
***Tara*, de José Mojica Marins, em uma perspectiva da narrativa: o que há para o espectador além da imagem?¹**

Fernando de Barros Honda Xavier²
Universidade Tuiuti do Paraná, Curitiba, PR

RESUMO

Este trabalho se propõe a analisar o curta-metragem *Tara* (1968), de José Mojica Marins, a partir de questões de narrativa com o intuito de compreender a possível reação realizada pelo espectador no contexto do cinema de horror. Esta análise é realizada com base nos conceitos propostos por David Bordwell (1985) sobre a narrativa cinematográfica, com a perspectiva do observador, ou espectador, bem como pela identificação do filme ao gênero horror-artístico por Noël Carrol (1991) – aproveitando-se do estudo de Carrol sobre o horror em suas origens e o impacto emocional e físico naqueles que se dispõem assistir a uma obra com os elementos do gênero. A relação do observador com a obra fílmica poderia perpassar a proposta da ficção do terror biológico para o psicológico, aproximando a cognição e subjetividade.

PALAVRAS-CHAVE: Cognitivismo; Espectador; Cinema; Horror; Narrativa.

INTRODUÇÃO

Um dos três episódios que compõem o longa-metragem *O Estranho Mundo de Zé do Caixão* (1968) – o qual propõe mostrar a forma de pensar do alterego de José Mojica Marins³ – *Tara* (1968) não possui diálogos falados nem escritos, a narrativa é composta inteiramente pela imagem e ações das personagens em cena. Temas como morte e estupro que permeiam a obra do cineasta estão presentes, entretanto, horror que existe não é gráfico, mas, sim, teatral e psicológico.

Este trabalho não se propõe a fazer uma análise fílmica técnica nem uma compreensão psicológica das personagens, nosso objetivo é compreender o filme pela perspectiva da narrativa com base nos preceitos de David Bordwell (1985) e inserido no gênero de horror a partir de Noël Carrol (1999) por meio da imagem cinematográfica na perspectiva no espectador. Isto é, de qual forma o curta *Tara* (1968) poderia ser compreendido em uma perspectiva da narrativa do horror pelo espectador? Para

¹ Trabalho apresentado no GP de Cinema, XXI Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 44º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. O trabalho é resultado de pesquisa da futura dissertação de mestrado sob orientação do Prof. Dr. Marcelo Carvalho.

² Mestrando do PPGCom da Universidade Tuiuti do Paraná - UTP, e-mail: fernandohondaxavier@gmail.com.

³ O personagem *Zé do Caixão* não aparece no filme.

compreender essa questão, primeiro será apresentada a obra e a sua existência dentro da narrativa apenas visual para avaliar uma epistemologia norteadora sobre o espectador e, por fim, apontar a relação do espectador e o contexto apresentado no curta-metragem. Ainda metodologia escolhida é a de pesquisa bibliográfica sobre o filme considerado.

Nossa hipótese é a de que, a falta de diálogos atrelado a escolha do *close-up* no rosto das personagens de maneira alternada fomentam a tensão e atenção do espectador com a narrativa. A justificativa da escolha desse objeto é compreender a noção de horror artístico com o entendimento da abertura voluntária da subjetividade do espectador, aguçando as pesquisas em torno do espectador e dito “cineasta” ainda retomar a discussão da perspectiva da cognição no cinema.

A NARRATIVA VISUAL EM TARA

O cinema marginal, em seu período histórico, poderia ser considerado como um movimento que surgiu em resposta ao cinema novo. Em uma perspectiva geral, o cinema novo foi uma sistematização do que não se afinaria com o *status quo* do fazer cinema no período. Esta adequação o coloca à margem, justamente por não se harmonizar com aquelas obras cinematográficas já veiculadas na sociedade. Ao final dos anos de 1950 as chachadas eram populares, conforme Fernão Ramos (2018) o problema era que elas não conseguiriam unir os valores nacionais e representar o que era brasileiro perante outros países. Esse entendimento é compartilhado por Jean-Claude Bernardet (2009) em artigo no jornal *A Gazeta*, no ano de 1968, ao afirmar que o cinema novo, além do caráter *à margem*, é criador de um programa cinematográfico que questionava o que se fazia no cinema brasileiro no período. Não se encaixar nas chachadas da Atlântida naquele período era diferencial⁴, nesse contexto o cinema novo “[...] é um instrumento de análise e de luta contra uma sociedade e uma cultura inaceitáveis, é uma procura de caminhos sociais, políticos, culturais e estéticos novos [...]” (BERNARDET, 2009, p.140).

Nós entendemos que o cinema novo não surge de maneira isolada e desconectada dos acontecimentos políticos de sua época, entretanto, outras expressões artísticas

⁴ Optamos por não adentrar nesse trabalho nos aspectos políticos, econômicos e históricos, como o governo de Getúlio Vargas e o surgimento da Atlântida. Ver: DESBOIS, Laurent. **A odisseia do cinema brasileiro: da Atlântida a Cidade de Deus**. Tradução de Julia da Rosa Simões. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016. p. 25-60.

contemporâneas ao cinema novo também emergem vinculadas a essa nova forma de questionar o cinema vigente.

O cinema marginal seria uma resposta ao cinema novo, embora, ambos emergiram por volta do mesmo período para questionar a ideologia dominante e o fazer cinema nacional. Tal diferenciação entendida em Laurent Desbois (2016) no que concerne ao cinema marginal realizado na Boca do lixo em São Paulo, *Filme do Diabo* (1917)⁵ é inspiração, especificamente por dois representantes, um deles José Mojica Marins. O seu cinema trabalha majoritariamente com o feio, o grotesco, a pornografia e a marginalidade, dos dispositivos à produtora independente. Mojica se vale do seu alter ego Zé do Caixão nascido a partir de um sonho (DESBOIS, 2016; ANDRÉ BARCINSKI e IVAN FINOTTI, 2015), fazendo-o querer compreender o que há entre o mundo dos vivos e dos mortos. Em suma, um cinema de motivação subjetiva e consciente, com um viés de expressão e manifestação por meio da imagem em movimento. Dentro dessa estética de pornografia com o grotesco o cineasta-ator permanece influente no meio do horror brasileiro, as pessoas que seguem a sua arte possuem uma conexão direta com as obras feitas por motivações variadas. Partimos, assim, para começar a compreender a forma que a expressão desse cineasta, em específico por meio da narrativa atrelada apenas à imagem, emerge no contexto do seu curta *Tara* (1968).

O Estranho mundo de Zé do Caixão é composto por três episódios: *O Fabricante de Bonecas*, *Tara* e *Ideologia*. Entretanto, na forma como a narrativa é construída, os episódios são independentes uns dos outros. *Tara* é o único que não contém diálogos, e nem intertítulos escritos na tela, as ações das personagens são o único guia para o espectador compreender a trama. A história apresenta um vendedor de balões observando a mesma moça todos os dias. Em um determinado dia ela compra um par de sapatos, a caixa cai na rua e ele pega. Sabendo onde ela mora por sempre observá-la, permanece com a caixa de sapatos até encontrar uma razão para entregá-la à moça. A moça se casa e na saída da igreja, uma mulher a esfaqueia. O vendedor de balões observa tudo aquilo. Após algum tempo o vendedor de balões dirige-se para o mausoléu onde o corpo dela foi sepultado. Ele abre o caixão, calça os seus pés com os sapatos que deixara cair na rua e

⁵ Cf. DESBOIS, Laurent. *A odisseia do cinema brasileiro: da Atlântida a Cidade de Deus*. 1. Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016, p. 506 em nota 7.1. O filme possui o título original “Le Film Du Diable” direção de cena por Julio Davesa e trata-se de um filme de arte erótico brasileiro o qual é entendido como vanguarda ao mostrar o nu feminino em cena.

tem relações sexuais com o cadáver. Por meio desse entendimento, a) *Tara* expressa em si o surrupio da atenção do público com b) base nas expressões dilatadas que remetem ao cinema pós-teatro (figura 1).

A atenção voluntária por vezes pode atrapalhar o que a atenção involuntária pode fazer nesse contexto, por exemplo: se alguém vai ao teatro e utiliza um binóculo para observar atentamente um ator específico por quaisquer motivos, pode fazer com que o contexto da peça se esvaia, ou seja, o que os realizadores da peça tinham em mente para levar o espectador pela trama acaba perdendo o efeito. Essa situação é um exemplo da importância da atenção involuntária. É certo que no teatro existem maneiras de manter a atenção involuntária do espectador, quando se gesticula e fala-se alto em cena, o contraste entre essas atenções cria um desequilíbrio mental o que impacta mais uma vez o espectador (HUGO MÜNSTERBERG, 2021). Münsterberg propõe a seguinte questão: de que forma o cinema garante o deslocamento necessário da atenção? A premissa dele é de que a atenção involuntária é necessária para o cinema, não se pode ter a atenção voluntária pois, analisar-se-ia o filme por meio da técnica utilizada e, por consequência, perderia o sentido de ser conduzido para a trama a partir da percepção mental e emocional. A noção de *atenção* de Münsterberg (2021) embasa os dois aspectos que são percebidos no filme, o primeiro é a atuação exagerada em close-up para mostrar o sentimento da personagem (figura 1), o segundo é manter a atenção do espectador na trama por meio desta escolha de atuação e fotografia.

Münsterberg não contextualiza a sua análise para um gênero específico no cinema e apenas explora o motivo da atenção voluntária no teatro destoar da proposta do espectador ser conduzido, porém afirma sobre “[...] as deixas preparas pelo dramaturgo e pelos produtores. Na rápida sucessão das imagens e na tela, certamente não faltarão meios de influenciar e dirigir a nossa mente” (MÜNSTERBERG, 2021, p. 27-28). A utilização de recursos inseridos no cinema como interlúdios que explicam o que acontece na imagem deveriam ser entendidos apenas como recursos. O conteúdo que há na imagem seria para atrair a atenção daquele que assiste sem a exigência daqueles recursos de contextualização.

Figura 1

Figura 2



Fonte: Frames do curta *Tara* (1968), de José Mojica Marins

A NARRATIVA DO ESPECTADOR EM *TARA*

A convergência do teatro com o cinema proposta por Münsterberg (2021) está na utilização da atenção involuntária na imagem e na potência desse conteúdo para atrair a atenção daquele que assiste. Contudo, embora o espectador esteja subentendido nesse processo, a nossa análise recai majoritariamente no filme e na imagem, o que difere de Hugo Mauerhofer (2021) em sua situação cinema na qual o espectador está. Ele se mostra passivo de maneira consciente ao ser levado pelo filme, sendo as sensações responsáveis pela comunicação entre o consciente e o inconsciente a partir da imagem projetada. Convém reforçar que essa passividade é forjada pela sala escura em dois aspectos importantes: a sensação de tempo e a sensação de espaço.

Simultaneamente à sensação alterada de tempo (i.e., o tédio latente suscitado) surgem os efeitos da sensação alterada de espaço (i.e., o trabalho irrestrito da imaginação): a rapidez com que se instalam esses efeitos é propiciada por outro elemento essencial da situação cinema, a saber, o estado passivo do espectador. Este estado é alcançado espontaneamente. Confortável e anonimamente sentado em uma sala isolada da realidade cotidiana [...] (MAUERHOFER, 2021, p. 305).

A situação cinema proveniente da disponibilidade consciente do espectador a partir das sensações alteradas de tempo e de espaço, além do anonimato, o tornam relativamente *passivo* por opção, mas ainda assim com autonomia no processo de escolha – confortável fisicamente no ambiente da sala escura do cinema e psicologicamente preparado para deixar a sua atenção ser guiada pela narrativa. Por meio dos sentidos ele experimenta a cena. Esse ponto de encontro entre os dois autores, isto é, o deslocamento para o cinema (ainda que Münsterberg inicie o delineamento sobre a memória a partir de uma cena do teatro), logo surge, convergindo com as sensações já explicitadas por

Mauerhofer. Assim, as sensações percebidas fazem parte da ação que acontece no palco, bem como a mente do espectador está cheia de ideias, dentre elas, aquelas produzidas a partir da memória (MÜNSTERBERG, 2021). A memória está repleta de conexões que ajudam a dar sentido ao que o espectador está assistindo. De maneira cognitiva, aliando os atos da cena anterior, para dar um sentido, há o auxílio da atenção involuntária provocada pelos atores no palco. Junto a isso, o teatro necessita da memória do espectador para compor o contexto do que se vê, mas o cinema consegue ultrapassar essa afirmação.

A memória do espectador, ela já estaria ali no próprio quadro, na própria cena do filme, a cena no teatro é regular, está intrínseca aos acontecimentos. Em síntese, conforme Münsterberg (2021), aquilo que o espectador está desenhando em sua mente, ou o que ele vê por lá, o cinema é capaz de mostrar com a imagem em movimento e o tempo na própria tela. O cinema é capaz de fazer o passado e o futuro se unirem no presente, o tempo é e permanece, isso também acontece com base na memória e a capacidade de conectar assuntos. Indo de encontro com as personagens na tela, a memória e a imaginação destas podem ser mostradas pelo cinema. O *close-up* (figuras 1 e 2) é um recurso utilizado para dirigir a atenção do espectador para os acontecimentos no filme. A partir disso, *Tara*, por não utilizar nenhum recurso de diálogo, muito menos escrito na tela, mostra o que sente a personagem, e o que emerge na cena é acompanhado pelo espectador, o qual é testemunha passiva do que está acontecendo na mente daquele sujeito.

É importante frisar a palavra “testemunha”, pois nesse contexto pode-se afirmar que é uma observação ocular do espectador para o íntimo daquela personagem sem ele interferir na narrativa que acontece na tela (MÜNSTERBERG, 2021). Em específico neste trabalho, é necessário esclarecer a situação da profundidade de campo enquanto parte da narrativa, pois, em decorrência da tecnologia utilizada para a filmagem, a princípio permaneceriam resistências técnicas para tal. Entretanto, isso não se afirma. Embora essa limitação técnica exista, a direção utiliza a profundidade de campo em momentos específicos da narrativa, como mostrar a motivação do vendedor de balões para, além de a perseguir, ter contato com a moça (figura 3). Localizar no espaço o espectador com um plano aberto e nítido, além de aproximar o espectador do que a personagem está sentindo com o *close-up*, leva aquele que assiste não mais a estar entre

a janela e a porta, e sim a ~~como~~ se ver em um espelho, olhando para o seu próprio interior⁶. O espectador estaria se observando.

É claro, atrelar essa nova forma de olhar à *passividade* do espectador, como já explicado, não quer dizer uma total ausência de escolha ou consciência daquele que se disponibiliza para assistir a uma obra fílmica, a “testemunha” nesse sentido sabe que está compartilhando a sua subjetividade com aquela obra, e o cerne dessa análise ainda está no corpo e na mente.

Se considerarmos o olho como interface entre espectador e filme, podemos distinguir várias configurações que moldam de diferentes maneiras o olhar e a atividade do ver [...] algumas dessas configurações estão [...] culturalmente determinadas e profundamente enraizadas na imaginação popular (THOMAS ELSAESSER e MALTE HAGENER, p. 119).

A interação do espectador com o filme se daria na mente e o resultado no corpo? Por meio do órgão olho a luminosidade é interpretada no cérebro e decodificada de maneira cognitiva congruente à subjetividade daquele sujeito? A abordagem adotada por esses autores seria uma construção prévia do que se observa, por meio da cultura, sendo uma análise antropológica do que se entende sobre “olho”, o que resulta no olhar, é da sociedade para o ser o que constrói a subjetividade do olhar. A construção da maneira de decodificar é cognitiva, embora subjetive o sujeito. Avançando nessa análise, Edgar Morin (2014) aproxima a percepção cognitiva com a percepção fenomenológica, quer dizer, há na imagem mostrada pelo cinema algo que existe, objetivo, está ali revelada por meio da visão da câmera, no entanto, o espectador a partir dessa objetividade incute a sua subjetividade e acaba por viver dela.

O espectador ignora muitas vezes que é ele e não a imagem que chega à visão global. Por isso mesmo ele é inconsciente daquilo que diferencia profundamente o filme de cinema do filme do cinematógrafo (filme teatro): a dependência mecânica dos processos perceptivos. Mas, ao mesmo tempo, ele é obscuramente consciente daquilo que reduz o cinema e o teatro ao mesmo denominador: a unidade da visão psicológica (MORIN, 2014, p. 152).

A subjetividade inerente ao espectador o faz ir além da objetividade de “olhar”. Já demonstrado por Münsterberg, o cinema e o teatro possuem em comum a capacidade da atenção involuntária ser a necessária para surrupiar a mente do espectador. Mas o

⁶Cf. Elsaesser e Hagener (2018): sobre as teorias do cinema pela perspectiva do espectador. O cinema não é mais janela e moldura onde se observa de maneira ativa, mas o espelho pela identificação com o que se vê.

cinema vai além e utiliza a imagem e os cortes para manter a influência que produz na mente. Está aí o início da construção de uma narrativa própria do espectador para o filme, a mente do ser para a película, entre a percepção prática – cognição – e a subjetividade que existe a partir do sujeito para o que ele percebe do filme, o fenômeno. Diferente do teatro, o cinema causa a utilização espontânea da cognição, a conexão entre os cortes, a profundidade de campo e a compreensão da visão global.

A forma como esse processo ocorre para a visão global é iniciada em Bordwell (1985) que formula a sua teoria da percepção psicológica e cognitiva do filme.

Figura 3



Figura 4



Fonte: Frames do curta *Tara* (1968), de José Mojica Marins

A NARRATIVA DO HORROR EM TARA

A narrativa é a conexão entre as ações das personagens na cena. No cinema, por meio da montagem, essa conexão é realizada também na mente do espectador para construir uma visão global do que se está dispondo a assistir. Sobre o dispor do espectador, é de se afirmar que a *passividade* está restrita a uma ação de querer e ir assistir a um filme. Diferente das teorias as quais ele é levado em sua totalidade pelo filme, há uma diferença proposta por Bordwell (1985), o qual investe na proposição de que o filme possui a capacidade de conduzir o espectador, mas também o impele a utilizar as funções mentais. É importante salientar que dentro dessa definição, o espectador também é entendido como observador, pois exerce a sua atividade de compreender o que está além do filme, isto é, parte passiva necessária para a compreensão da história e, na maior parte do tempo consciente, o que confirma a sua não passividade frente a obra fílmica a qual se dispõe a imergir.

Em Bordwell, a compreensão da história é o objetivo final, e nesse processo da compreensão é se dá a possibilidade de o entendimento do observador ser ativo para além do que o filme exhibe. A atividade que o espectador exerce é a princípio cognitiva, mas não se excluem as emoções, e doravante, o que importa na construção da história nesse contexto é considerar que...

Eu, considerando que a compreensão da narrativa do filme por parte do espectador é teoricamente separada das reações emocionais dele ou dela. (Eu suspeito que os modelos de cunho psicanalítico podem ser mais bem utilizados para os aspectos emocionais de assistir a um filme) [...] eu não considero que as operações do espectador sejam embasadas por meio da linguística. Eu não devo dizer que o espectador está “enunciando” a história enquanto o filme passa, nem devo presumir que o entendimento da narrativa é de acordo com os princípios da metáfora ou metonímia (BORDWELL, 1985, p. 30, tradução nossa)⁷.

A posição teórica de Bordwell, partidário da “teoria” cognitiva do cinema, traz a dúvida acerca da situação dessa “filiação teórica” frente as outras teorias⁸. Robert Stam (2013) defende que essa perspectiva de análise está envolta de aspectos naturais do ser humano, uma abordagem que antecederia a sociologia e a antropologia, quer dizer, há uma generalização, ou um método dedutivo empregado na interpretação dos fatos cinematográficos. Ora, Stam utiliza termos como “recepção” para descrever o que Bordwell indica com a sua compreensão da narrativa por parte do espectador/observador, não condizendo com o contexto abordado por Bordwell⁹. Jorge Santos (2011) também converge com a capacidade de generalizar da perspectiva cognitiva: a intenção de Bordwell de formular uma teoria que pode ser a resposta para muitas questões em aberto no meio cinematográfico acaba por cair na naturalização de muitos aspectos que envolvem a construção da cognição do espectador.

Além da sociologia, a epistemologia seria utilizada para aproximar o cinema das ciências naturais. Por este delineamento se encontra a negação do termo “recepção” empregado por Stam e o deslocamento para a percepção. O desdobramento dessa percepção vai do filme ao observador, devolve em emoções e sensações que provocam

⁷ I am assuming that a spectator’s comprehension of the films’ narrative is theoretically separable from his or her emotional responses. (I suspect that psychoanalytic models may be well suited for explaining emotional aspects of film viewing) [...] I do not treat the spectator’s operations as necessarily modeled upon linguistic activities. I shall not speak of the spectator’s “enunciating” the story as the film runs along, nor shall I assume that narrative sense is made according to the principles of metaphor and metonymy.

⁸ As aspas empregadas são para localizar teoricamente a abordagem dos autores cognitivistas, pois alguns deles não a consideram uma teoria, e sim, uma perspectiva.

uma aproximação e contextualização da obra a qual assiste – podendo ser o medo, a tristeza, a raiva, a felicidade e ou o horror. O resultado pode ser físico também, como aceleração cardíaca, suor, arrepios, reflexos aguçados, enjoos e demais variantes. Ao observar o vendedor de balões iniciando relações com o cadáver da moça a qual perseguia (figura 4) tem-se a noção da relação entre os que assistem e a obra.

Um estado emocional ocorrente tem dimensões tanto físicas quanto cognitivas. De um modo geral, a dimensão física de uma emoção é uma agitação sentida. Especificamente, a dimensão física é uma sensação ou um sentimento. Ou seja, uma emoção envolve uma espécie de excitação, de perturbação ou de suspensão [...] Para estar num estado emocional, deve-se sofrer uma agitação física concomitante, registrada como uma sensação (CARROL, 1999, p. 41).

É importante deixar claro que o autor especifica o cerne da sua teoria do horror, existe o horror do cotidiano e o horror artístico. O último está próximo ao biológico bem como da estética da fotografia, isto é, monstros e escuridão. Portanto, se aprofundando nessas diferenças, para Carrol (1999) o horror do cotidiano nada mais é do que sentir o medo. Em contraponto, o horror artístico possui dois critérios¹⁰: impureza e periculosidade. A impureza emerge da possibilidade de doença e sujeira, a periculosidade é a percepção dessas possibilidades na conexão da ficção com o real. A compreensão de horror artístico demonstrada por Carrol é explorada por Laura Cánepa (2008) ao perceber que dentro da obra ficcional e do “horror-gênero”, estão as criaturas personificadas e amedrontadoras, em situação oposta ao mundo natural daquele que entra em contato com essa obra. Portanto, o horror artístico possui três níveis de reação em constante relação no espectador, o primeiro cognitivo, o segundo sensorial e o terceiro simbólico. Enquanto a impureza e a periculosidade fazem parte da estrutura das emoções, estes estão necessários no horror artístico. Mas, esses conceitos possuem relação com *Tara* (1968)?

Como já descrito, Bordwell e Carrol (1985,1999) possuem em comum a discriminação entre os modelos teóricos da psicologia (subjetividade), com primazia da cognição, especificamente a percepção por meios dos sentidos. Por fim, o curta apresentado não deveria ser considerado completamente horror artístico dentro da teoria de Carrol?

Consideremos o caso de *Psicose*, de Hitchcock. Poder-se-ia imaginar a tese de que ele deveria ser considerado um exemplo de horror. Mas, é claro, minha

¹⁰ Para se aprofundar em cada um deles, ver CARROLL, Noël. **A filosofia do horror ou paradoxos do coração**. Tradução de Roberto Leal Ferreira. 2. ed. Campinas: Papirus, 1999. p. 26-73.

teoria não o vê assim, porque Norman Bates não é um monstro. É um esquizofrênico, um tipo de ser que a ciência admite (embora apenas de maneira auto-ilusória, sugere o filme). Mas parece haver muitas razões para considerar *Psicose* um filme de horror. A história se passa num lugar solitário, fora dos caminhos batidos, onde o aparecimento de uma única mulher desencadeia forças de assédio sexual, assassinio e incesto. Igualmente, várias estruturas narrativas [...] e até mesmo a iluminação sugerem filmes de horror (CARROL, 1999, p. 58-59).

Em princípio não, o autor continua a sua explicação e demonstra que o personagem principal está próximo da psicologia e não da biologia, a sua impureza está aí, a periculosidade está em sua ação ao perseguir as vítimas com uma faca na mão (CARROL, 1999). Esse personagem pode ser levado para o gênero de horror, por causa da interpretação que a teoria dele admite, logo, o curta-metragem *Tara* (1968) pode ser compreendido como de horror quando não se atém apenas ao vendedor de bexigas que possui “tara” por pés e faz relações sexuais com o cadáver da moça que persegue, sim por todos os elementos de construção da sua narrativa fílmica, a construção do que é horror no próprio público, seria tudo o que o cinema promove.

A perspectiva cognitivista se atém ao lado natural da cognição em sua análise biológica, entretanto, o espectador é um participante imbuído de razões dessa construção cognitiva, elas poderiam ser de ordem também subjetiva.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“De forma o filme *Tara* poderia ser compreendido em uma perspectiva da narrativa do horror pelo espectador?” Com base neste questionamento inicial, a pesquisa perpassou por estudos sobre a narrativa no cinema priorizando os elementos aparentes do filme. A imagem sem som, o espectador e, por fim, a relação entre a imagem e o espectador num contexto da trama de horror foram os tópicos de tentativa de esclarecimento acerca do espectador e da narrativa fílmica a partir da imagem. A pesquisa apresentou autores do cinema desde o pré-cognitismo de Münsterberg à síntese entre psicologia cognitiva e fenomenologia em Bordwell e Carrol. Ainda, a aproximação com Edgar Morin e a sua antropologia sociológica da ação do espectador no filme.

Tara apresenta elementos do cinema mudo em conjunto com o contexto do cinema marginal. A atuação exagerada não se apresenta de maneira distante pela lente da câmera e sim de maneira próxima, os cortes dentro das cenas são realizados em: a) plano aberto

para contextualizar o espaço em alta profundidade de campo; b) *close-up* no rosto das personagens para enfatizar o que ela está sentindo com os acontecimentos e c) alternância dos dois. Essa alternância entre o plano aberto e *close-up* acontece em momentos específicos da narrativa, numa linha contexto-atenção-tensão-contexto-atenção-tensão e assim por diante. Essa forma de construção atém o espectador na narrativa e o coloca participante como um observador. A identificação com o que ocorre na tela seria além do espelho, mas, a reação decorre de uma experiência prévia sobre o assunto abordado de maneira mental para a orgânica, o desgosto ao que observa é mantido em pequenos impulsos.

O curta se encontra no gênero horror artístico demonstrado por Carrol por conter elementos que compartilham com essa teoria: por exemplo, a *impureza* do vendedor de balões. Embora a pesquisa tenha elucidado a perspectiva do espectador frente a uma narrativa do horror, esta perspectiva não esgota as possibilidades classificatórias do filme, pois embora o horror artístico esteja vinculado ao horror biológico das criaturas, haveria uma possibilidade de um horror psicológico que poderia ser uma relação da narrativa ficcional com a realidade. O cognitivismo não propõe a análise das emoções, mas, do processo que leva a elas, enquanto a subjetividade avança nas demonstrações de sensação e emoção decorrentes da sociedade e das peculiaridades de quem assiste ao filme. Há tensões entre essas epistemologias, mas há também possibilidade de continuidade entre elas.

REFERÊNCIAS

BARCINSKI, André; FINOTTI, Ivan. **Zé do caixão: Maldito**. 2. ed. Rio de Janeiro: DarkSide Books, 2015. p. 134-159.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema brasileiro: propostas para uma história**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 140-141.

BORDWELL, David. **Narration in the fiction film**. 1. ed. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1985. p. 29-47.

CÁNEPA, Laura. **Medo de quê? Uma história do horror nos filmes brasileiros**. Tese (Doutorado em Multimeios) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2008. p. 11-52. Disponível em: WWW.repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/285159. Acesso em: 21 jul. 2021.

CARROLL, Noël. **A filosofia do horror ou paradoxos do coração**. Tradução de Roberto Leal Ferreira. 2. ed. Campinas: Papirus, 1999. p. 26-76.

DESBOIS, Laurent. **A odisseia do cinema brasileiro: da Atlântida a Cidade de Deus**. Tradução de Julia da Rosa Simões. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016

ELSAESSER, Thomas; HAGENER, Malte. **Teoria do cinema: uma introdução através dos sentidos**. Tradução de Mônica Saddy Martins. 1. ed. São Paulo: Papyrus, 2018. p. 177-202.

MAUERHORFER, Hugo. **A psicologia da experiência cinematográfica**. In: XAVIER, Ismail (org). *A experiência do cinema (antologia)*. 2. ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e terra, 2021. p. 303-308.

MORIN, Edgar. **O cinema ou o homem imaginário: ensaio de antropologia sociológica**. 1. ed. São Paulo: É realizações, 2014. p. 143-181.

MÜNSTERBERG, Hugo. *A atenção*. In: XAVIER, Ismail (org). **A experiência do cinema (antologia)**. 2. ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e terra, 2021. p. 25-32.

RAMOS, Fernão; Schvarzman, Sheila (orgs). **Nova história do cinema brasileiro v.2**. 1. ed. São Paulo: Edições Sesc, 2018. p. 17-40.

SANTOS, Jorge. **O cognitivismo no cinema**. Dissertação (Mestrado em Cinema) – Faculdade de Artes e Letras, Universidade da Beira interior. Covilhã, 2011. p. 14-29. Disponível em: WWW.ubibliorum.ubi.pt/handle/10400.6/1322. Acesso em: 21 jul. 2021.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. 5. ed. São Paulo: Papyrus, 2013. p. 261-273.

TARA. Direção: José Mojica Marins. In: **ESTRANHO mundo de zé do caixão**; COLEÇÃO Zé do Caixão. Produção: Novodisc Mídia Digital da Amazônia LTDA. São Paulo: Focus Filmes/Rio Negro Audiovisual Ltda, 2013. 9 DVDs. v.1, cap. 3 (80 min). NTSC, color e pxb.