugestão de tensão sexual entre Inácio e a sua fiel garçonete Sara (Luciana Paes) é a primeira que a direção de Gabriela Amaral expõe, com o patrão pedindo conselhos a sua funcionária sobre a cor dos móveis (ao que o rosto da atriz aparece num *close-up* estilizado, ressaltando a maquiagem forte, e a trilha sonora de sintetizadores compõe o tom de deslumbramento). Outra tensão central é o estranhamento entre Inácio e Djair, demonstrada através de farpas “*A gente já tá na nossa hora né?*”, diz o chef; “*Na realidade, faltam 15 minutos*”, responde o patrão<sup>30</sup> e de grosserias “*Eu tô te pedindo pra esperar na cozinha!*”, sussurra Inácio rispidamente, ao que Djair responde: “*Eu ouvi. Mas eu vou esperar é aqui*”<sup>31</sup>. E há também a caracterização de dois dos clientes: o casal Bruno e Verônica funcionam como estereótipos de novos-ricos<sup>32</sup>, agindo com soberba e deboche ao serem servidos “*Só mais uma coisa: se é Bordeaux, tem que ser do Pomerol. Quem conhece de vinho sabe*”<sup>33</sup>, fala o cliente para o Inácio, que esconde a raiva sob um sorriso constrangido.

Em primeira mão, pode parecer a mesma abordagem baseada no mal-estar cotidiano analisada em *Trabalhar Cansa*. O fato, contudo, de o roteiro concentrar essas fatias sociais numa delimitação de tempo e espaço leva o terror menos para uma atmosfera de iminência e

---

<sup>30</sup> *O Animal Cordial*, 6 min 37 seg.

<sup>31</sup> *O Animal Cordial*, 19 min 30 seg.

<sup>32</sup> Denominação comumente utilizada para se referir às pessoas que ganharam muito dinheiro subitamente e se esforçam para passar a imagem de refinamento e elegância, ainda que seu modo de agir permaneça grosseiro.

<sup>33</sup> *O Animal Cordial*, 12 min 30 seg.

mais focado na violência que ele desencadeia. Isto é, o filme de Gabriela Amaral não fica apenas na abordagem psicológica; a partir do *incidente incitante*<sup>34</sup>, a violência reprimida no decorrer do primeiro ato inteiro.

*O Animal Cordial* centraliza o perigo na figura de Inácio desde o ponto em que ele resolve reagir ao roubo e, na sequência, trancar todos na cozinha. Sua imagem cordial, respaldada pelas roupas e penteado e tom de voz, é rapidamente desconstruída por sua atitude violenta e impositiva e, à medida que pessoas morrem pelas suas mãos de modo sangrento, ele vai se transformando no maníaco/psicopata clássico de filme de *slasher*<sup>35</sup>. Essa desconstrução remete ao pensamento de McKee (2006, p. 105) sobre a distinção entre o que ele considera ser a *caracterização* e o *verdadeiro personagem*. De acordo com o autor, a primeira é “a soma de todas as qualidades observáveis em um ser humano”, ou seja, tudo que é superficialmente perceptível (faixa etária, condição financeira, escolaridade, sexualidade); já o *verdadeiro personagem*, para McKee (2006, p. 106), “é revelado nas escolhas que um ser humano faz sob pressão - quanto maior a pressão, maior a revelação e mais verdadeira a escolha para a natureza essencial do personagem”.

Fernanda Marra (2019, p. 191) descreve que “a cordialidade brasileira não passaria de um ardil encenado no âmbito do comportamento por um homem que não suporta o peso da impessoalidade das instâncias burocráticas”. As origens do *homem cordial*, afinal, estão no período colonial do Brasil, ou seja, são fundamentadas na estrutura patriarcal, do homem enquanto controlador e provedor. Aplicando a ideia ao filme, então, tem-se Inácio como essa criatura presa em um disfarce e frustrada com as coisas que estão fora do seu controle.

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

O tratamento franco com alguns arquétipos do gênero acaba fortalecendo a discussão diante de questões problemáticas do Brasil, sobretudo as que estavam vigentes na ocasião em

---

<sup>34</sup> De acordo com McKee (2006, p. 176), significa “o primeiro grande evento da narrativa, [...] causa primária de tudo o que se segue, colocando os outros quatro elementos - complicações progressivas, crise, clímax e resolução - em movimento”. Neste caso, a chegada dos dois assaltantes no restaurante.

<sup>35</sup> Subgênero do horror famoso pela presença de um assassino (usualmente, um homem branco mascarado) que persegue e executa pessoas (geralmente jovens) de modo brutal.

que *O Animal Cordial* estreia nos cinemas. O ano de 2018 foi palco de eleições acirradas<sup>36</sup> no país, ocasião na qual se debateu muito, entre outras coisas, pautas de segurança pública. De acordo com a pesquisa do Datafolha<sup>37</sup>, do dia 11 de setembro do mesmo ano, 20% dos eleitores consideravam a segurança o principal problema do país (meses antes, a mesma pesquisa constatou 9%). O filme discute justamente a ideia da segurança a qualquer custo, aliada à descrença da população na força do estado para combater a criminalidade.

Gabriela Amaral, portanto, analisa os extremos da justiça com as próprias mãos e demonstra que a obsessão pela individualização dos métodos da segurança pode ser, em alguns casos, apenas uma desculpa para a expurgação do ódio social guardado durante tanto tempo. E, através da subversão dos arcos da garçonete e do cozinheiro, principalmente, a diretora dá voz às minorias, de acessos e direitos tão negados no país.

### **Considerações**

*Trabalhar Cansa* e *O Animal Cordial* acabam operando de maneira espelhada: de um lado, a narrativa espaçada e com respiros, de outro, a tensão compactada em tempo e espaço reduzidos e, principalmente, a sugestão psicológica/mal-estar constante do trabalho de Marco Dutra e Juliana Rojas na comparação com o estilo sangrento do filme de Gabriela Amaral. Naturalmente, são reflexos de um mesmo país e, por isso, tratam de muitos dos mesmos medos e mazelas - mas em níveis diferentes de impacto.

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

São filmes que colocam em xeque padrões de comportamento e valores arraigados no país - ajustando a ideia da ameaça e da vilania à complexidade e ambiguidade que o contexto sócio-político do país exige -, aplicando a iconografia do horror para enfatizá-los. Eles podem

---

<sup>36</sup> Nas eleições presidenciais, disputavam Fernando Haddad, do PT, e Jair Bolsonaro, então do Partido Social Liberal (PSL); Bolsonaro venceu no segundo turno com 55% dos votos.

<sup>37</sup> Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/poder/2018/09/para-eleitores-saude-e-violencia-sao-os-principais-problemas-do-pais.shtml>>. Acesso no dia 9 de julho de 2021.

ser vistos, inclusive, como pivôs de um possível ciclo brasileiro na produção de horror, o qual ainda deve gerar diversas obras igualmente subversivas, originais e provocativas.

### **Referências bibliográficas:**

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

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

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

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

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

DÓRIA, Kim Wilhelm. *O Horror não Está no Horror: Cinema de Gênero, Anos Lula e Luta de Classes no Brasil*. São Paulo, 2016.

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

MARRA, Fernanda. *O Animal Cordial: Uma Rasura da Razão*. Revista Lusófona de Estudos Culturais, 2019.

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

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

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

Para eleitores, saúde e violência são os principais problemas do país; disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/poder/2018/09/para-eleitores-saude-e-violencia-sao-os-principais-problemas-do-pais.shtml>>. Acesso no dia 9 de julho 2021.

Por que amamos filmes de terror?; disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=uuOmabCUhPI>>. Acesso no dia 2 de julho de 2021.

SOUTO, Mariana. *O que Teme a Classe Média? Trabalhar Cansa e o Horror no Cinema Brasileiro Contemporâneo*. Revista Contracampo, 2012.

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