UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

FERNANDA SALES ROCHA SANTOS

Atmosferas do medo:
filmes brasileiros e argentinos do início do século XXI

SÃO PAULO
2018

FERNANDA SALES ROCHA SANTOS

Atmosferas do medo:
filmes brasileiros e argentinos do início do século XXI

Dissertação de mestrado apresentada à banca examinadora, como exigência para a obtenção do título de Mestre do Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais, área de concentração em História, Teoria e Crítica, da Universidade de São Paulo, sob a orientação da Profa. Dra. Cecília Antakly de Mello.

Versão Corrigida (versão original disponível na Biblioteca da ECA/USP)

SÃO PAULO

2018

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Santos, Fernanda Sales Rocha

Atmosferas do medo: filmes brasileiros e argentinos do início do século XXI / Fernanda Sales Rocha Santos ; orientadora, Cecília Antakly de Mello. -- São Paulo, 2018. 158 p.: il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.

Bibliografia

Versão original

1. Cinema 2. Teoria do cinema 3. Cinema latino americano 4. Realismo 5. Horror I. Mello, Cecília Antakly de II. Título.

CDD 21.ed. - 791.43

Elaborado por Sarah Lorenzon Ferreira - CRB-8/6888

Nome: SANTOS, Fernanda Sales Rocha

Título: Atmosferas do medo: filmes brasileiros e argentinos do início do século XXI

Dissertação de mestrado apresentada à banca examinadora, como exigência para a obtenção do título de Mestre do Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais, área de concentração em História, Teoria e Crítica, da Universidade de São Paulo, sob a orientação da Profa. Dra. Cecília Antakly de Mello.

Aprovada em: _____

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

AGRADECIMENTOS

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, FAPESP, pela concessão da bolsa de mestrado e pelo apoio financeiro para a realização desta pesquisa (Número do Processo: 2016/11290-8).

À Escola de Comunicações e Artes da USP, pela oportunidade de realização do curso de mestrado.

À Profa. Dra. Cecília Antakly de Mello, ou Ciça, pela dedicada orientação, pela confiança e pelas correções sempre cuidadosas.

As professoras Dra. Laura Loguercio Cánepa e Dra. Esther Hamburger, pelos olhares e considerações fundamentais para o desenvolvimento deste trabalho.

Aos funcionários e professores da ECA, pelo convívio e pela oportunidade de aprendizagem.

Aos professores do curso de Imagem e Som da UFSCAR, pelos sólidos pilares da minha formação em cinema.

Ao meu pai Sérgio e à minha mãe Cida, por me ensinarem a pensar e a sentir, por me apoiarem e os quais amo incondicionalmente.

Aos meus irmãos, especialmente ao Gustavo, por compartilhar uma visão tresloucada de mundo.

À Virgínia, à Estela e ao Davi, pelas trocas, sempre ricas, de angústias e prazeres acadêmicos.

Aos outros amigos do cinema, do teatro e da vida, que tornam tudo mais leve e prazeroso.

Parece possível pensar que, nessa espécie de longa *Terra em Transe* em que estamos, e que pode durar por muito tempo, produzir um olhar para o mundo que não seja feito de luz, mas produza sombra é a única forma de manter-se vivo.

Alexandre Dal Farra

Resumo

A presente pesquisa é fruto da observação de uma tendência recorrente nas cinematografias brasileira e argentina nos primeiros 16 anos do século XXI, qual seja, um estilo que deriva da combinação de princípios de uma estética realista com elementos característicos do horror. Gostaríamos de sugerir que essa mistura criativa de processos de linguagem, tradicionalmente díspares, cria uma atmosfera sensória de tensões e suspenses que se liga com aspectos psicológicos e subjetivos de um momento histórico particular ao Brasil e à Argentina. Isso ocorre principalmente em obras que, dentro desta tendência, expressam o tensionamento de diferentes segmentos sociais e se inspiram em um estilo vinculado ao imaginário gótico. A fim de demarcar essa atmosfera de medo em filmes realistas brasileiros e argentinos, realizaremos uma análise dos motivos temáticos, das ambiências e estados climáticos nos longas-metragens *O som ao redor* (Kleber Mendonça Filho, 2013) e *Bem perto de Buenos Aires (Historia del Miedo)* (Benjamín Naishtat, 2014).

Palavras-chave: Cinema brasileiro; Cinema Argentino; Realismo cinematográfico; Horror; Ficção gótica; Atmosfera fílmica

Abstract

The present research is the result of the observation of a recurring tendency in Brazilian and Argentinean cinematography in the first 16 years of the 21st century, that is, a style that derives from the combination of elements of a realistic aesthetic with characteristic horror elements. We would like to suggest that this creative blend of traditionally disparate language processes creates a sensory atmosphere of tensions and suspensions that is linked with psychological and subjective aspects of a particular historical moment in Brazil and Argentina. This occurs mainly in works that, within this tendency, express a tension of different social segments and are inspired by a style linked to the Gothic imaginary. Through the analysis of thematic motifs, ambiances and climatic states, the research will draw a comparison between the films *O Som ao Redor* (Kleber Mendonça Filho, 2013) e *Bem perto de Buenos Aires (Historia del Miedo)*, Benjamín Naishtat, 2014).

Keywords: Brazilian cinema; Argentine cinema; Film realism; Horror; Gothic Fiction; Film atmosphere

Sumário

INTRODUÇÃO	11
1 REALISMO, HORROR E ATMOSFERA: DEFINIÇÕES E CONEXÕES.....	31
1.1 Aberturas concretas, mas estranhas.....	31
1.2 O retorno do real, o retorno de Bazin e os realismos sensórios do cinema contemporâneo	34
1.2.1 André Bazin e o realismo do pós-guerra	38
1.2.2 Realismo sensório	43
1.3 Horror: gênero ou gêneros?	46
1.3.1 O sobrenatural, a aversão e o estranhamento	49
1.3.2 Gênero corpóreo	51
1.3.3 Adaptação e Mutabilidade.....	53
1.4 Realismo horrífico e as atmosferas do medo.....	56
1.4.1 Atmosferas, ambiências e climas	58
2 REVELAÇÃO DO REAL PELO MEDO E O GÓTICO COMO HIPÓTESE: FILMES BRASILEIROS E ARGENTINOS DO INÍCIO DO SÉCULO XXI.....	66
2.1 Revelação do real pelo medo	68
2.1.1 O realismo revelatório Baziniano.....	68
2.1.2 Inseguranças do cotidiano: as sombras do real em filmes brasileiros e argentinos	74
2.2 O gótico como hipótese	77
2.2.1 Maldições do passado no presente: Possíveis conexões com o gótico e a representação de sistemas em falência	82
2.3 Aprofundando o gótico e o real sensório: atmosferas, ambiências e a insegurança perceptual.....	87
2.3.1 Início pantanoso	87
2.3.2 Atmosfera: clima meteorológico e espaço físico.....	92
2.3.3 As atmosferas do medo	102
3 FIGURAS QUE AMEAÇAM E AS ATMOSFERAS DO MEDO EM O SOM AO REDOR E BEM PERTO DE BUENOS AIRES.....	104
3.1 O retorno dos ressentidos e dos reprimidos: Figuras que ameaçam em <i>O som ao redor</i> e <i>Bem perto de Buenos Aires</i>	105
3.1.1 Ressentidos pelo território: por causa de uma cerca	106
3.1.2 Monstros: A volta dos reprimidos	120

3.1.3	Monstros secundário: animalização dos corpos e uma referência zumbi.....	125
3.2	Atmosferas do medo: imaginação gótica em <i>O som ao redor</i> e <i>Bem perto de Buenos Aires</i>.....	129
3.2.1	Uma fazenda mal-assombrada.....	130
3.2.2	Uma fortaleza em trevas.....	139
3.2.3	O Medo não concretizado e a fragmentação narrativa	144
CONCLUSÃO		148
REFERÊNCIAS		152

INTRODUÇÃO

Apresentação

Para além das disputas futebolísticas e ignorando a peleja de qual país emplaca mais filmes na premiação do *Oscar*, Brasil e Argentina, duas das nações mais importantes econômica e culturalmente da América Latina, possuem cinematografias igualmente instigantes e diversificadas. Com distintos percursos históricos no que diz respeito ao incentivo de uma indústria cinematográfica – seja por parte do Estado ou por iniciativas privadas¹ – os dois países têm estabelecido um profícuo diálogo nessas primeiras décadas do século XXI: as coproduções² e o intercâmbio de profissionais têm sido práticas frequentes; e a semelhanças discursivas, estéticas e narrativas em filmes dos dois países é notável desde os anos 1990, com as retomadas cinematográficas de ambos os territórios.

O presente estudo, assim, nasce fruto da observação de uma tendência nas cinematografias brasileira e argentina nos primeiros dezesseis anos do século XXI: filmes por um lado muito realistas, calcados no cotidiano das classes médias urbanas, por outro, permeados por uma atmosfera de estranheza e suspense. Obras cuja tônica do medo convoca elementos do horror e uma ambientação que remete a ideais góticos por cima de enredos com pouco espaço para melodrama e convenções de gêneros. Essa mistura criativa de estilos, tradicionalmente díspares no cinema – realismo e horror – cria, ao nosso ver, uma rede sensória de tensões, uma atmosfera do medo, que mimetiza aspectos psicológicos e subjetivos da consciência de um momento histórico particular ao Brasil e à Argentina no começo dos anos 2000. Essa espécie de *hibridismo estilístico* ocorre sobretudo em obras que, dentro desta provável tendência, abordam a temática da alteridade entre segmentos sociais.

O propósito desse estudo será investigar a conciliação de impulsos da linguagem audiovisual de um cinema realista com elementos que remetem ao horror artístico, em um arranjo que cria atmosferas particulares de suspense. Esse procedimento de estilo pode ser localizado em diversos filmes pós anos 2000 provenientes tanto do Brasil quanto da

¹ Como vem demonstrando Arthur Autran (2016 – 2018) na sua pesquisa: *As relações cinematográficas entre Argentina e Brasil no período do Studio system (1930-1955)*

² O filme mais recente da realizadora argentina Lucrecia Martel, *Zama* (2018), é uma coprodução com a produtora brasileira Bananeira filmes, assim como o primeiro longa-metragem da carioca Anita Rocha da Silveira, *Mata-me por favor* (2016) - ambos tendo como produtora executiva a veterana Vania Catani. O interessante é que os dois filmes podem ser entendidos dentro da tendência que iremos pontuar, de atmosferas do medo. Vale ressaltar que a ANCINE mantém um programa que facilita esse diálogo entre Brasil e Argentina, sendo que no ano de 2017 foram selecionados 4 projetos de longas para essa iniciativa.

Argentina, a despeito de suas variadas peculiaridades e distinções. Pode-se citar uma gama bastante ampla de obras que tangenciam a questão da sensação de apreensão em contextos narrativos cotidianos, sendo, no caso argentino, alguns filmes de Lucrecia Martel, Lisandro Alonso, Pablo Trapero, Celina Murga, Mariano Cohn e Gastón Duprat, e os curtas e longas de Benjamín Naishtat. Já no caso brasileiro, podemos resgatar longas de Sérgio Bianchi, Fernando Coimbra, Aly Muritiba, os curtas e longas de Juliana Rojas e Marco Dutra, Kleber Mendonça Filho, Anita Rocha da Silveira, Gabriela Amaral Almeida, e alguns curtas da Eva Randolph. As fronteiras entre o real e o medo são evidentes nas obras desses cineastas, sendo que em algumas experiências o suspense se concretiza em um horror com contornos mais nítidos.

O recorte desta pesquisa, todavia, recai sobre uma parcela desses filmes cujas temáticas se relacionam de forma mais direta: são experiências fílmicas cuja questão da dinâmica social, e de um certo “retrato de classe” são centrais. O medo, nessa perspectiva, irrompe na dinâmica com o *outro* social, em relações e com alguma autoconsciência de classe. Assim, gostaríamos de pontuar a existência de um diálogo temático e estético um pouco mais estreito entre as seguintes obras: *O pântano* (*La Ciénaga*, Lucrecia Martel, 2001), *A mulher sem cabeça* (*La mujer sin cabeza*, Lucrecia Martel, 2007), *Uma semana sozinhos* (*Una semana solos*, Celina Murga, 2007), *O homem ao lado* (*El hombre de al lado*, Mariano Cohn e Gastón Duprat, 2009), *Bem perto de Buenos Aires* (*Historia del miedo*, Benjamín Naishtat, 2014), *Os inquilinos* (Sérgio Bianchi, 2010), *Trabalhar cansa* (Juliana Rojas e Marco Dutra, 2011), *O som ao redor* (Kleber Mendonça Filho, 2013) e *Mata-me por favor* (Anita Rocha da Silveira, 2016).

Demarcar e entender o surgimento de uma ampla gama de filmes, com estilos e temas similares, em um mesmo momento histórico e em países diferentes, pode ser tarefa instigante e, ao mesmo tempo, densa. Deste modo, para concretizar uma análise mais aprofundada da natureza dessa tendência, optou-se pela seleção de um exemplo advindo de cada país. O brasileiro *O som ao redor* e o argentino *Bem perto de Buenos Aires* são filmes que, além de lançarem mão de procedimentos estéticos semelhantes, possuem enredos e motivos temáticos similares, prestando-se exemplarmente à análise sugerida. Ambos abordam a questão da (in)segurança no espaço urbano, tratando de assuntos como a vida cotidiana em condomínios fechados, com seus vigias, alarmes, cães e, principalmente, com a contínua ameaça do corpo estranho, historicamente excluído, *ressentido* socialmente. A principal hipótese investigada nesses dois filmes é a de que a atmosfera sensória de medo que permeia a experiência cotidiana dos habitantes dos

centros urbanos do Brasil e da Argentina é articulada, estética e narrativamente, a partir de uma combinação de elementos de um realismo social e sensorio contemporâneo com procedimentos do horror, particularmente inseridos em uma tradição de estilo gótico.

Das retomadas aos novíssimos: Alguns antecedentes e caminhos do realismo

Em meados dos anos 1990 despontam dois movimentos paralelos de renovação estética, temática e de produção nas cinematografias do Brasil e da Argentina. Por um lado, o que ficou conhecido como a retomada brasileira, por outro, o *Nuevo Cine Argentino* (NCA). Os filmes que surgiram nesses dois países, imersos no contexto das profundas crises em decorrência do aprofundamento de políticas neoliberais na América Latina, expressam as ansiedades sociais e políticas daquele momento histórico. O interesse, então, recai sobre questões como o desajuste social, as feridas da colonização, os conflitos do espaço urbano, o olhar para favelas e regiões periféricas e a documentação da violência banalizada no cotidiano. Filmes como *Terra estrangeira* (Walter Salles e Daniella Thomas, 1996) *Central do Brasil* (Walter Salles, 1998), *Notícias de uma guerra particular* (João Moreira Salles e Kátia Lund, 1999), *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles e Katia Lund, 2002), no caso brasileiro, e, no caso argentino, o conjuntos de curtas que resultou no longa *Historias breves* (Daniel Burman, Israel Adrián Caetano, Jorge Gaggero, Tristán Gicovate, Sandra Gugliotta, Paula Hernández, Lucrecia Martel, Pablo Ramos, Ulises Rosell, Bruno Stagnaro e Andrés Tambornino, 1995), além dos longas, *Pizza, Birra,Faso* (Bruno Stagnaro e Israel Adrián Caetano, 1998), *Mundo Grua* (Pablo Trapero, 1999), *Bolivia* (Adrián Caetano, 2001) e mesmo *O pântano*, são exemplos referenciais nesse contexto de retomada, de ambos os países, que foram projetados ao redor do mundo ocupando telas comerciais, festivais, televisores e, conseqüentemente, provocando calorosas discussões no meio acadêmico e da crítica.

Não foram poucas as vezes em que se relacionou, tanto no Brasil quanto na Argentina, essa produção com uma espécie de “realismo social” vinculado à ânsia de revelação das desigualdades. Nesse sentido, ocorrem algumas comparações diretas entre o fenômeno do neorrealismo italiano dos anos 1950 e o grosso daquela produção. Christian León (2005) propõe o termo *realismo sucio* (realismo sujo) para o que considera uma tendência no cinema latino americano do período. Para o autor, muitos desses filmes tratam da problemática da exclusão social, especialmente da violência e marginalidade na cidade, através de uma micropolítica do corpo, que, desvinculada de discursos heroicos

ou paternalistas, evidencia mecanismos de exclusão das instituições (BORDIGONI; GUZMÁN, 2011). Ao analisar o período de 1990 a 2007 do *Nuevo Cine Argentino*, Andrea Molfetta (2008) aponta que as primeiras produções do período, como *Pizza, Birra, Faso* e *Mundo Grua*, possuíam um vínculo tão forte com as ideias realistas que foram por muitas vezes chamado por críticos de um neorrealismo argentino. Molfetta destaca cineastas como Alejandro Agresti, Raúl Perrone, Adrián Caetano, Bruno Stagnaro, Martín Rejtman, Lucrecia Martel, Mariano Galperín, Pablo Trapero e Leonardo Di Cesare, entre outros, que se esquivando de revisionismos, adotam a atitude de *cronistas do presente*, contando histórias nas quais os personagens jogam no campo da exclusão social e decadência econômica, por meio de relatos cinematográficos esvaziados de certeza épica (2008, p. 187)³.

De modo semelhante, identificou-se no cinema brasileiro da retomada uma tendência realista também afeita às tensões e violências da experiência urbana real e do presente, em uma perspectiva predominantemente antiidealista ou distópica, similar aos filmes do NCA⁴. Lúcia Nagib (2011) identifica um caráter distópico diante da representação de um Brasil urbano, em contraponto com uma certa tradição de construção da utopia nacional. Nagib propõe: “o projeto utópico se desfaz principalmente nos filmes sobre favela, que revelam a permanência dos territórios de exclusão” (2011, p. 19). Longas-metragens como *Os matadores* (Beto Brant, 1997) *Central do Brasil*, *Notícias de uma Guerra Particular*, *Orfeu* (Cacá Diegues, 1999), *Cidade de Deus*, *O Invasor* (Beto Brant, 2002), *Ônibus 147* (José Padilha, 2002), dentre outros, exibem profundas e dolorosas trincheiras sociais, numa representação da cidade como espaço de um presente violento e inconciliável. Lúcia Nagib (2003) também enfatiza o gesto essencialmente realista presente na espontaneidade do linguajar de personagens (muitas das vezes interpretados por não-atores, certa inovação nos filmes do período) dos exemplos brasileiros. Em particular em *Cidade de Deus*, enfatiza Nagib, no qual as gírias, o falar ágil, sintético e preconceituoso, expressam, de modo pioneiro no cinema nacional, o

³ Nesse entendimento realista, Molfetta, ainda, analisa o tempo e o espaço dos filmes icônicos do NCA. A autora os propõe como experiências de duração breve de uma relação entre espaço público e privado, diante da ânsia de evidenciar as ambiguidades do presente: “O espaço é geralmente a intimidade da personagem, sua casa, e mostra o contraste com a rua, cenário público de fluxos de mudança e violência. Assim, os espaços do cotidiano nos situam na Argentina de hoje, construindo uma geografia cinematográfica que é retrato vivo desse país no final de um século. As ruas, os carros, a moda, a música, os modos de comer de falar na rua. O espaço urbano representado é, geralmente, o da periferia. A arquitetura familiar é o principal cenário íntimo do relato, caracterizando assim o ponto de vista da classe média decadente.” (MOLFETA, 2008, p.190)

⁴ “O NCA desenvolveu, como poucos, o poder do cinema para realizar um diagnóstico social. O conjunto é antiidealista.” (MOLFETA, 2008, p. 179).

conflito de um real no qual as vozes e as palavras corriqueiras dos marginais atuam, por si mesmas, como expressão e forma de violência.

Nessa dinâmica, é possível relacionar uma grande parcela desses filmes que imprimem *gestos realistas* (seja no linguajar, no uso de não atores, na relação com a cidade, na atualidade e suas ambiguidades) com *impulsos de gêneros cinematográficos* como o filme policial, o melodrama e o filme de ação. Assim, alguns dos filmes tanto da retomada brasileira quanto do NCA misturam um apelo pelo real com linguagem e estética televisivas ou que tentam reproduzir padrões narrativos hollywoodianos. Ivana Bentes (2007) faz uma análise crítica, nesse sentido, debruçando-se sobre uma parcela dos populares filmes de favela brasileiros. A autora identifica um fascínio melodramático pelo excluído, num discurso que transforma a favela em um cartão postal às avessas, dentro de uma cultura capaz de relacionar com a miséria e violência, o orgulho e o terror (BENTES, 2007, p. 249). É significativo ressaltar que nos filmes argentinos do NCA, María Laura Pardo (2008) identifica um segmento semelhante a *cosmética da fome* proposta por Bentes, o qual ela chama de *pornomiséria*. Dentro desse segmento, além da utilização de recursos narrativos próprios ao cinema hollywoodiano adaptados a um contexto de miserabilidade, ocorria, em alguns casos, uma repetição de estereótipos, como o do latino violento e temperamental (BORDIGONI, GUZMÁN, 2011, p. 579), por exemplo, no filme *Estrellas* (Federico León e Marcos Martínez, 2007).

De meados de 1990 até a metade da segunda década do século XXI se vão mais de vinte anos e continua viável traços comparativos entre as cinematografias brasileira e a argentina. Desejamos, desta forma, assinalar que desde a retomada e o NCA existem paralelos a serem explorados na cinematografia desses dois países, sendo que a relação entre *realismo* e *gênero* é um paralelo possível. Os filmes selecionados neste trabalho são realizados após a virada do século, e possuem “um pé” no contexto das retomadas e outro no que se convencionou, ainda de forma vaga, como “novíssimo cinema” brasileiro e argentino. Nesse limiar, as obras se inserem em um contexto mundial, no qual, desde a década de 1990, há uma retomada dos realismos em termos de cinematografias mundiais (NAGIB, MELLO, 2009). Gostaríamos de propor, assim, a existência de uma tendência na qual *atmosferas do medo* são articuladas, de modo mais ou menos semelhantes, em uma série de filmes realistas com impulsos temáticos correspondentes, sendo especialmente caro ao nosso recorte os já mencionados: *O pântano*, *A mulher sem cabeça*, *Uma semana sozinhos*, *O homem ao lado*, *Bem perto de Buenos Aires*, *Os Inquilinos*, *Trabalhar cansa*, *O Som ao redor* e *Mata-me por favor*.

Hans Ulrich Gumbrecht (2014) propõe que as atmosferas de determinadas obras narrativas conseguem capturar e transmitir a sensação da vivência em momentos históricos específicos. Ou seja, para o teórico alemão, as ambiências, os climas e as espacialidades de um enredo⁵, podem traduzir a percepção de ser e estar em um meio e um tempo determinados. Gumbrecht cita, por exemplo, o diário ficcional de Machado de Assis *Memorial de Aires* como detentor de uma atmosfera que “nos conduz à melancolia e ao vago abandono que deve ter sido o cenário do Rio de Janeiro no tardo-império” (2014, p. 24). Diante do intuito de análise do que nomeamos como atmosferas do medo nesses filmes brasileiros e argentinos, cabe a nós a pergunta: estariam essas obras dialogando *sensorialmente* com angustias, apreensões, temores e expectativas de um momento histórico particular?

Gostaríamos de propor que sim, esses filmes densamente atmosféricos buscam manifestar uma percepção sensória de um tempo no qual o temor, diante de um estado de suspensão, é latente. No recorte que propomos, os cotidianos assombrados estão relacionados com embates no campo social no que diz respeito à lida com a desigualdade estrutural de ambos os países, em um contexto de superação de crises neoliberalistas, ascensão de classes e, novamente, surgimento e aprofundamento de novas crises políticas, econômicas e sociais.

Em 2003, Luiz Inácio Lula da Silva e Néstor Kirchner assumem a presidência do Brasil e da Argentina. Figuras populares, seus governos propunham a fortificação do Estado e de implementação de políticas sociais que acenavam – com alguma ruptura – para a superação da crise do final da década de 1990, resultante de uma política neoliberal de abertura econômica. O início de ambos os governos foi marcado por grandes expectativas quanto a mudanças estruturais em relação aos governos anteriores⁶. Filmes

⁵ Gumbrecht ergue a questão da atmosfera na literatura por meio do *Stimmung*, conceito levantado e revisitado pelo teórico alemão, que abrange diversos significados ligados à uma percepção sensória e ambiental de uma obra artística. Ver capítulo 01.

⁶ Sobre semelhanças programáticas entre o que, depois, seria denominado como “Lulismo” e “Kirchnerismo”, Samuel Alves Soares e Livia Peres Milani (2016) apontam: “Os movimentos conduzidos por Lula e Kirchner mantinham alguns aspectos similares, como a adoção de políticas de inclusão social e o princípio de justiça social, o que significava um questionamento das políticas da década anterior, que eram percebidas como responsáveis por agravar as contradições sociais. Além disso, ambos buscavam se identificar com parcela mais ampla da população e eram próximos do sindicalismo e do movimento trabalhador, em um resgate do passado, já que os dois haviam sido militantes políticos durante o período da ditadura militar.” (2016, p. 213)

da retomada brasileira e do NCA, como *Central do Brasil* e *Mundo Grua*, capturaram com autenticidade o contexto de desolamento e pessimismo econômico dos governos Collor e Menem. *O pântano* de Lucrecia Martel, filme mais antigo do nosso recorte, foi relacionado, pela crítica⁷, como retrato de uma classe média argentina estagnada econômica e moralmente, possivelmente assombrada pelos monstros da intensa crise na qual a argentina mergulhou entre 2000 e 2001.

Tanto a “Era Kirchner” quanto a “Era Lula” possuíram aspectos de progressos e de retrocesso, de rupturas e de continuidades, sendo inegável que, em seus primeiros anos, tenha havido uma recuperação da crise, com desenvolvimento econômico, além da implementação de programas sociais de transferência de renda que amenizaram a situação de miserabilidades de ambos os países. Contudo, ambos os governos entraram em decadência em momentos relativamente semelhantes. Por um lado, na Argentina, grupos sociais vinculados ao agronegócio e a uma parcela da classe média e alta despacturaram radicalmente com a condução do país praticada por Néstor, e depois por Cristina Kirchner⁸. No Brasil, ao mesmo tempo em que programas como o Bolsa Família promoviam uma mudança estrutural e silenciosa na desigualdade brasileira, como propõe André Singer (2009), o escândalo do mensalão abalou a confiabilidade do sujeito médio⁹.

O acesso a bens de consumo, ao ensino superior e a serviços e ambientes que antes eram considerados elitistas – como os aeroportos¹⁰, por exemplo – ainda que tímido se pensarmos nas verdadeiras necessidades de ambos os países, acarretou certo incômodo pelas classes médias e altas que foi, por certo, notado por pesquisadores e artistas. Junto

⁷ Alcino Leite Neto, em sua crítica “ ‘O Pântano’ argentino e o último tango em Paris” no Jornal Folha de São Paulo, em 25/01/2012, disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/folha/pensata/ult682u22.shtml> pontua: “*La Ciénaga* tem o mérito suplementar de encarar de frente o seu universo de referência, formulando um retrato sem ilusões nem ilusionismos de seu país e, assim, levando o cinema latino-americano mais uma vez à linha de frente da reflexão histórica e política” (2002). Martel, no entanto, rejeita a qualidade de “retrato” de seus filmes, especialmente de *O pântano*, segundo a cineasta, em uma postura mais afeita ao discurso realista: “Retratar a Argentina é impossível. Não há como escrever sobre toda a tragédia argentina. Escreve-se sobre o que te rodeia.” (citado em MOTA, outubro de 2001, disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0910200107.htm>)

⁸ “Importantes setores sociais começaram a expressar seu descontentamento, como na ocasião do conflito com o setor agrário no primeiro semestre do ano de 2008” (MOREIRA e BARBOSA, 2010, p.193 – tradução nossa)

⁹ “Assim, enquanto os atores políticos tinham a atenção voltada para a sequência de denúncias do ‘mensalão’, o governo produzia em silêncio o ‘Real do Lula’ que, diferentemente do original, beneficiava, sobretudo, a camada da sociedade que não aparece nas revistas.” (SINGER, 2009, p. 94)

¹⁰ No caso Brasileiro: “o ‘fundamento’ da aprovação ao governo, que por sua vez levou ao voto em Lula em 2006, ‘foi a sensação de eleitores de renda baixa e média de que o seu poder de consumo aumentara, seja em produtos tradicionais (alimentos, material de construção), seja em novos (celulares, DVDs, passagens aéreas)’. Essa ‘sensação’ não caberia no começo do mandato, marcado por política econômica recessiva. No entanto, a partir do final de 2003, com o lançamento do Programa Bolsa Família (PBF), inicia-se uma gradual melhora na condição de vida dos mais pobres”. (SINGER, 2009, p.91)

com esse ruído sobre “perda de privilégios” que atemorizaria uma parcela da população brasileira e argentina, também rondou como espectro o início dos anos 2000a apreensão sobre uma vindoura crise econômica, ou um “retorno do fantasma dos 1990”. Submerso em um contexto de incertezas, o Brasil chega ao impeachment de 2016 de Dilma Rousseff sob um clima de franco horror – no qual a sensação de se estar perdido, como dentro de um labirinto de uma história gótica, é concreta. Já no caso argentino, a perda de força do modelo político Kirchnerista se deu de forma progressiva e também culminou em uma crise que, já em 2018, lança a Argentina em um momento particularmente tenso¹¹, econômica e socialmente falando, sob o comando de Mauricio Macri, herdeiro de empresários e de inclinações políticas liberais.

A ideia aqui é que o paralelismo da situação política, econômica e social de ambos os países gerou no cinema obras condizentes com o espírito de uma época na qual a insegurança liga-se por um lado com o medo do outro (aqueles que agora possuem acesso a ambientes antes elitistas), por outro com a perspectiva de uma real e concreta crise em iminência. Tal ambiente, captado pelos cineastas do nosso recorte, não demoraria para incitar uma nova atmosfera: a de pânico. Não à toa, nos parece que filmes ainda mais recentes de alguns realizadores mencionados, nos dois países, assumem de forma mais evidente o horror que propõem.

El miedo ao redor: Introduzindo dois filmes

Primeiro longa-metragem ficcional do crítico brasileiro, curta-metragista, e, até então, programador e curador de cinema, Kleber Mendonça Filho, *O som ao redor* culmina em um bem-sucedido acúmulo temático e formal dos curtas do próprio realizador¹², esbarrando em conteúdos frequentemente presentes na filmografia de outros cineastas

¹¹ “O temor de uma nova crise domina a Argentina: ‘Voltar ao FMI significa entregar o país’” (Frederico Rivas Molina para EL PAÍS, 10/05/2018, disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2018/05/08/internacional/1525812410_093182.html)

¹² Segundo Luís Mendonça (2015) para a revista *on-line* portuguesa “A pala de Walsh” em entrevista com Kleber Mendonça Filho sobre seus curtas: “[A relação] começa com *Enjaulado* (1997), um primeiro filme sobre ‘paranoia da classe média’, que podia ser uma das histórias de *O som ao redor*. Em *A menina do algodão* (2003) temos uma história de assombração na escola João Carpinteiro. Escola com o mesmo nome aparece em *O som ao redor*, numa homenagem mais ou menos escondida a John Carpenter. *Eletrodoméstica* (2005) é como que refeito numa das histórias de *O som ao redor*. Em *Recife frio* (2009) o narrador diz, a certa altura: ‘(...) Recife já sofria do medo paralisante da violência e a fealdade do urbanismo agressivo tão comum em cidades latino-americanas. O espaço urbano caótico, piorado por uma especulação imobiliária fora de controle abria espaço para a desumanização das cidades’. Quando chegamos a *O som ao redor* também estas palavras estão lá transformadas num *thriller* social muito subtil.” (MENDONÇA, 2015)

nacionais contemporâneos, como Sérgio Bianchi, Beto Brant e a dupla Juliana Rojas e Marco Dutra. Desses realizadores, o longa pernambucano toma um apreço pela observação do cotidiano de uma classe média e alta tipicamente brasileiras; e uma narrativa na qual o vínculo das rotinas ordinárias das personagens é permeada pelo medo. Ao mesmo tempo, são evidentes as referências que *O som ao redor* faz a gêneros como o *western* e o horror. Neste ponto, Kleber Mendonça Filho enaltece o cinema americano de gênero dos anos 1970 e 1980, com ênfase à filmografia de John Carpenter, Brian de Palma e Spike Lee, sendo manifesto em suas obras o uso de procedimentos estilísticos recorrentes na filmografia destes realizadores. Segundo Kleber,

Eu cresci nos anos 80, mas vendo filmes dos anos 80 e anos 70 (...). Então, basicamente, eu fiz uma história totalmente brasileira, mas usando uma câmara talvez dos americanos dos anos 70. O filme tem alguns aspectos do cinema americano clássico: tela larga, wide shots, 35mm (...) O som ao redor passa-se em lugares muito normais: cozinhas, salas, corredores, rua. Nada é espetacular, tudo é muito comum. (...) O Brian De Palma numa cozinha brasileira numa terça-feira é mais interessante do que filmar como na televisão, que é aquilo que infelizmente vejo mais. (Citado em L. MENDONÇA, 2015)

O som ao redor despontou como um dos mais importantes e emblemáticos filmes da cinematográfica brasileira do início do século XXI, sendo uma obra de difícil classificação formal, cheia de referências tanto ao cinema de gênero quanto ao cinema autoral e realista. Estruturalmente, *O som ao redor* é dividido em três partes: “Cães de guarda”, “Guardas noturnos” e “Guarda-costas”. Desenvolvendo-se como um *multiplot* que foca no dia a dia dos moradores de uma mesma rua no Recife, sua fragmentação narrativa sob o ponto de vista de uma vizinhança lembra filmes sufocantes como *Dog Days* (Ulrich Seidl, 2001). Seguindo essa estrutura, o longa exhibe problemas diários que envolvem a segurança da rua, incômodos entre vizinhos e as relações entre funcionários, empregados e patrões permeadas pelo suspense.

Um desses “fragmentos da vizinhança em sua rotina ordinária e amedrontada” ganha força ao final do longa, quando se revela um processo de vingança em execução por acertos de contas do passado; da “História” de uma cerca. Assim, esse fragmento desvincula-se de uma narrativa interessada pelos gestos e costumes rotineiros, e se eleva com força dramática, conjuntamente a uma visão crítica sobre as relações de classe no Brasil. Contudo, esse processo de vingança não é óbvio, pois não se revela em sua potencialidade – ao espectador só é possível induzir o gesto da violência da vingança:

“Sou fascinado pela agressão que não é óbvia. Há muitas agressões que não são reais, mas são reais. Eu queria pôr isso no filme: o limite entre real e psicológico” (citado em L. MENDONÇA, 2015).

Projetando agressões ainda menos explícitas, *Historia del miedo* (traduzido, no Brasil, como *Bem perto de Buenos Aires*), primeiro longa ficcional do jovem realizador formado pela *Universidad del Cine*, Benjamín Naishtat, é impregnado por fontes conceituais e estéticas semelhantes às de *O som ao redor*¹³. Com uma estrutura que alterna o ponto de vista do jovem periférico Pola, e de personagens que vivem (amedrontadas) dentro da redoma de um condomínio fechado, o longa-metragem de Naishtat progride diante de uma fragmentação narrativa *multiplot*, observando relações cotidianas, especialmente entre patrões e empregados domésticos. Diferente do filme brasileiro, no caso de *Historia del miedo* não há um fragmento que se destaca dramaturgicamente, ao ponto de amarrar os indícios de amedrontamento das personagens.

O enredo de *Bem perto de Buenos Aires* se desenvolve a partir da correlação entre três espaços: A periferia pobre, a periferia rica e o centro da grande Buenos Aires. A partir do momento em que as cercas que rodeiam um condomínio horizontal de luxo começam a surgir rompidas, com lixo espalhado em seu entorno e fogo posto em seus limites (atos que podem ser vistos como indícios de um assentamento nas redondezas do condomínio), a atmosfera da insegurança se instaura e dá o tom ao filme. O tensionamento fundamental da narrativa do filme de Naishtat localiza-se nos limites entre uma periferia muito rica e outra muito pobre.

Lançado dois anos após *O som ao redor*, *Historia del miedo* começou a ser elaborado cinco anos antes do início de sua produção. Assim, é possível que o cineasta argentino tenha sofrido alguma influência dos curtas de Kleber Mendonça Filho, mas seria menos plausível supor que tenha havido uma referência direta a *O som ao redor*. O mais provável é que as semelhanças entre os dois filmes tenham surgido de referências análogas, assim como da inserção de ambos em um contexto de uma estética dentro do cinema mundial contemporâneo. Ambos os cineastas possuem as mesmas inspirações, tanto no suspense e no horror, quanto no cinema autoral, e seus filmes se inserem numa

¹³ Alguns textos que tocam na questão da semelhança entre ambos os longas são: *Bem Perto de Buenos Aires (Historia del Miedo)*, de Benjamín Naishtat (Argentina, 2014) de Pedro Henrique Ferreira para Revista Cinética em 23/09/2014, disponível em: <http://revistacinetica.com.br/home/bem-perto-de-buenos-aires-historia-del-miedo-de-benjamin-naishtat-argentina-2014/> / *Crítica: Tensão de longa argentino faz lembrar a de O Som Ao Redor* de Ricardo Calil para Folha de São Paulo em 08/03/2015, disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2015/03/1599151-critica-tensao-de-longa-argentino-faz-lembrar-a-de-o-som-ao-redor.shtml>.

tendência de tentar capturar a insegurança invisível da vida cotidiana, dentro um *boom* de estéticas e temáticas realistas que exploram nuances do sensório. Segundo Benjamín Naishtat, em entrevista concedida para o canal no YouTube “Directores AV”:

Historia del miedo é um thriller, é um filme de terror, é um filme social e também experimental. Digamos que é um híbrido entre distintas propostas, e cujo ponto de partida é: uma gente que vive em um condomínio fechado está muito assustada com o que se passa ao redor. A proposta desse filme [...] (e que depende da vontade do espectador de adentrá-la) é quase como uma máquina sensorial, na qual se caminha junto aos personagens imerso numa sensação de obscuridade, desamparo; perdendo-se em toda uma série de projeções sociais, que afligem os personagens, que, por sua vez estão, como diz o título do filme, tomados por um medo que não sabem bem de onde vem, mas determina a forma como vivem¹⁴ (Citado em DIRECTORES AV, 2014)

Benjamín Naishtat afirma que, neste filme, buscou contar uma história sobre o que é o horror em sua essência. Por outro lado, o realizador usa o termo “experimental” para mencionar que seu filme tem fundo social e, no limite, uma perspectiva realista. Naishtat, assim como Kleber Mendonça Filho, assume influência direta na cinematografia de gênero, com citação aos americanos John Carpenter e Tobe Hooper. Também menciona que para a criação da densa atmosfera de seu longa, é influenciado por sua conterrânea Lucrecia Martel, entre outros cineastas referenciais do realismo sensório contemporâneo:

[em *Historia del Miedo*] Me inspira muito John Carpenter e o cinema de gênero ou de terror político que surgiu nos EUA, depois da guerra do Vietnã. Filmes como *O massacre da serra elétrica* (Tobe Hooper, 1974), esse tipo de coisa. Também [Michael] Haneke para a construção da atmosfera, assim como Lucrecia Martel e Carlos Reygadas. [...] Acho importante não repetir fórmulas [estéticas]¹⁵. (Citado em DIRECTORES AV, 2014)

Influência do cinema de gênero, temáticas sociais, olhar interessado nas relações cotidianas tipicamente latino-americanas, busca de uma atmosfera de tensão, fazem de *O som ao redor* e *Bem perto de Buenos Aires* experiências fílmicas paralelas. O depoimento a seguir poderia ser tanto de Kleber Mendonça Filho quanto de Benjamín Naishtat:

É um filme que tem um pouco a estrutura de thriller, mas com um fundo social forte, onde há a história de uma gente que vive em um bairro privado, em um condomínio, e que em um dia começam a se inquietar

¹⁴ Tradução nossa.

¹⁵ Tradução nossa.

[...]. E, bem, essas histórias são cruzadas e vão crescendo em tensão até o final. Há sempre a sensação de algo forte vai acontecer. Essa é basicamente a premissa. O medo [no filme] é um medo muito cerebral, que está mais por dentro do que por fora, psicológico, então é necessário construí-lo com uma proposta formalmente distinta, que uma coisa estritamente de gênero. Assim é essa experimentação¹⁶. (Citado em enelset CINE, 2014)

O argentino ainda ressalta que o título original da película – *Historia del miedo* – é um jogo com a palavra “História”, que remete tanto ao enredo do filme, quanto à História da Argentina. Assim, o movimento narrativo de focar uma trama de relações costumeiras e cotidianas para se alcançar, de modo sutil, algo mais amplo, ou profundo, como a “História” de um país, é outro aspecto paralelo ao que faz *O som ao redor*, principalmente com sua eloquente abertura composta por fotografias do passado colonial brasileiro.

Emergindo de rotinas medíocres e, em um primeiro olhar, narrativamente desprovidas de ambições heroicas ou trágicas, acontecimentos do cotidiano podem revelar camadas e mais camadas de relações sociais, históricas e culturais de seus países aos espectadores mais instigados. Neste ponto, o cinema de cineastas como Carlos Reygadas, Lucrecia Martel, Michael Haneke ou, no limite, Abbas Kiarostami ou Jia Zhangke, assemelham-se aos intentos de Mendonça Filho e Naishtat. Não à toa, tanto *O som ao redor* quanto *Historia del miedo* foram exibidos em grandes festivais que, especialmente naquela época, pareciam ter um especial apreço para essas narrativas sensórias, realistas e regionalistas do chamado *Word Cinema*.

Realismo, horror e atmosfera: uma abordagem

Ambos os filmes abordam a temática da segurança e das relações de classes na sociedade contemporânea de grandes cidades na América Latina por meio de um realismo narrativo: questões do mundo latino-americano contemporâneo, relatadas como crônica do dia-a-dia, por meio de uma postura narrativa objetiva que revela ambiguidades temáticas e formais a cada cena dos filmes. *O som ao redor* é permeado por um motivo de vingança relativo a um antigo conflito de terras. Este conflito, contudo, não se apresenta até a cena final do filme e, ao contrário do que se poderia supor, convive de modo discreto e intercalado com tramas prosaicas e banais dos moradores de uma mesma

¹⁶ Tradução nossa.

rua na cidade de Recife. Uma dona de casa entediada passa as horas caçando distrações; uma empregada aproveita a ida à lavanderia para fazer sexo com um segurança de rua; um jovem rico discute em uma reunião de condomínio ao defender os direitos do porteiro. Do mesmo modo, em *Bem perto de Buenos Aires*, o enredo acompanha o dia-a-dia de três famílias: uma residente dentro de um condomínio horizontal afastado do centro de Buenos Aires, outra moradora de um prédio na área urbana da mesma cidade e, por fim, uma família que vive numa periferia pobre da capital. O que vemos, no filme argentino, é o desenrolar da rotina ordinária dos elementos destes três núcleos que se entrecruzam: A empregada doméstica desgastada da atividade repetitiva; o pai nervoso que brinca de bola com seu filho; o segurança do condomínio que dá carona para o garoto que corta gramas. São cenas que se juntam em um relato do banal, desprovidas da linha tortuosa e oscilante de uma narrativa clássica e melodramática, baseada em atos causais que se desencadeiam em procedimentos lógicos e explícitos

Este modo de contar uma história retratando ações habituais com curva narrativa difusa (*O som ao redor*) ou inexistente (*Bem perto de Buenos Aires*), mostrando ações ou diálogos prosaicos, relaciona-se com uma tradição específica do realismo cinematográfico que foi teorizado, na década de 1950, pelo teórico e crítico francês André Bazin. Como é sabido, Bazin foi talvez o maior crítico de cinema que problematizou e investigou a fundo a questão do realismo cinematográfico. O crítico escrevia no pós-guerra europeu e, através de ensaios fundadores, lançou suas teorias realistas baseadas, por um lado, na ontologia da imagem cinematográfica, e por outro, no que seria um estilo neorrealista no cinema inspirado principalmente na literatura norte-americana moderna e permeado por elementos próprios ao aparato cinematográfico, como a indissociação física no plano entre personagem e cenário real. Comparando o estilo “seco” e objetivo de cineastas do neorrealismo italiano, como Rossellini e De Sica, com escritores modernos norte-americanos, como Ernest Hemingway e William Faulkner, o realismo narrativo notado por André Bazin diz respeito a um olhar quase documental para *fragmentos de realidade*:

Como no romance, é principalmente a partir da técnica da narrativa que a estética implícita da obra cinematográfica pode se revelar. O filme sempre se apresenta como sucessão de fragmentos de realidade na imagem (...). O objetivismo do romance moderno, reduzido ao mínimo o aspecto propriamente gramatical da estilística, revelou a essência mais secreta do estilo. Certas qualidades da língua de Faulkner, de Hemingway ou de Malraux, com certeza, não poderiam entrar numa

tradução, porém, o essencial deles nada sofre com isso, pois neles o estilo se identifica quase que totalmente com a técnica da narrativa. Ele não é senão a colocação no tempo de fragmentos de realidade. (BAZIN, 2014, p. 296)

Bazin ainda enfatiza que, no realismo, o *fato* deve prevalecer como algo em si, independente da cadeia de causa-consequência tão estimada na narração clássica: “A técnica de Rossellini conserva seguramente certa inteligibilidade no que diz respeito à sucessão dos fatos, mas estes não se engatam uns aos outros como os elos de uma cadeia.” (BAZIN, 2014, p. 301). Seguindo seu pensamento a respeito do estilo, Bazin refletiu, também, sobre os elementos formais que garantem uma representação mais realista, relacionada a uma suposta fidelidade espaço-temporal da cena. Dentre eles, destaca-se o uso de locações, o trabalho com atores não profissionais, e uma encenação que privilegia a conexão entre o ator e o cenário, por meio do plano-sequência e do uso da profundidade de campo. Desde então, quando se fala em “realismo Baziniano”, essas principais características que o crítico francês exaltou em obras de cineastas como Orson Welles e Jean Renoir são evocadas.

Buscaremos nesse trabalho aproximar as estruturas narrativas dos filmes estudados, marcadas pela dissipação de relações causa-efeito e por um interesse no banal e no corriqueiro, ao caráter do estilo narrativo do realismo proposto por André Bazin. Gostaríamos de propor também que, nos filmes analisados nesta pesquisa, existe a preocupação com a concretude da encenação pensada nos termos de Bazin. As locações e a rua, tanto no Recife quanto em Buenos Aires, são personagens ativos, intrínsecos aos enredos e as cenas dos filmes. Existe, também, em *O som ao redor* e *Bem Perto de Buenos Aires* um cuidado com a contiguidade espacial das ações e com o trabalho do ator no espaço urbano. Podemos, assim, apontar uma interpretação realista, calcada nos detalhes da ação mínima, com atores não muito conhecidos na época do lançamento dos filmes.

Na perspectiva aqui assumida, tomam-se os preceitos de André Bazin como orientadores para uma análise a respeito do impulso realista de um recorte específico do cinema latino-americano recente. Cabe ressaltar a relevância do pensamento Baziniano nos estudos do cinema, inclusive nos estudos contemporâneos. Neste ponto, Ismail Xavier em recente posfácio da última edição brasileira do livro *O Que é o Cinema?* (BAZIN, 2014), assinala que

No período mais recente, o retorno da questão do realismo, a partir de novos rumos do cinema contemporâneo, constituiu um tópico de pesquisa que recolocou questões trabalhadas por Bazin no percurso dos pesquisadores. (XAVIER, 2014, p. 398)

Ao utilizar o arcabouço conceitual Baziniano, a presente pesquisa também intenta posicionar a tendência cinematográfica realista, constatada nas duas cinematografias, em um contexto mundial mais amplo. Segundo a introdução do livro organizado por Lúcia Nagib e Cecília Mello, *Realism and the Audiovisual Média* (2009), sucede-se na atualidade um movimento de retomada do realismo, tanto no âmbito da realização audiovisual, presente na cinematografia mundial e na prática televisiva, quanto no campo dos estudos teóricos do cinema e da mídia. O interesse pelo realismo é, segundo as autoras, “reabilitado” a partir de meados dos anos 1990, com diversos movimentos, como por exemplo o Dogma 95, o cinema asiático de Tsai Ming-liang, Jia Zhangke e Apichatpong Weerasethakul, o cinema iraniano de Abbas Kiarostami, entre outros. Seguindo esta linha de pensamento sobre os realismos no cinema mundial contemporâneo, foi notada uma tendência que tem se mostrado recorrente, e que está em processo de estudos por pesquisadores como Thomas Elsaesser, Tiago de Luca, e no Brasil, Denilson Lopes e Erly Vieira Jr, que é o realismo sensório.

O realismo de viés sensório diz respeito a um discurso audiovisual de contemplação prolongada e muda da realidade (DE LUCA, 2015, p. 61), que atualiza questões caras a Bazin referentes a capturas de fragmentos do real. Com a utilização de elementos formais como o plano-sequência hiperbólico, o hiper-realismo sonoro, super-closes que destacam a porosidade do corpo, dentre outros, esse realismo dissipa a interação com a narrativa em favor de uma experiência na esfera da sensorialidade: “Gostaria de afirmar que este novo pico realista no cinema mundial é definido, acima de tudo, por uma estética sensória.” (DE LUCA, 2015, p. 66). Já Thomas Elsaesser, em seu ensaio “Cinema mundial: realismo, evidência, presença”, observa que

Por um lado, o novo realismo (...) encontra a sua manifestação nas humanidades em geral, mas especialmente em estudos de cinema em torno de uma renovação de interesse e reinvestimento no “corpo”, nos “sentidos”, pele, tato, toque e na dimensão háptica, ao qual corresponde na filosofia e neurociência evolucionária a ideia de “mente personificada”. (ELSAESSER, 2015, p. 42-43)

Os filmes que iremos analisar nesta pesquisa possuem elementos de aproximação com este cinema da sensorialidade que ressuscita questões bazinianas, especialmente aquelas ligadas à ampliação da sensação dos fenômenos no espectador. O sensório e a dimensão háptica que atravessa os novos realismos serão estudados em seu aspecto de criação de suspense e de sensação de medo. Nesse sentido, gostaríamos de propor que existe uma aproximação entre os impulsos sensórios tanto no cinema realista quanto no cinema de horror, como pontua Thomas Elsaesser (2015) ao abordar uma tendência de insegurança perceptual no cinema mundial contemporâneo.

A insegurança perceptual e o aspecto sensório da narrativa são basilares ao horror artístico. Na esfera do cinema, Linda Williams, pesquisadora norte-americana, pontua que o horror fílmico é essencialmente corpóreo (WILLIAMS, 1991, p. 4). Similarmente, o teórico Noel Carroll coloca que o gênero horror é vinculado a um *efeito* particular, especificamente àquele que lhe confere o nome (CARROLL, 1999, p. 15), ou seja: uma das características definidora dos filmes de horror, assumida neste trabalho, é, justamente, como a sua capacidade háptica.¹⁷ Assim, é intuito dessa pesquisa investigar uma aproximação entre o apelo sensorial tanto por viés realista quanto pelo viés do horror artístico. Buscaremos possíveis convergências entre a abordagem realista e usos de elementos de um gênero particular, especialmente na relação com o aspecto sensível e simbólico dos longas.

É importante pontuar que, historicamente, o horror como gênero cinematográfico se apresenta em um conjunto de obras de uma diversidade muito ampla, o que demonstra uma impossibilidade de se estabelecer estruturas claras e estanques de definição deste gênero¹⁸. Como nos estudos de cinema a discussão é abrangente, sequestraremos de recursos da literatura uma interpretação possível para o trabalho com o suspense e o medo nesses filmes. Não se trata, contudo, de um sequestro direto, já que o conceito que utilizaremos é, como demonstraremos ao longo do trabalho, polissêmico, transcultural e

¹⁷ “O gênero horror, nada mais é que o gênero sobre o medo. Pode ser tanto sobre o medo que os personagens da trama sentem, como sobre o medo que nós, espectadores, somos levados a sentir. Não é um gênero para dar sustos, não é um gênero para derramar sangue. Mas pode, e é divertido quando acontece.” (LOPES, 2017)

¹⁸ “A análise do horror como gênero cinematográfico apresenta algumas dificuldades metodológicas em comparação com seu “original” literário, em função de variados fatores. Segundo David Russel (1998, p. 233), a legibilidade do horror-gênero tem algumas fontes de problemas, entre elas a sua tendência à mutação, no caminho de promover o constantemente o choque e a inovação, e também a resistência da crítica a desenvolver um vocabulário mais organizado, em virtude do desprezo por esse tipo de entretenimento, tido como pouco intelectualizado”. (CÁNEPA, 2008, p. 46)

transmidiático: nos apropriaremos do estilo narrativo gótico como possível inspiração para a criação e articulação dessas atmosferas do medo nos filmes de nossa análise. Nossa hipótese do gótico baseia-se principalmente nas considerações realizadas por Cánepa (2016) a respeito de filmes brasileiros recentes, que estão no escopo da nossa tendência. O gótico pode ser considerado desde um adjetivo para a nomenclatura de uma tribo europeia, passando por estilo arquitetônico e gênero literário fechado na história, até alçar à categoria de uma tradição artística, ou estilo, transmutável no tempo e no espaço. É esta última noção que empregaremos no presente trabalho, tomando de antemão que o imaginário gótico está presente no gênero cinematográfico horror desde seus primórdios e que, no caso dos filmes analisado, este se relaciona especialmente com a noção de *atmosfera* e de realismo que aplicaremos.

A estética gótica pressupõe um assombramento do real¹⁹, sendo que esta tradicionalmente se vinculou, como propõe David Punter (1980), a uma neurose cultural profundamente sentida. Seguindo esse pensamento, pode-se afirmar que as imagens góticas dão vazão às ansiedades sociais e culturais dos momentos históricos em que se inserem. Nesse sentido, pontua França (2015):

As convenções e os maneirismos do Gótico são, menos do que delírios da razão, uma linguagem artística plenamente capaz de dar conta de uma ideia do homem e da sociedade profundamente enraizada na modernidade. (...) Não por acaso, todas as principais linhas de estudo da literatura e da cultura nas últimas décadas – dos estudos de gênero aos étnicos, dos pós-colonialismos aos orientalismos, da reflexão sobre a cultura popular à sobre a indústria cultural – cruzaram com a ficção gótica. (FRANÇA, 2015, p. 134)

No recorte deste trabalho, iremos analisar como as convenções artísticas do gótico são articuladas em ambientações de cotidianos assombrados, articulando características do ambiente físico com o tempo meteorológico, assim como a presença de elementos recorrentes, tal como o sangue e a ausência de luz. Em *O som ao redor* e *Bem perto de*

¹⁹ Nesse sentido, existem estudos que relacionam o tensionamento entre real e gótico, por exemplo, a instigante análise realizada por Júlio França (2015) “As sombras do real: a visão de mundo gótica e as poéticas realistas”. Segundo França: “A leitura da ficção brasileira produzida entre as últimas décadas do século XIX e as primeiras do XX revela-nos como são sombrias as obras produzidas pelas poéticas realistas. Refiro-me não apenas àquelas narrativas que a tradição consagrou como realistas, mas também às ditas naturalistas, e a todas que se propuseram dar conta daquilo que se convencionou chamar de realidade – e foram consideradas bem-sucedidas pela recepção crítica. E o que chamo de “sombria” é a visão de mundo que informa uma série de romances, novelas e contos que demonstram uma percepção desencantada, pessimista e negativa do espaço e do tempo com os quais dialogam.” (p. 133)

Buenos Aires encontram-se atmosferas de tensão e apreensão muito densas: o espectador é tomado por uma sensação de estranheza consciente e inconsciente. Eventualmente ocorre o susto, que não demora a quebrar a expectativa do sobrenatural, e volta a trama para seu realismo essencial. Além da ambientação e contexto com elementos característicos da tradição gótica, também pontuaremos alguns recursos técnicos e formais, em ambos os filmes, que corroboram para a criação do suspense: a articulação dos sons realistas em uma trilha de incômodo com progressão de tensão, como na sequência inicial do exemplo brasileiro, na qual um bate-estaca de obra tem seu volume aumentado, conforme a cena progride, e culmina em um acidente de carro; ou o insistente alarme de segurança de uma casa em uma sequência de apreensão em *Bem perto de Buenos Aires*. Uso elaborado da aproximação, por meio de *zoom in* ou *travelling in*, que passam a sensação de que algo está prestes a acontecer. Contudo, tal expectativa criada pelos suspenses é frequentemente frustrada e a narrativa retorna ao cotidiano, no qual, aparentemente, “nada acontece”. Esse trabalho sutil com a expectativa do horror num ambiente realista é o que se intenta entender nesta pesquisa: “Algo está prestes a acontecer onde nada acontece” define o paradoxo da narrativa realista e de gênero nessa tendência que pontuaremos.

Capítulos

O capítulo 1 será composto por três momentos. O primeiro momento abordará a volta do paradigma do real no cinema contemporâneo, com destaque para a atualização do realismo postulado por André Bazin. O segundo irá expor, em um intento de sintetização, uma vasta discussão a respeito do horror artístico no cinema. Nesta seção, ainda será articulada uma aproximação entre realismo e horror tomando algumas disposições convergentes, tais como a sensorialidade. Por último, adentraremos na questão da atmosfera, Tateando-a como uma categoria de análise válida para obras artísticas.

No segundo capítulo, relacionaremos o anseio Baziniano por um realismo revelatório com o uso do medo nos filmes do nosso recorte, por um viés do estilo gótico. Traçaremos uma unidade entre alguns longas brasileiros e argentinos, relacionando-os com a intenção de abordar aspectos da realidade social e imediata de cada país através de ficções calcadas em ações no espaço urbano e do cotidiano familiar, sob um olhar temeroso e horrorificado. Assim, questionaremos como o gótico, através do medo, opera dentro do intuito de *desvendar* o real em tais obras. Desta forma, será articulada uma

seleção e breve comparação entre os filmes: *O pântano*, *A mulher sem cabeça*, *Uma semana sozinhos*, *O homem ao lado*, *Bem perto de Buenos Aires*, *Os inquilinos*, *Trabalhar cansa*, *O som ao redor* e *Mata-me por favor*.

No capítulo 3, serão traçadas conexões temáticas e estéticas entre o filme brasileiro *O som ao redor* e o argentino *Bem perto de Buenos Aires*, focando com ênfase em dois aspectos interligados no contexto do espaço urbano retratado pelos filmes: o ressentimento social e a violência. Para tanto, utilizaremos a teorização de Ismail Xavier (2001) sobre a figura do ressentido e, tomando o impulso realista sob um olhar que toma emprestado elementos do gênero cinematográfico horror, aplicaremos a teorização de Robin Wood (1979) a respeito da figura do monstro nos filmes norte-americanos de horror, que corrobora para a relação entre ressentimento, horror e violência. Ainda, apontaremos um movimento de animalização dos corpos na encenação, e como atuam as atmosferas do medo, nesses dois filmes.

O que me interessa em cinema está muito relacionado com o que fisicamente compreendo, sinto ou experimentei. (...) me fascina o cinema que não tem uma moral forte por trás. Por isso gosto dos filmes que transcendem a percepção, onde a separação entre o bem e o mal não é clara.

Lucrécia Martel

1 REALISMO, HORROR E ATMOSFERA: DEFINIÇÕES E CONEXÕES

1.1 Aberturas concretas, mas estranhas

Uma lâmpada fria pisca insistentemente e emite seu ruído característico dentro do espaço malcuidado de um mercadinho decadente (Figura 1). Dentro deste espaço, uma corretora de imóveis conversa com a possível locatária do mercado; suas vozes e passos provocam a sonoridade de eco, de modo que é perceptível que o lugar é amplo e vazio (Figura 2). As personagens estão dentro de um ambiente escuro, frio, fechado e antigo. O som de geladeira ligada é alto e uma massa sonora grave (como se as personagens estivessem “dentro de uma piscina”, como faz a cineasta Lucrecia Martel em seus filmes²⁰) envolvem as vozes das personagens. Uma parede sem acabamento chama a atenção da locatária em potencial, que passa sua mão sobre ela (Figura 3). Uma foto do antigo estabelecimento em funcionamento, exibindo um homem com um rosto desconfiado, também chama a atenção desta personagem. A corretora, em *off*, fala de mudanças climáticas bruscas no mundo, menciona “o cataclisma” e fala sobre “esse negócio de onda gigante...”. Enigmático e atmosférico, esse é o início do longa-metragem inaugural da dupla Juliana Rojas e Marco Dutra, *Trabalhar cansa*, filme que, em suas sinopses, oscila entre drama e terror.

Figura 1

Figura 2

²⁰ Ver os relatos sistematizados da cineasta em *A experiência do cinema de Lucrecia Martel: resíduos do tempo e sons à beira da piscina* (Natalia Cristofolletti Barrenha, 2013)

Figura 3

FONTE: Trabalhar cansa (2011), de Juliana Rojas e Marco Dutra.

Uma massa sonora grave, misturada com a sonoridade da natureza de um fim de tarde melancólico (grilos, cigarras, sapos), e com o som distante de carros, domina o ambiente. Há um lago vazio e escuro (Figura 4). Em seguida, uma menina de uns doze anos de idade corre por entre as árvores. A câmera a segue, trêmula, como numa cena de perseguição dentro de uma floresta (Figura 5). Revela-se que é um menino que está correndo atrás da menina, e ambos estão dentro de um condomínio fechado. Ela ri. A iluminação tem altos contrastes e algo de sombrio em uma tarde quente. Os dois chegam em uma ampla, rica e vazia casa de condomínio. Começam a explorá-la ainda por fora, até decidirem entrar (Figura 6). A casa não é de nenhum conhecido dos personagens. Um reflexo do menino em um enorme espelho pode confundir a percepção do espectador, dando a sensação que há mais alguém em casa. Em um dos quartos há uma coleção de carrinhos, e o menino rouba um dos brinquedos. Essa é a sequência inicial do filme da argentina Celina Murga *Una semana solos*, que oscila entre drama, thriller e comédia nas classificações comerciais e em resenhas *on-line*.

Figura 4

Figura 5

Figura 6

FONTE: Una semana solos (2007), de Celina Murga

Embora sejam filmes muito diferentes, possuem em comum sequências iniciais que mostram personagens explorando espaços físicos cuja ambientação confere

importância sensorial, simbólica e narrativa aos locais. A climatização meteorológica, inclusive, está presente no diálogo do filme brasileiro, quando a corretora começa a falar sobre mudanças climáticas que acarretam catástrofes. Desprovidos de trilha musical, a trilha sonora projeta ruídos naturais amplificados e submersos numa continuidade grave, que se relaciona, tradicionalmente, com a experiência sensorial em filmes de suspense. Em ambos os casos as personagens vagam pelos espaços vazios, apáticas. E, embora *Una semana solos* seja um filme claramente menos horrífico – com quase nenhuma referência explícita ao gênero – é evidente algumas tentativas pontuais de Murga em criar uma tensão, a câmera trêmula perseguindo uma criança, por exemplo, imprime um início enigmático no contexto do ambiente de um condomínio fechado e seguro da narrativa.

Nas duas sequências, a espacialidade se estabelece de forma brutal. Por um lado, tudo é muito concreto e realista, as ações são banalmente cotidianas, por outro, há *algo* estranho. O som (ultrarrealista e com fundos graves, em ambos os casos), a fotografia (bastante fria no filme brasileiro e cheia de sombras, contrastada, no caso argentino), os enquadramentos (espaços vazios, amplos, personagens envoltas pelo ambiente) e atuações (apáticas, sem vida), conferem uma atmosfera particular que dá o tom, o clima, e promove a abertura dos filmes, de modo que é possível prever a tensão e algum (ainda que mínimo) suspense nessas duas narrativas. Esse procedimento, de uma sequência construída por uma espacialização e ambientação de um “suspense concreto e realista”, se repete na abertura de outros filmes do nosso recorte, podendo ocorrer dentro de condomínios fechados²¹, na periferia da cidade²², à beira de estradas²³, ou junto a uma piscina lodacenta²⁴.

Esse processo de estranhamento em cenas do cotidiano está em procedimentos formais (fotografia, som, atuação etc...) que evocam, antes de um *sentido* clássico ou de desencadeamentos narrativos, uma *experiência sensorial*, ou *efeitos de presença e fulgurância*²⁵, deslocados do que se convencionou, a princípio, no cinema de gênero. Aqui, o sensorio é ponto de convergência entre realismos e os imaginários do horror, como visto nas aberturas analisadas: exploração de dois espaços cotidianos, porém misteriosos.

²¹ Em *Bem perto de Buenos Aires*, *O som ao redor* (logo após o prólogo) e, o já citado, *Una semana solos*.

²² Em *Os inquilinos*

²³ Em *A mulher sem cabeça* e *Mata-me por favor*.

²⁴ Em *O pântano*

²⁵ Sobre efeito de presença ver Philippe Dubois (2012) - no capítulo 03 abordaremos essa questão.

Antes de se dedicar à sistematização e análise do objeto dessa pesquisa, ou seja, os filmes brasileiros e argentinos contemporâneos que articulam realismo e horror – e, em particular, *O som ao redor* e *Bem perto de Buenos Aires* – gostaríamos de propor a revisão e o debate acerca desses dois grandes “assuntos”, dentro dos estudos de cinema, que envolvem estilo, narrativa e uma posição filosófica diante do mundo – o realismo e o gênero cinematográfico, em especial o horror, para assim alcançarmos a questão contemporânea, o debate sobre o sensório e as atmosferas do medo. Este capítulo, assim, será composto por três momentos: o primeiro abordará a volta do paradigma do real no cinema contemporâneo, com destaque para a atualização do realismo postulado por André Bazin. Já o segundo irá expor o debate sobre o horror como gênero cinematográfico, evidenciando suas contradições e disposição em vários subgêneros, fases ou ciclos distintos. Finalmente, no último momento, dissertaremos sobre uma provável conexão entre realismo e horror, que emerge, pelo apelo ao sensório, corpóreo, tátil e, ao mesmo tempo, pelo vínculo com o mundo social e suas crises sistêmicas. Por fim, colocaremos em jogo conceitos como atmosfera, ambiência e clima.

1.2 O retorno do real, o retorno de Bazin e os realismos sensórios do cinema contemporâneo

A questão do realismo tem pautado o pensamento sobre o cinema desde que as primeiras fantasmagorias foram projetadas sobre telas, no final do século XIX. Quando se compara, por exemplo, os experimentos dos irmãos Lumière com os filmes fantásticos de Georges Méliès, pensa-se em termos de realismo e do surgimento de toda uma tradição estilística ligada aos fundadores franceses do cinematógrafo. Essa tradição se vincula, sem dúvida, ao comportamento contemplativo da câmera diante de eventos “naturais” e às filmagens em ambientes externos. Assim, é possível pensar em estilos cinematográficos mais ou menos realistas, para além de conteúdos naturalistas ou fantásticos. No cinema, o realismo passa, necessariamente, por um comportamento estético com predisposição para formas e padrões menos espetacularizados.

É importante pontuar que a questão do realismo no cinema possui uma tradição de pensamento específica, independente do debate acerca do realismo em outras mídias, como nas artes plásticas, na literatura e no teatro. A especificidade do cinema, neste ponto, vai para além do *estilo* realista (herança dos Lumière) e se assume num pensamento sobre a própria *natureza* desta mídia, consequente da fotografia e sua

capacidade de registro material, físico, de um tempo e espaço *reais*, evidentemente pré-existent. Ou seja, sua característica ontológica²⁶ ou indexal²⁷, na qual a fotografia, em lugar da pintura, detém uma “objetividade essencial” (BAZIN, 2014, p. 31); já o cinema, além dessa objetividade, possui a qualidade do *tempo* e do *movimento*, o que eleva seu *status* para – na visão entusiasmada de André Bazin – a arte mais realista de todas: “Nessa perspectiva, o cinema vem a ser a consecução no tempo da objetividade fotográfica. O filme não se contenta mais em conservar para nós o objeto lacrado no instante” (BAZIN, 2014, p. 32).

O debate sobre o real, a realidade e o realismo no cinema, sendo por perspectivas de estilo ou pela predisposição filosófica de questões sobre a natureza e fisicalidade desta mídia, sustentou inúmeras teorias desde a década de 1920 com as de Béla Balázs e de Jean Epstein, passando no período de 1930-40 com Umberto Barbaro e posto sob uma chave inovadora no contexto do pós-Segunda Guerra Mundial com Siegfried Kracauer e André Bazin. Já na contemporaneidade, pode-se dizer que existe uma retomada de questões umbilicais desse debate com a obra sobre cinema de Gilles Deleuze e vários outros teóricos e pesquisadores que ressuscitam os fundamentos e a perspectiva inovadora de Bazin. Contudo, entre os anos 1960 e o final dos anos 1980, ocorreu uma espécie de rejeição ao realismo.

A partir do fim dos anos 1960 existe um desprezo geral às teorias do realismo, sendo este frequentemente associado a uma “ideologia burguesa”, principalmente quando vinculado à produção realizada em Hollywood. Nesse contexto, como observa Dudley Andrew (2005), a abordagem de André Bazin foi uma das primeiras a sucumbir diante de novas teorias antirrealistas, especialmente com o surgimento da revista Britânica *Screen*, inspirada por Barthes, Metz, Althusser, Freud, Lacan e Brecht, na década de 1970, que deu forma a um “programa prescritivo destinado a desconstruir a identificação subjetiva, tal como produzido pelas narrativas ilusionistas do cinema clássico” (NAGIB & MELLO, 2009, p. xvi).

Na esfera da realização audiovisual, os estilos realistas também passam por uma fase de rejeição a partir do final da década de 1970. Nesse período, surge o que muitos críticos chamam de *cinema pós-moderno* ou *cinema maneirista*, o qual trabalha com a

²⁶ Ver o texto *Ontologia da imagem fotográfica* na coletânea de textos de André Bazin *O que é o cinema?* (BAZIN, 2014, p. 27)

²⁷ Ver Peter Wollen: *Signs and Meaning in the Cinema* (1998).

consciência do cinema clássico e moderno, assim como com a impossibilidade, os limites e as dúvidas do que “viria a seguir”, ou seja, após o moderno. Segundo Philippe Dubois (2004, p. 150) uma das questões principais do cinema maneirista é a natureza estética em camadas do filme, influenciada pelo vídeo e pela televisão. Dubois localiza o cinema pós-moderno, grosso modo, como o “cinema dos anos 1980”, feito por cineastas como Raoul Ruiz, Carmelo Bene, Werner Schroeter, F.F. Coppola, Peter Greenaway, Jim Jarmusch, Lars Von Trier e Léos Carax (DUBOIS, 2004, p. 149). Nesse contexto, dentro de uma ideia de passado do considerado cinema clássico e do cinema moderno, o paradigma do real perde, consideravelmente, espaço. As questões suscitadas pelo realismo soam como algo ultrapassado tanto nas produções quanto no espaço de crítica e debate. Contudo, não demorará para o realismo ressuscitar, com impressionante força.

Segundo a introdução do livro organizado por Lúcia Nagib e Cecília Mello, *Realism and the Audiovisual Média* (2009), sucede-se, desde o meio da década de 1990 até a atualidade, um movimento de retomada do realismo, tanto no âmbito da realização audiovisual, presente na cinematografia mundial e na prática televisiva, quanto no campo dos estudos teóricos do cinema e da mídia. O interesse pelo realismo, na realização, é, segundo as autoras, reabilitado a partir de meados dos anos 1990, com diversos movimentos, como por exemplo, o Dogma 95, o cinema asiático de Tsai Ming-liang, Jia Zhangke e Apichatpong Weerasethakul, o cinema iraniano de Abbas Kiarostami, entre outros. Do mesmo modo, ocorre na crítica e na teoria um retorno do interesse em se pensar o paradigma do real dentro do audiovisual.

Por outro lado, Thomas Elsaesser (2015) define o cinema mundial (*world cinema*) como essencialmente realista, em oposição aos filmes produzidos na indústria Hollywoodiana. Nessa perspectiva, a produção de filmes realistas nunca teria cessado: a maioria dos filmes autorais, e de diversas nacionalidades, possuem propostas estéticas e narrativas essencialmente realistas na medida em que suas gêneses estão inerentemente desvinculadas dos padrões de produção e de estilo narrativo naturalista²⁸ norte-americano. O fato é que, independente de produções com aspectos estilísticos possivelmente mais realistas ao redor do mundo, até meados dos anos 1980 os estudos de cinema rejeitaram veemente o olhar para questões que suscitariam este debate, sob o controverso pretexto da “alienação” e do “ilusionismo”. A ocorrência de um

²⁸ Aqui entendemos o naturalismo cinematográfico como discurso predominante no cinema clássico, como propõe Ismail Xavier (2005) em *O Discurso Cinematográfico - A Opacidade e a Transparência*

considerável crescimento de produções audiovisuais ligadas a propostas que retomam preceitos realistas apenas será notável para a teoria dominante do cinema em meados dos anos 1990 e não será por acaso: o “retorno do real” vai ocorrer, segundo Nagib e Mello, com um advento específico – o digital.

O que parece ser a verdadeira novidade sobre o cinema mundial atual é a sua obstinada aderência ao realismo quando todas as probabilidades indicavam que este sucumbiria às seduções virtuais do digital. Em vez disso, a tecnologia digital tem sido, muitas vezes, um facilitador da gravação de locações e personagens reais, bem como um meio para expandir a aplicação de técnicas tradicionalmente identificadas com o realismo, como o plano-sequência tão apreciado por Bazin. (NAGIB & MELLO 2009, p. xv)²⁹

Pode parecer contraditório que o debate sobre os realismos no cinema seja retomado com a prosperidade da tecnologia digital, já que esta ameaça a questão primordial da ontologia fotográfica. Questão ainda não resolvida, no entanto, ao pôr em xeque a ontologia da imagem fotográfica, o digital joga, dialeticamente, a discussão sobre realismo na fogueira da crítica e da teoria. O realismo Baziniano é confrontado com o advento do digital, por este, ao mesmo tempo: 1) Abalar a ligação ontológica (ou indexal) da imagem com o que ela captura, já que *sem* a película e o processo material da “queima” desta o que restam são números (0 e 1) organizados e que produzem uma “nova” imagem reprodutora da realidade; e 2) Possibilitar a criação de cenários, personagens, objetos e sons totalmente digitais, desvinculados do mundo físico pré-existente.

Apesar de polêmico quando confrontado com o preceito da ontologia da imagem cinematográfica de Bazin (ou com o de indexicalidade de Peter Wollen), e diante da (sempre) decretada “morte do cinema”, a tecnologia digital nas últimas décadas tem contribuído intensamente para a realização de elementos estilísticos tradicionalmente ligados ao realismo. Esse é o ponto fundamental em que o digital e realismo se reconciliam. O plano-sequência, por exemplo, pode se prologar ao longo de um filme inteiro, já que não existe a necessidade de troca de chassi – como ocorre, por exemplo, em *A arca russa* (*Russkij Kovcheg*, Alexandr Sokurov, 2012). A leveza e

²⁹ Tradução nossa: “What seems to be the real novelty about the current world cinema trend is its obstinate adherence to realism when all odds would point to its succumbing to the virtual lures of the digital. Instead, digital technology has been more often than not resorted to as a facilitator of the recording of real locations and characters, as well as a means to expand the application of techniques traditionally identified with realism, such as the long take so cherished by Bazin.”

consequente mobilidade do aparato digital, assim como ocorreu na década de 1950 com câmeras e gravadores mais portáteis que a tecnologia precedente, facilita gravações em externas, em locações e com personagens reais. Diante desta conjuntura, nota-se um *boom* do formato documentário, tanto em festivais, quanto no circuito comercial e na televisão. Desta última é importante mencionar o gigantesco aumento de produções de reality shows. Pensar em plano-sequência cinematográfico, em documentário e em reality shows é pensar em muitos tipos de realismos, contudo é inegável a relação profunda que o real e o digital estabelecem na atualidade.

Tendo em vista que André Bazin advogava a favor de uma evolução do cinema até um “cinema total”, pensar experiências como as de realidade virtual, ou de cinema expandido, certamente entusiasmariam o crítico, ainda que fragilizando, ou polemizando, a bendita questão ontológica. Elsaesser (2015) pontua que o processo do digital estabelece um *marco dois* da ontologia, de modo que esta não é perdida, mas sim colocada em nova chave. Nesse contexto complexo e rico, é possível afirmar que existe uma retomada nos estudos de cinema do pensamento Baziniano, como afirma Ismail Xavier: “Ao observar as tendências teóricas das últimas décadas, incluindo o influente continente teórico-filosófico aberto pelos livros de Gilles Deleuze, vemos o diálogo com Bazin colocado em nova chave” (2014, p. 398).

São os aspectos estilísticos e filosóficos da proposta realista sistematizada por Bazin diante dos cinemas do pós-Segunda Guerra Mundial que ecoam no cinema mundial contemporâneo e, conseqüentemente, no interesse da crítica e da teoria. Ainda que seja questionável a existência da ontologia da imagem cinematográfica diante do paradigma digital, é inegável a intensificação do estilo e de propostas diversas nas quais o paradigma do real está em evidência, ainda na primeira camada fílmica. Sendo assim, são as proposições Bazinianas de estilo realista, suas apropriações no contemporâneo, e os ecos de seu pensamento, o que nos interessa a partir daqui.

1.2.1 André Bazin e o realismo do pós-guerra

Conforme sugerido anteriormente, André Bazin foi talvez o maior crítico de cinema que problematizou e investigou a fundo a questão do realismo cinematográfico. De acordo com Dudley Andrew, os ensaios desse que foi um dos fundadores da referencial revista *Cahiers du Cinéma* se tornaram “o que muitos consideram o mais brilhante, sutil e

consequente corpo de escrita que o cinema gerou em seu primeiro século” (ANDREW, 1997, p.73). Bazin nunca escreveu um livro de teoria de cinema, contudo, sua vasta produção crítica e ensaística se debruçou em problemas essenciais da transição do cinema clássico para o cinema moderno, sendo o estudo e a sistematização do realismo cinematográfico uma das suas contribuições elementares para a teoria fílmica, elucidando vários pontos dessa transição. O crítico escrevia no pós-guerra europeu e, através de ensaios fundadores, lançou suas teorias realistas baseadas, por um lado, na ontologia da imagem cinematográfica, e por outro, no que seria uma estética neorrealista no cinema inspirada, principalmente, na romance norte-americano moderno e permeada por elementos próprios ao aparato cinematográfico, como a indissociação física no plano entre personagem e cenário real.

André Bazin refletiu sobre uma série de elementos formais que garantem uma representação mais realista, mais ligada a uma suposta fidelidade espaço-temporal da cena. Dentre eles, destaca-se a filmagem em locações, especialmente em ambientes externos, o trabalho com atores não profissionais e uma encenação que privilegia a conexão entre o ator e o cenário, por meio do uso do plano-sequência e da profundidade de campo. Quando se pensa em “realismo Baziniano”, essas principais características que o crítico francês exaltou em obras de cineastas tão diferentes como Orson Welles, Jean Renoir, Robert Bresson e Roberto Rossellini são retomadas. Outros aspectos destacados (e desde então tomados como próprios ao estilo realista) no realismo cinematográfico dos filmes analisados por Bazin é o espaço para improvisação dos atores e da equipe, o interesse por ações banais e cotidianas antes de grandes acontecimentos e a atualidade do argumento diante do mundo em que este se insere.

O realismo Baziniano se distancia do cinema clássico norte-americano que por meio da decupagem ergue uma dramaturgia “da clareza”, com discursos direcionados que promovem o arrebatamento, ou a *catarse*, do espectador. Recorrentemente, as fundamentais proposições a respeito do *anti-ilusionismo* de Bertolt Brecht são opostas ao realismo, contudo, *nesse* realismo cinematográfico específico e sintetizado por Bazin, que nada tem a ver com o *realismo clássico hollywoodiano*, é fundamental o espaço para a reflexão ativa do espectador diante de um real mostrado (antes de narrado) que, complexo e cheio de ambiguidades, abarca a experiência humana em seus aspectos mais absurdos e contraditórios. *A montagem proibida*³⁰, lançada por Bazin, é

³⁰ Sobre a montagem proibida ver BAZIN, 2014, p. 83.

antes um comprometimento filosófico com o aspecto inapreensível do mundo, do que um modo de reprodução burguesa. Assim, é possível afirmar que o pensamento crítico de André Bazin se alinha mais ao pensamento modernista, ao cinema moderno e suas vanguardas, do que ao cinema até então considerado clássico, ainda que seu realismo se localize, justamente, entre um e outro. Como propõe Leighton Grist:

De maneira concordante, embora a ênfase crítica de Bazin em filmes que mostrem ambiguidade e incerteza possa ser lida como estando em conformidade com uma ampla aspiração realista, como afirma Williams, “um compromisso de descrever eventos reais e mostrar as coisas que realmente existem” (Williams, 1988, p. 59), não só o seu trabalho privilegia inúmeros filmes e cineastas – como Rossellini e Welles, ou Jean Renoir, ou Robert Bresson – que podem ser alinhados com o modernismo, mas, epistemologicamente, compartilha menos do positivismo pós-iluminista impregnado de realismo do que o conjunto de contingência e o indefinido que revela o modernismo. Basta testemunhar a afirmação de Bazin de que um filme neorrealista tem significado “na medida em que permite que nossa consciência se mova de um fato para outro, de um fragmento da realidade para a próxima” (Bazin, 1955b, p. 99), ou sua declaração que a “vocação profunda” do cinema é “mostrar antes de expressar” e que o “objetivo final” do cinema deveria ser “não tanto significar como revelar” (Bazin, 1953, pp. 90-1). (GRIST, 2009, p.24)³¹

Comparando o estilo “seco” e objetivo de cineastas do neorrealismo italiano, como Roberto Rossellini e Vittorio De Sica, com escritores modernos norte-americanos, como Ernest Hemingway e William Faulkner, o realismo narrativo notado por André Bazin diz respeito a um olhar quase documental para o que o autor considera *fragmentos de realidade*:

Como no romance, é principalmente a partir da técnica da narrativa que a estética implícita da obra cinematográfica pode se revelar. *O filme sempre se apresenta como sucessão de fragmentos de realidade na imagem (...)*. O objetivismo do romance moderno, reduzido ao mínimo o aspecto propriamente gramatical da estilística, revelou a essência

³¹ Tradução nossa: Concordantly, although Bazin’s critical emphasis on films that convey ambiguity and uncertainty might be read as placing them in conformity with a broad realist aspiration, that of, as Williams puts it, ‘a commitment to describing real events and showing things as they actually exist’ (Williams, 1988, p. 59), not only does his work privilege numerous films and filmmakers – like Rossellini and Welles, or Jean Renoir, or Robert Bresson – that can be aligned with modernism, but, epistemologically, it partakes less of the post- Enlightenment positivism that imbues most realism than of an embrace of contingency and the indefinite that bespeaks the modernist. Witness Bazin’s assertion that a neorealist film has meaning ‘to the extent that it permits our awareness to move from one fact to another, from one fragment of reality to the next’ (Bazin, 1955b, p. 99), or his declaring that cinema’s ‘profound vocation’ is ‘to show before it expresses’ and that its ‘ultimate aim’ should be ‘not so much to mean as to reveal’ (Bazin, 1953, pp. 90–1). (GRIST, 2009, p.24)

mais secreta do estilo. Certas qualidades da língua de Faulkner, de Hemingway ou de Malraux, com certeza, não poderiam entrar numa tradução, porém, o essencial deles nada sofre com isso, pois neles o estilo se identifica quase que totalmente com a técnica da narrativa. Ele não é senão a colocação no tempo de *fragmentos de realidade*. (BAZIN, 2014, p. 296)

No realismo sistematizado por André Bazin, o *fato*, ou seja, um acontecimento filmado, um fragmento de realidade, deve prevalecer como algo em si, independente da cadeia de causa-consequência, das relações causais tão estimadas, desde Aristóteles, na narração clássica. A imagem cinematográfica com seu conteúdo, nesse realismo, deve despertar, ela própria, uma miríade de *possíveis* sentidos e significados; ao mesmo tempo em que não encerra sentidos e uma moral claros a priori, como ocorre, para Bazin, nos filmes de Roberto Rossellini:

A técnica de Rossellini conserva seguramente certa inteligibilidade no que diz respeito à sucessão dos fatos, mas estes não se engatam uns aos outros como os elos de uma cadeia. (...) Os fatos se seguem e a mente é forçada a perceber que eles se assemelham, e, assemelhando-se, acabam significando alguma coisa que estava em cada um deles. (BAZIN, 2014, p. 301)

Neste ponto é possível afirmar que Bazin antecipa nitidamente uma atual discussão a respeito do filme para além do seu “regime do sentido” ao afirmar que sentidos e significados podem ser tomados pelo espectador por meio de um contato ativo com a sua matéria, para além do enunciado e da narrativa tradicional. Isso já seria um ponto de contato entre sua teoria e o debate acerca da sensorialidade fílmica, como propõe Pablo Alberto Lanzoni comentando a questão da atmosfera no cinema:

A obra de Bazin remete à seara na qual a análise e a teoria cinematográficas apontam para um filme como aquilo que desencadeia uma experiência sensorial e afetiva, cujo sentido é um evento. Trata-se de considerar o que os materiais sensíveis – luz, enquadramentos, movimentos de câmera, duração dos planos, elementos de cena – e suas relações obtêm do pensamento situado, corporal, afetado por essas imagens. Trata-se também de um modo de se debruçar sobre o cinema no qual o filme é o próprio acontecimento, singular em sua materialidade sensível, modulada, e não apenas um enunciado sobre algo que o antecede. Estas prerrogativas são demarcadas por Andréa França (2002), quando diz que este tipo de movimento deve implicar o corpo, pois este processo é também o movimento de pensamento do

filme, sua modulação espaço-temporal, que a análise deve acompanhar. (LANZONI, 2016)

A grande popularização das ideias do filósofo Gilles Deleuze sobre cinema – que retomam, nos anos 1980, em frescos termos aquilo que já fora pontuado por Bazin ao longo dos anos 1950 e 1960 – também contribuem para uma atualização de questões relacionadas às tentativas de captura das ambiguidades do real, enfatizando o caráter sensório e afetivo das imagens e dos sons, em contraposição, na teoria vigente e dominante, ao discurso clássico:

Bazin também está por trás da figura mais influente da teoria do cinema atual, Gilles Deleuze, cujo trabalho monumental sobre cinema, *L'Image mouvement* e *L'Image temps*, publicado em 1983 e 1985, respectivamente, ainda está desencadeando abordagens inovadoras para a mídia audiovisual. Deleuze presta lealdade a Bazin, em primeiro lugar, adotando sua visão do neorrealismo como a linha divisória entre os cinemas clássicos e modernos, correspondendo respectivamente à “imagem do movimento” e à “imagem do tempo” (Deleuze, 1989); e, em segundo lugar, aproveitando a noção de duração de Bergson como o elemento definidor do moderno, como Bazin tinha feito em sua defesa do plano-sequência. (NAGIB & MELLO 2009, p. xxi)³²

Deleuze desloca a abordagem do “real” para a do “mental” e do “motor sensorial”. Esse deslocamento, como observado por Laura Marks (2000, p. xiv), culmina em ideias como o *háptico*, no qual a sensorialidade e o toque ganham força como indício de um possível (ou maior) realismo. A sensorialidade parece ser um dos pontos fundamentais de ligação entre produções contemporâneas mundiais e o discurso de Bazin em suas críticas sobre o neorrealismo. Nesse contexto, surge uma série de termos que tentam dar conta de vários cinemas contemporâneos que, ultrapassando o modernismo, se ligam de forma inovadora com o estilo do realismo cinematográfico, como *cinema de fluxo*, *slow cinema* e *realismo sensório* (ou dos sentidos). Nesta pesquisa, nos interessa, particularmente, o último conceito. Deste modo, buscamos aproximar as estruturas narrativas dos filmes estudados com o caráter, atualizado, desse estilo narrativo do realismo proposto por

³² Tradução nossa: Tradução nossa: Bazin is also behind current film theory's most influential figure, Gilles Deleuze, whose monumental work on cinema, *L'Image mouvement* and *L'Image temps*, published as early as 1983 and 1985 respectively, is still triggering innovative approaches to the audiovisual media. Deleuze pays allegiance to Bazin, in the first place, by adopting his view of neorealism as the dividing line between classical and modern cinemas, corresponding respectively to the 'movement-image' and the 'time-image' (Deleuze, 1989); and, secondly, by drawing on Bergson's notion of duration as the defining element of the modern, as Bazin had done in his defence of the long take. (NAGIB, MELLO 2009, p. xxi)

Bazin. Ou seja, de uma abordagem (ou postura) mais contemplativa e observacional quando comparada às técnicas narrativas do cinema de gênero norte-americano. Nessa perspectiva, o olhar se fixa em ambiguidades, detalhes e *fatós* antes da causalidade entre os elementos dramaturgicos, de modo que significados são descobertos *a posteriori* por uma combinação de elementos e não dispostos *a priori* de modo discursivo – como problematizado por Bazin³³.

1.2.2 Realismo sensório

Existe uma semelhança estética primordialmente ligada a uma ideia tradicional de realismo, como fundamentado por Kracauer (1997) e teorizada nos ensaios de André Bazin, em filmes contemporâneos de diretores de diferentes nacionalidades. O uso de dispositivos formais tradicionalmente ligados ao realismo cinematográfico, como filmagens em locação, o uso de atores não profissionais, de profundidade de campo e do plano-sequência, e uma ambiguidade narrativa essencial, estão presentes no cinema de diretores tão diversos quanto Abbas Kiarostami, Apichatpong Weerasethakul, Carlos Reygadas, Béla Tarr, Tsai Ming-liang, Lisandro Alonso, Alexandr Sokurov, Jia Zhangke, Gus Van Sant, Pedro Costa, Lucrecia Martel, Kleber Mendonça Filho, Benjamín Naishtat, dentre outros, cujos filmes transitam entre os principais festivais de cinema do mundo nos últimos vinte anos.

No entanto, citando a lição de Bazin de que cada onda realista difere de sua anterior, o pesquisador Tiago de Luca (2015), dentro do contexto de estudos sobre o que tem se convencido como *slow cinema*, propõe a existência de uma especificidade contemporânea no realismo destes cinemas, que é o aspecto *sensório*. A base do pensamento sobre realismo sensório (ou dos sentidos) está nos primórdios da teoria realista, baseada na fenomenologia, mais precisamente na ideia de que o estilo realista afeta os sentidos dos espectadores e exaltam a dimensão sensório-material da imagem.

Inspirados em Laura Marks - que em seu livro *The Skin of the Film* (2000) propõe um olhar e uma escuta hápticas ligadas ao envolvimento físico entre o espectador e filme - autores como De Luca (2015) e Erly Viera Jr. (2013) advogam a favor de uma estética sensória que define esse novo pico realista no cinema mundial. O sensório pressupõe um

³³ “Não é mais a decupagem que escolhe para nós a coisa que deve ser vista, lhe conferindo com isso uma *significação a priori*, é a mente do espectador que se vê obrigada a discernir, no espaço do paralelepípedo de realidade continua que tem na tela como seção, o espectro dramático particular da cena.” (BAZIN, 2014, p. 293)

espectador personificado capaz de se envolver para além das dimensões narrativa e emotiva que estão enraizadas no cinema de carácter predominantemente clássico e comercial, como o cinema de gênero ou hollywoodiano. É um cinema de contemplação, no qual o espaço, o corpo ou mesmo o ato de filmar se sobrepõe à progressão narrativa (e ao envolvimento emocional). O sensorio, nesse contexto, se relaciona com a ampliação espacial e temporal de eventos cotidianos aparentemente simples e desinteressantes, ou, nos termos de Vieira Jr., *microeventos*,

Tal realismo, marcado pela construção narrativa através de ambiências, pela adoção de um olhar microscópico sobre o espaço-tempo cotidiano e por uma experiência afetiva pautada pela presença de uma sensorialidade multilinear e dispersiva, poderia ser encontrado em filmes realizados nas últimas duas décadas, por realizadores de diversas partes do planeta. (VIEIRA JUNIOR, 2013, p. 112)

Como já mencionado, priorizar a fruição orgânica das imagens antes de um desencadeamento narrativo com sentido único e dar ênfase na interação do personagem com o espaço, não é problemática nova no cinema considerado realista. Na década de 1950, Bazin já teorizava a respeito do privilégio e ampliação de eventos ordinários no cinema, posicionando-se a favor de um cinema para além do mundo de relações causais, um cinema que capture as ambiguidades, miudezas e impossibilidades do real. Como coloca Oliveira Junior (2010), citando o autor francês,

Respeitar a ambiguidade do real, explorar o acidental e o assignificante, não impor ao mundo um sentido mas aguardar que ele construa sua própria narratividade, seu próprio valor de ficção: estamos aqui no coração do que constitui, para Bazin, a essência do cinema, isto é, “a filmagem em continuidade, a desapareição da técnica, a epifania do real sensível, o bosque estremecido das pequenas diferenças que separam o ‘cinema’ das ‘artes plásticas’” (OLIVEIRA JUNIOR, 2010, p. 84)

São nessas reflexões elementares de Bazin que retomamos o pensamento sobre a atual orientação da captura das contradições do real por filmes de diferentes nacionalidades. Observa-se, por exemplo, o uso hiperbólico do plano-sequência (DE LUCA, 2015) em filmes de cineastas como Gus Van Sant ou Lisandro Alonso, que se prolonga sem limites, avesso a qualquer motivação dramática, afastando a experiência cinematográfica da narratividade e conduzindo-a para uma experimentação dos sentidos

Gostaria de sugerir que estes cinemas realçam a realidade principalmente como um fenómeno perceptual, sensível e experiencial, criando uma

irredutibilidade fenomenológica que é percebida e transmitida através da experiência sensoria. (DE LUCA, 2015, p. 73)

Assim, o realismo de viés sensorio diz respeito a um discurso audiovisual de contemplação prolongada e muda da realidade (DE LUCA, 2015, p. 61), que atualiza questões caras a Bazin referentes a capturas de fragmentos do real. Com a utilização de elementos formais como o plano-sequência hiperbólico, o hiper-realismo sonoro, *closes* que destacam a porosidade do corpo, dentre outros, esse realismo dissipa a interação com a narrativa em favor de uma experiência na esfera da sensorialidade: “Gostaria de afirmar que este novo pico realista no cinema mundial é definido, acima de tudo, por uma estética sensoria” (DE LUCA, 2015, p. 66). Thomas Elsaesser pontua,

Por um lado, o novo realismo (...) encontra sua manifestação nas humanidades em geral, mas especialmente em estudos de cinema em torno de uma renovação de interesse e reinvestimento no “corpo”, “nos sentidos”, pele, tato, toque e na dimensão háptica, ao qual corresponde na filosofia e na neurociência evolucionária a ideia da “mente personificada”. (ELSAESSER, 2015, pp. 42-43)

Na perspectiva aqui assumida, ou seja, no contexto do realismo dos sentidos, e diante de uma análise a respeito do impulso realista junto ao imaginário do horror, gostaríamos de propor que, em filmes de cineastas argentinos e brasileiros contemporâneos como Lucrecia Martel, Lisandro Alonso, Celina Murga, Benjamín Naishtat, Mariano Cohn, Gastón Duprat, Kleber Mendonça Filho, Marco Dutra, Juliana Rojas, Eva Randolph, Anita Rocha da Silveira, Gabriela Amaral Almeida – cada um em atual desenvolvimento de estilo e dadas inúmeras diferenças – existem preocupações caras ao vínculo dos filmes com o real, evocando ambiguidades narrativas e sensorialidades articuladas de forma criativa junto a recursos que remetem a uma atmosfera de suspense e horror.

Tais cineastas desenvolvem um trabalho autoral diverso, que se insere no momento atual e mundial de retomada do interesse no realismo no audiovisual³⁴, atualizando importantes questões ligadas ao pensamento sobre o realismo cinematográfico inaugurado por Bazin, como a preocupação com a contiguidade espacial das ações (de modo que o vínculo das personagens com o espaço é – temática

³⁴ Outros cineastas brasileiros e argentinos, novos e veteranos, também se inserem nessa “nova onda do realismo”, contudo seus trabalhos não dialogam diretamente com o horror.

e formalmente – fundamental³⁵); a interpretação realista calcada nos detalhes da ação mínima; a atualidade dos enredos diante do tempo histórico em que estão inseridos; e, principalmente, uma postura narrativa que privilegia o “fato”, o “acontecimento” e a ambiguidade em diversos níveis. Ainda, é possível destacar uma construção sonora hiper-realista com ruídos cotidianos e naturais amplificados que corroboram a forte dimensão háptica e sensória dessas narrativas.

Quando evocamos o termo “realismo dos sentidos”, nesse contexto, é Lucrecia Martel que logo irrompe à mente. Seus filmes são amplamente reconhecidos pelo apelo sensorial que surge da relação entre personagens e espaços dramaturgicamente estáticos, como quadros de situações e presenças de determinadas figuras sociais argentinas. Lisandro Alonso, jogando com o fantástico como um Apichatpong Weerasethakul latino-americano (ele mesmo assume a referência fundamental do cineasta tailandês na sua obra), também é outro intimamente ligado a um trabalho com uma dimensão sensória maior que a narrativa em seus filmes que, dentre outros elementos, trabalha com planos-sequência longuíssimos.³⁶ Todos os outros cineastas, argentinos e brasileiros que citamos aqui, com trabalhos muitos distintos, possuem vínculos com o realismo sensório, por vezes apontado pela crítica, contudo, não tão evidenciado nas publicações teóricas quanto Martel e Alonso (cineastas comentados por Tiago de Luca e Erly Viera Jr., por exemplo). Desta forma, buscamos afirmar como tendência, tanto no Brasil quanto na Argentina, o trabalho com um realismo de viés sensório, para além de Martel e Alonso, em diversas experiências cinematográficas, em longas e curtas, de ambas as nacionalidades.

1.3 Horror: gênero ou gêneros?

³⁵ Em muitos filmes desses realizadores, como nos longas-metragens *O som ao redor*, *Bem perto de Buenos Aires*, *Uma semana solos*, *El hombre ao lado*, *Trabalhar Cansa* e *Mata-me por favor* (e de maneira diferente, porém complementar, nos filmes de Martel *O pôntano* e *A mulher sem cabeça*) cidades existentes e reais são elementos fundamentais e condicionantes para as tramas - tal como as cidades eram essenciais às narrativas neorrealistas italianas assinaladas por Bazin. Além de determinarem e refletirem aspectos internos às personagens, as cidades surgem como locações reais, com ênfase na rua e nos espaços comuns. Tanto nos enredos, que envolvem temas como a tensão de personagens entre espaço privado e público, por exemplo, quanto no enquadramento e na encenação, a rua, a cidade, atualizam sua importância e evidência.

³⁶ Escrevi um artigo para a revista *Movimento* relacionando a noção de “plano-sequência hiperbólico” explorada por Tiago de Luca com o uso de plano-sequência no filme *Fantasma* (2006) de Lisandro Alonso. Ver: <http://www.revistamovimento.net/edicoes-anteriores/7>

Se o realismo cinematográfico, como estilo estético-narrativo e disposição filosófica de pensamento sobre o cinema, sai de moda, entra em moda, e se atualiza diante de novas técnicas e paradigmas, isso não é sua exclusividade. Os gêneros cinematográficos, tal como entendidos principalmente no cinema norte-americano, também estão susceptíveis ao tempo, ao espaço e à cultura. São escolhas formais e categorias de análise fluidas, que, em processo, preservam determinadas características enquanto se transformam em algo novo, como proposto pelo teórico americano Rick Altman (2000) em sua análise sobre a sintaxe e a semântica dos gêneros.

A segmentação de filmes em gêneros específicos prolonga uma prática dos estudos literários que diz respeito à catalogação de obras com características análogas. Esse exercício de disposição de textos é, sobretudo, uma atividade da crítica e da teoria no intuito de compreender, em dados contextos, como um conjunto de obras cujas características narrativas, de estilo, iconográficas – e o que tais fenômenos causam em seus leitores – operam com semelhança ou disparidade. Tomando a ideia de gênero como uma ocorrência *a posteriori*, é válido mencionar que a categorização de obras, especialmente as de entretenimento, é feita também por um o público consumidor que se torna (como o crítico, o teórico ou o historiador) definidor ativo de taxonomias. Deste modo, os gêneros literários – e sua extensão no cinema – estão essencialmente imbricados com ações que escapam ao texto e se ligam a aspectos particulares de sua recepção.

Por outro lado, e quando inseridos em um contexto industrial e comercial, os gêneros servem de orientação para a produção e promoção de obras que, com respaldo em produtos anteriores bem-sucedidos, atinjam o sucesso comercial seguindo os passos de seus precedentes. No cinema hollywoodiano isso é evidente: a categorização é fundamental para a prospecção dos filmes. Operando dentro de um sistema industrial, os gêneros cinematográficos delimitam um filme desde a pré-produção até a sua promoção e divulgação; cruzam movimentos de roteiro, escolha de atores, figurinos, paisagens, objetos de cena, cenários, tipos de enquadramento, *mise en scène* e iluminação, os cartazes, os trailers, os locais de exibição, dentre outros. Isso não exclui que elementos estéticos e temáticos vinculados a um gênero estejam presente em filmes altamente autorais, e isso se aplica, também, dentro do sistema hollywoodiano.

Robert Stam (2003) indaga, justamente, se os gêneros existem concretamente ou se são categorias para análise; se existe uma taxonomia finita ou se os gêneros são, em princípio, infinitos; se são entidades essenciais ou fenômenos efêmeros e localizados temporalmente; se a análise de gêneros deve ser descritiva ou prospectiva, anterior ou

posterior ao filme. De fato, e particularmente no cinema, não é tarefa simples estabelecer e dialogar com categorizações, já que, como bem observado por Edward Buscombe (2005) e Rick Altman (2000), existem princípios de continuidade, ruptura e inovação, dentro de todos os gêneros audiovisuais. Nos estudos de cinema, cada vez é mais corrente a ideia de que os gêneros não podem ser tomados como estanques e deslocados de seus contextos culturais: uma comédia musical dos anos 1930 possui pontos de continuidade e de completa ruptura com uma comédia musical dos anos 2000, por exemplo.

Ao mesmo tempo, é mais fácil e operacional visualizar os gêneros dentro de um sistema relativamente fechado e perene como o hollywoodiano, tomando exemplos emblemáticos como o *western* ou o melodrama e suas implicações na indústria e cultura de entretenimento norte-americana. É complexo articular o conceito de gênero em cinematografias fora de um sistema de produção industrial, ou seja, nos cinemas nacionais, no dito cinema de autor, no “world cinema”, e em tudo aquilo que está, nos estudos de cinema, do lado “oposto” do cinema (pensado como) hegemônico. A crítica e a teoria se esforçam em traçar paralelos, influências, relações paródicas, em descobrir tendências que, de algum modo, relacionam os gêneros americanos do cinema clássico com outros cinemas, de modo que na atualidade

[os gêneros] deixaram de ser vistos como categorias estanques para se tornarem configurações discursivas em permanente recombinação e subdivisão, tendo em vista, mais do que uma forma fixa, um processo que se dá no âmbito da relação entre instâncias produtoras e a audiência, em permanente “negociação”. (JANCOVICH, 2002, p. 1)

Em meio aos desafios de se apontar uma definição positiva para a noção de gênero cinematográfico, pode-se afirmar que o horror é, dentre os gêneros, um dos mais controversos nos estudos de cinema. Primeiramente, apesar de ser um dos segmentos cinematográficos mais populares da história, ainda é muito pouco estudado e debatido. Em segundo lugar, o horror como gênero cinematográfico agrupa, dentro de um mesmo “balaio”, uma ampla gama de filmes com enredos e estilos absolutamente díspares, de modo que é questionável se uma linha teórica como a articulada por Edward Buscombe (2005), na qual são previstas formas internas (conteúdo) e externas (convenções visuais,

segundo o autor, como cenários, ferramentas, objetos etc...)³⁷ ao gênero, daria conta da tamanha complexidade e dos diferentes segmentos do horror.

Brigid Cherry (2009), pesquisadora de gêneros e cultura popular, lançou recentemente um importante guia sobre o cinema de horror que, além de informativo, desenvolve a tese a favor do horror como o mais flexível de todos os gêneros. Nesse sentido, a autora identifica o horror como uma série de subgêneros e como um *fenômeno* em diferentes cinematografias. O horror, assim, seria extremamente mutável – e por isso o gênero que mais se adequa e sobrevive na história do cinema mundial. Nesta pesquisa nos alinhamos ao seu pensamento de modo que não é nossa pretensão definir ou delimitar o horror como gênero cinematográfico, mas – antes e por ora – traçar um breve panorama sobre o pensamento a respeito do horror no cinema – passando por Noel Carroll, Andrew Tudor e Brigid Cherry, para em seguida (nos próximos capítulos) refletir como esse imaginário horrífico, e mais precisamente um estilo específico que é o horror gótico, surge e opera nos filmes argentinos e brasileiros com fundo social, estética realista e sensória.

1.3.1 O sobrenatural, a aversão e o estranhamento

Muito se fala sobre a existência do sobrenatural – capaz de causar estranhamento e aversão – como legitimação primordial desse complexo gênero. Esse viés de análise dialoga com a conceituação de Tzvetan Todorov (1980) sobre a literatura fantástica, na qual o filósofo separa enredos que tratam de eventos extraordinários em categorias como “Fantástico”, “Maravilhoso” e “Estranho”, cuja definição se encontra no modo como os acontecimentos sobrenaturais são encarados (com naturalidade, com explicações racionais ou com certa ambiguidade). Em sua visão, e alinhado à teoria sobre o horror artístico desenvolvida pelo teórico cognitivista Noel Carroll (1999), o horror se localizaria dentro da subcategoria “Fantástico-maravilhoso” na qual os fenômenos sobrenaturais causam aversão, medo e perplexidade aos personagens. Carroll (1999) é categórico ao localizar o horror como um fenômeno essencialmente ligado ao fantástico, de modo que narrativas que provocam medo por conta de eventos “naturais”, ainda que extraordinários – como histórias de assassinos em série, por exemplo – não seriam de horror, pois lhes faltaria algo que as desliguem da ordem natural da existência humana. Assim, para

³⁷ “Se olharmos para um gênero cinematográfico desta maneira, como se fosse composto de uma forma externa constituída por um certo número de convenções visuais que são, de algum modo, arbitrárias (...), então certos problemas estão no caminho de serem resolvidos. Primeiro, não é necessário fazer nenhuma conexão muito próxima entre o gênero western e a lealdade histórica” (BUSCOMBE, 2005, p. 310).

Carroll, o termo *terror* seria o mais apropriado para essas outras histórias de medo – as não fantásticas.

Delimitando o horror dentro da categoria fantástico-maravilhoso de Todorov, Noel Carroll pressupõe a existência de figuras monstruosas como essenciais a esse gênero. No entanto, não é qualquer monstro que delimita o horror, afinal, contos de terras fantásticas, fantasias, sagas de heróis, muitas vezes possuem personagens irreais, assumidamente monstruosas. Para o teórico, os monstros no horror devem causar *medo* e *aversão* aos personagens, assim como aos espectadores. Ou seja, é a atitude dos personagens da história em relação aos monstros que definiria a essência desse gênero. Nas obras de horror, para Carroll, os humanos encaram os monstros que encontram como perturbações da ordem natural. O monstro horrífico seria o principal elemento definidor do horror na linha de pensamento traçada por Noel Carroll, na qual um “fator x” determinaria uma categoria fílmica.

Andrew Tudor (1974), antes de Carroll, pontua a questão de uma característica singular definidora dos gêneros e assume que no horror esta seria o monstro sobrenatural. Todavia, Tudor não demora a problematizar essa abordagem, coisa que Carroll, em seguida, não realiza. Para o primeiro, tal gênero deveria ser antes definido em sua compreensão cultural do que por uma característica intrínseca e primária da narrativa. Nesse sentido, Tudor (1989) sugere que dentro da análise genérica ocorra um deslocamento do olhar para os filmes tomando em conta o conjunto de significados comuns na cultura. Assim, classificar um filme de horror não seria dizer que ele possui “n” características, mas que a cultura o reconhece como tal. Esse ponto de vista assemelha-se ao proposto por Altman (2000) em sua aplicação da análise semântica e sintática dos gêneros, na qual é relevante colocar em perspectiva o que os filmes “dizem” com o que de fato eles “são” dentro de variados contextos.

A respeito da divisão entre *horror* e *terror*, outros autores categorizam de formas distintas e, atualmente, nos parece mais interessante entender o horror como uma única categoria ampla capaz de conter dentro de si diversas subcategorias, estas sim ligadas às vezes ao sobrenatural, às vezes a eventos extraordinários vinculados ao real, em diferentes contextos e sob perspectivas divergentes, como proposto por Brigid Cherry (2009), que não se distancia da (já tradicional) perspectiva da figura sobrenatural para o reconhecimento do horror. Falar em monstros sobrenaturais como único elemento definidor do horror é limitante tendo em vista a complexidade e vastidão desse gênero no cinema, como demonstra Cherry (2009). Talvez fosse mais interessante aceitar a ideia da

ameaça da presença de monstruosidades, sejam essas fantásticas ou reais, como recorrente na maioria das histórias horríficas. Nesse sentido, o ponto comum e entre diferentes investidas do horror é um intuito de *causar medo*, estranhamento, choque, ou, como sugere Carroll, aversão.

A função do horror, independente de existir elementos “determinantes” em suas narrativas – como os monstros – atua na classificação desse gênero, ainda que o efeito que um filme possa causar varie no tempo, no espaço e na cultura em que este se insere. O gênero horror é essencialmente vinculado a um efeito particular, especificamente àquele que lhe confere o nome (CARROLL, 1999, p. 15). Ao tempo e espaço em que é produzido, também. Filmes considerados de horror do começo do século XX – como a trilogia de monstros da Universal, por exemplo – causavam espanto em suas épocas, ainda que ao espectador atual eles possam parecer curiosos, inocentes, engraçados, ou qualquer outra coisa que não necessariamente assustadores. Contudo, é certo que o horror, especialmente no cinema, sempre buscou promover um espanto particular, um espanto vinculado à sensação de medo.

1.3.2 Gênero corpóreo

Linda Williams (1991) sugere a existência de “gêneros corpóreos”, ou seja, de conjuntos de filmes que antes de serem classificados conforme seus elementos estruturais, ou internos, possuem como característica marcante a capacidade de causar ao espectador reações corpóreas específicas, sensações particulares. Esse funcionalismo ligado mais ao aspecto sensorial direto do filme, segundo Williams, é atuante em três gêneros específicos: o melodrama, o filme pornográfico e o horror. Assim, o intuito do melodrama é causar reações emocionais fortes que, no limite, levam às lágrimas seus espectadores. Já a excitação sexual é objetivo do filme pornográfico, assim como o medo, ou o espanto, é o desígnio do filme de horror. Nesse sentido, a autora sugere que quanto mais fortes forem as sensações transmitidas por um filme de um desses gêneros, mais ele se “encaixa” na sua categoria sendo que, muito provavelmente, será considerado um filme “bom”, “de qualidade”, para os fãs, pois cumpriu efetivamente a sua “função primordial”.

Nos gêneros corpóreos o excesso sensorial prevalece, ligando a fruição fílmica aos instintos humanos mais baixos (WILLIAMS, 1991). O horror, nesse contexto, causa o medo pela possibilidade de violação do corpo. A violência sobre a carne humana, segundo Williams, é o motivo do horror ser essencialmente um gênero com intuito sensório.

Assim, existe um “reflexo” entre o que ocorre aos personagens nas imagens fílmicas e a possibilidade de aquilo ocorrer ao espectador, que, no caso do horror é a violação do corpo. A adrenalina, a aceleração cardíaca e as tensões musculares seriam o termômetro competente para medir o quão “de horror” um filme é. Nessa perspectiva de Williams, podemos questionar se filmes do subgênero *gore*, no qual a violência é explícita e intensamente gráfica, seriam mais “pertencentes ao gênero” do que filmes de violência velada, ainda que o medo e o assombro sejam tão efetivos quanto o possível choque ocasionado por um filme explícito.

Ampliando a reflexão sobre a funcionalidade do horror, pensando para além do cinema, James B. Twitchell (1985) pontua que o horror artístico não seria, em termos estritos, um gênero, mas antes, uma *coleção de motivos* em uma sequência previsível que garante um *efeito fisiológico* específico: os arrepios. Nessa visão, a sensorialidade inerente ao horror, como manifestação nas artes, vincula-se com seus elementos formais e estilísticos que podem variar no tempo e espaço. Brigid Cherry (2008) atesta o estreito vínculo do horror com uma audiência específica: seus fãs. Estes, segundo a autora, buscam o medo, o susto, o sobressalto, vinculando estas sensações com um tipo de prazer:

Como a maioria dos fãs provavelmente concordará, estar assustado pode tornar-se o principal prazer em assistir filmes de horror e não os próprios filmes em particular. Desta forma, são as respostas emocionais ou fisiológicas que são (se não mais) importantes que quaisquer características narrativas ou temáticas específicas do gênero. Isso pode ser tomado para explicar a ampla definição do que constitui o gênero para alguns fãs: eles expandem os limites para incluir qualquer filme com conteúdo efetivamente assustador (Cherry, 2008, p.206)³⁸

Por sua vez, S. S. Prawer (1980), tomando a audiência como definidora desse gênero, separa o horror artístico em duas categorias: 1) “horrífico”, definido pela emoção de medo e repugnância e 2) “estranho”, definido por um sentimento de temor e um medo imaginativo. Ambas as categorias são capazes de abarcar uma numerosa série de filmes, estruturalmente diferentes, sendo que o eixo que as liga é como o espectador a recebe. Assim, ainda que não cause “arrepios” e “sustos”, uma obra de horror pode ser

³⁸ Tradução nossa: As most fans will probably agree, being scared can in itself become the main pleasure of watching horror films, and not the particular films themselves. In this way it is the emotional or physiological responses that are as (if not more) important than any specific narrative or thematic characteristics of the genre. This can be taken to explain the broad definition of what constitutes the genre for some fans: they expand the boundaries to include any film with effectively scary content (Cherry, 2008, p. 206).

identificada por transmitir certa estranheza e medo conectados com elementos narrativos e de estilo. Os filmes do presente trabalho encontraram diálogo com esta categoria de Prawer.

1.3.3 Adaptação e Mutabilidade

Diferentes sociedades e diferentes épocas possuem seus monstros e fantasmas distintos. Em sua análise sobre o tema, Twitchell (1989) aponta como um gênero é, essencialmente, uma construção social, sendo compreendido de modo diverso dependendo do contexto em que se insere. Já Gregory A. Waller (1987) observa que, dada a diversidade com que o horror se manifesta culturalmente desde meados dos anos 1960 (com a influência dos cinemas novos), seria impossível, hoje, definir a essência do horror cinematográfico moderno e contemporâneo.

Se a eficácia em amedrontar é o que define o horror, é essencial saber que o que amedronta varia entre épocas históricas e contextos sociais. *O gabinete do Dr. Caligari* (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, Robert Wiene, 1920) hoje não causa a mesma sensação que um dia causou diante da conjuntura da eminência do nazismo em uma Alemanha assombrada em crise econômica ³⁹. Brigid Cherry (2009) se aprofunda nesta questão da adaptabilidade do horror, atentando que este é um dos, se não o mais, mutável gênero do cinema, sendo, como já pontuado, um gênero extremamente flexível. A princípio, a autora atesta:

A função do horror – assustar, chocar, revoltar ou de outra forma horrorizar o espectador – também significa que os cineastas estão constantemente testando os limites para inventar novas maneiras de despertar essas emoções em seu público (que com o tempo naturalmente aprenderá o que esperar de um tipo específico de horror, um processo que pode levar a que os telespectadores se acostumem ou até se aborrecem com a fórmula) e, assim, manter os sustos próximos. Em todas essas formas, as noções sobre o que o gênero de horror poderia ser – ou deveria ser – estão constantemente mudando, criando novas categorias conceituais para continuar a assustar o público. (CHERRY, 2009, p.4)⁴⁰

³⁹ Siegfried Kracauer articula a teoria de que alguns filmes do chamado “expressionismo alemão” captariam o espírito de uma época, prenunciando, com seus personagens sombrios e loucos, o horror do regime nazista. Ver: KRACAUER, Siegfried. *De Caligari a Hitler. Uma História Psicológica do Cinema Alemão*. Tradução Tereza Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

⁴⁰ Tradução nossa: “The function of horror – to scare, shock, revolt or otherwise horrify the viewer – also means that filmmakers are constantly pushing at the boundaries in order to invent new ways of arousing these emotions in their audiences (who over time will naturally learn what to expect from a specific type of

Assumindo o horror menos como um conjunto distinto e unificado de filmes com convenções compartilhadas, Cherry aponta que talvez fosse mais operacional tomar esse gênero como um conjunto de categorias conceituais que se sobrepõem, que evoluem e que estão em constante fluxo (2009, p. 3). Deste modo, citando Stephen Neale, o horror não seria apenas um gênero, mas sim vários (NEALE, 2000, p. 9). Por conseguinte, a autora propõe que se faz necessário pensar no gênero horror como uma coleção de categorias relacionadas, muitas vezes extremamente diferentes. Já que função (causar medo) e a estrutura (elementos de estilo e narrativa) do horror estão condicionados à cultura em que cada filme se insere, é essencial ter uma perspectiva local, pontual e cíclica dos vários subgêneros do horror, sendo limitante falar de elementos estanques (como monstros, fantasmas etc..) ou generalizantes como “histórias que causam medo”. Desta forma, para Brigid Cherry, o horror no cinema pode ser estudado sob diferentes perspectivas, como ciclos históricos, relações estabelecidas com estúdios, subgêneros definidos por *plots*, monstros ou cenários, relações híbridas com outros gêneros, sua inserção em cinemas nacionais, seu diálogo com o paradigma hollywoodiano, dentre outros.

Essa perspectiva de Cherry dialoga com a polêmica em torno do termo “Pós-horror” lançado pelo crítico e jornalista Steve Rose no jornal *The Guardian* (2017). Analisando uma série de filmes contemporâneos independentes, como *It Follows* (2014, de David Robert Mitchell) e *The Witch* (2015, de Robert Eggers), Rose propõe um movimento de “superação” do que seria um “horror tradicional” por narrativas que se utilizam de elementos de estilo do gênero, no entanto, apesar de gerarem o estranhamento e causarem tensão, possuem como objetivo primordialmente, antes do susto, uma reflexão filosófica sobre o horror e o medo existenciais. Nesse aspecto, seriam obras formalmente menos explícitas, cuja violência e horror estariam implícitos. A polêmica se instaura a partir do momento em que a utilização do termo “pós” sugere uma superação de um gênero calcificado. Filmes eventualmente mais autorais e inovadores, hoje em dia considerados clássicos de horror, como *O bebê de Rosemary* (*Rosemary's Baby*, Roman Polanski, 1968), *O iluminado* (*The Shining*, Stanley Kubrick, 1980) ou *Inverno de sangue em*

horror, a process that may well lead to viewers becoming used to or even bored with the formula) and thus keep the scares coming. In all these ways, notions of what the horror genre might be – or should be – are constantly shifting, creating new conceptual categories in order to keep on scaring the audience.” (CHERRY, 2009, p. 4)

Veneza (*Don't look now*, Nicolas Roeg, 1973) dialogam com essa tendência do horror independente atual que vem ganhando espaço em festivais e agradando a crítica.

O fato é que mesmo o horror *mainstream* se alimenta de ciclos periódicos. Na década de 1980, por exemplo, o subgênero *slasher* era a tendência da vez no cinema norte-americano. Nos anos 1990 e 2000, o horror asiático (e as refilmagens norte-americanas destes) fez muito sucesso nas salas de cinema ao redor do mundo. Mais recentemente os *torture porn* renderam altas bilheterias conjuntamente com uma serialização dos filmes (fenômeno que vem ocorrendo em todos os gêneros hollywoodianos). Desta forma, não seria o suposto “pós-horror” antes um dos subgêneros do horror do que uma superação deste? Numa resposta, no site *Wales Arts Review*, a roteirista Nia Edwards-Behi critica o que seria o “pós-horror”:

Ora, não tenho dúvidas de que há pessoas que querem que “seu” horror apareça, soe e se faça sentir de um certo modo, mas, na maioria dos casos, os fãs de horror são seus fãs precisamente por causa da amplitude e abrangência que este gênero pode ter. O horror tem uma miríade de subgêneros e teria sido claramente mais razoável sugerir que talvez o pós-horror seja um deles. Se é alguma coisa, no momento, parece ser um ciclo, e parece-me muito cedo para sugerir muito mais além disso. (EDWARDS-BEHI, 2017)⁴¹

É crucial entender como o horror é um dos gêneros – talvez só perdendo para o filme pornográfico – mais “malvisto” pela crítica, talvez por mexer com tabus ancestrais do ser humano. Assim, cabe atentar para não mais uma desvalorização do horror – com essa perspectiva de “pós” – e sim entender como, com tanta mutabilidade, ele pode ser percebido nas artes e, especialmente no cinema, como fenômeno cíclico, como “vários gêneros”, como uma pré-disposição de temas e objetos que, no entanto, sempre se renova, dialogando diretamente com tensões e angústias de sua época.

Neste trabalho, desejamos entender o horror antes de um conjunto específico de signos e técnicas, como um imaginário que impregna filmes essencialmente realistas, em duas cinematografias específicas – a brasileira e argentina contemporâneas, especialmente em *O som ao redor* e *Bem perto de Buenos Aires*. Buscamos entender o

⁴¹ Tradução nossa: “Now, I have no doubt that there are some people who like their horror to look, sound and feel a certain way, but for the most part fans of horror are fans of it precisely because of how broad and all-encompassing it can be. Horror has myriad subgenres and it would have been distinctly less unreasonable to suggest that perhaps post-horror is one. If it's anything, at the moment, it would seem to be a cycle, and it seems to me far too early to suggest much more other than that.” (EDWARDS-BEHI, 2017)

horror como algo articulado enquanto atmosfera nos filmes em questão, e não como um gênero definidor, estanque; mais como tendência cíclica, como pontuado por Cherry. Os filmes aqui selecionados certamente estão em diálogo com esse fenômeno mundial que assume elementos de gênero como passíveis de histórias complexas, ambíguas, e engajadas com uma crítica social. Como veremos, elementos de estilo e escolhas narrativas e formais, além de declarações explícitas de seus realizadores corroboram para a delicada relação com o horror que esses filmes traçam, diante da inegável sensação de estranhamento e suspense.

1.4 Realismo horrífico e as atmosferas do medo

Ao falar sobre o fenômeno do novo realismo no cinema mundial, Thomas Elsaesser (2015) propõe a existência de um “marco dois da ontologia”, ou uma “ontologia pós-epistemológica”, que pode ser vista como um “desaparecimento gradual” ou uma “substituição” da perspectiva (tal como entendida desde o Renascimento) como forma simbólica. Segundo o autor, ocorre uma quebra da percepção cartesiana de mundo, sendo que, diante disso, o agente humano não dispõe mais de centralidade na narrativa fílmica. Não é mais sob o ponto de vista central e protagonista humano, dentro de uma noção cartesiana de mundo, que o discurso cinematográfico (nesse novo realismo) se estabelece. Para Elsaesser:

o novo realismo tende a engajar um ponto de vista e identificar um portal ou ponto de entrada que não tomam mais como certa a centralidade do agente humano, sua posição no espaço euclidiano, e suas percepções sensoriais como base de referência ou valor padrão normativo. Em vez disso, as ações da personagem, espaços narrativos e situações dramáticas desafiam a suspensão de descrença do espectador, apresentando protagonistas cuja visão do mundo é diferente, marcada pelos limites colocados nas suas faculdades físicas ou mentais. (ELSAESSER, 2015, p. 44-45)

Continuando sua análise, Elsaesser assinala a ocorrência de uma constante *insegurança perceptual* diante de filmes realistas contemporâneos, o que acarreta, justamente, a dúvida ontológica. No cinema contemporâneo dispõe-se em curso uma mudança cognitiva sobre o mundo diegético. Nesse sentido, Elsaesser enfatiza que não são mais ações das personagens que dão pistas para suas vidas internas, mas sim são as “coisas” que cercam: objetos, paisagens ou a própria duração do tempo (2015, p. 48).

Essa proposição inovadora de Elsaesser se conecta intimamente com duas ideias que desenvolveremos no decorrer deste trabalho: A primeira de atmosfera (que envolve as noções de ambiência e clima) e a segunda de um imaginário gótico atuante nos filmes, ambas as ideias como reveladoras sensoriais, externas, físicas e primárias de movimentos internos das personagens ou da narrativa. A ênfase na percepção dos espaços, do tempo e das coisas nos filmes comentados por Elsaesser se relaciona com a noção de que os objetos, espaços e casas assumem um tipo particular de presença (assim como dos filmes dessa pesquisa). São obras cujas atmosferas, ambiências e climas se destacam. Ainda pensando na presença perturbadora das “coisas” do mundo físico e concreto dentro de alguns filmes realistas contemporâneos, Elsaesser lança: “O que é típico destes filmes é que objetos, espaços e casas assumem um tipo particular de presença ou atividade, levando-nos à convenções do filme de terror.” (2015, p. 46).

Na perspectiva levantada por Thomas Elsaesser, existe a aproximação de filmes realistas contemporâneos com filmes de terror (aqui tomamos como semelhante ao horror), já que os segundos trabalham há muito, e constantemente, com a insegurança perceptual (quando o espectador não consegue “confiar” nas instâncias protagonistas; quando ocorre uma desconfiança do próprio discurso fílmico), que o novo realismo busca diante de um mundo em que a percepção humana está filosoficamente em cheque. Certamente, a insegurança perceptual fílmica lançada por Elsaesser possui resquícios de elementos do modernismo no cinema (e por isso, também, do realismo Baziniano), todavia, é algo essencialmente atual, vinculado com uma atualização dos preceitos modernos e muito calcado na disposição do sensório e na materialidade do real.

Talvez aqui esteja o ponto fundamental de definição de um novo “ciclo” ou “tendência” no qual o horror e realismo se aproximam e dialogam no cinema mundial. O horror sempre esteve a jogar com mudanças de percepção – especialmente a partir da literatura gótica do século XVII com elementos da paisagem, dos ambientes e dos climas meteorológicos adquirindo uma espécie de presença e criando tensões – tendo um aspecto sensório pronunciado, inclusive e principalmente na experiência cinematográfica (como proposta por Linda Williams). Então, parece-nos mais seguro, dizer que as novas experiências realistas, ligadas ao sensório e a insegurança perceptual, evocam elementos estilísticos e a falta de perspectiva ou insegurança diante do real do horror, por meio de elementos estilísticos que corroboram uma espécie de protagonismo das ambientações.

Dos exemplos citados por Thomas Elsaesser, em seu texto, de filmes com apelo realista-sensório de alta quebra perceptual, alguns podem ser categorizados como filmes

de horror, como é o caso de *Os outros* (*Los otros*, Alejandro Amenábar, 2001) e *Donnie Darko* (Richard Kelly, 2001). Nesse contexto, Elsaesser destaca filmes que tratam de situações *post-mortem*: “O novo realismo ou agitação ontológica favorece o que em outra ocasião chamei de protagonista *post-mortem*” (2014, p. 45). Essa noção fantasmagórica do protagonista também é um ponto de conexão muito forte entre realismo e horror, como ocorre claramente nos filmes de Apichatpong Weerasethakul, Kim Ki-duk ou Lisandro Alonso. Um exemplo bastante contemporâneo a essa pesquisa que se encaixa na teorização de Elsaesser é o filme *Personal Shopper* (Olivier Assayas, 2017), o qual mistura elementos do horror, do realismo, da quebra de perspectiva, junto com o tema da fantasmagoria.

O que gostaríamos de propor é que no cinema mundial do início do século XXI existe uma conexão entre realismo e horror que ocorre primordialmente pela quebra do vínculo do real com a centralidade do olhar humano, dispondo assim objetos, cenários, ambiências e climas atmosféricos em proeminência narrativa. Isso gera experiências muito sensórias, com apelo ao corpóreo e ao tátil. Essa conexão emerge substancialmente da disposição de diversos cineastas contemporâneos em explorar, através do cinema, o real do ponto de vista da insegurança (perceptual ou das personagens no enredo) e da impossibilidade de discursos totalmente transparentes ou totalmente opacos. Existe uma zona de sombra entre a opacidade e a transparência – binarismo esse já anacrônico para tratar do cinema e audiovisual contemporâneos – que parece ser explorada na atualidade. Diante de um mundo potencialmente pós-moderno, o discurso cinematográfico que parece refletir o real é o da insegurança, tensão, suspense e medo perceptuais. Nem transparente, nem opaco, mas sombrio.

1.4.1 Atmosferas, ambiências e climas

Os filmes brasileiros e argentinos contemporâneos que abordaremos ligam-se pela produção de uma estranheza muito intensa, certamente conectada com a quebra perceptual e o medo de presenças concretas, reais e imaginárias. Ainda que não sejam filmes que provoquem explicitamente o susto, trabalham com a questão do medo nas personagens e da sensorialidade de tensão e desconfiança ao espectador. Assim, tendo claro que o apelo sensorial é ponto comum ao realismo e ao horror, a questão da densidade de “climas”, “atmosferas” e “ambiências” que os filmes aqui estudados imprimem torna-se latente.

Dessa maneira, gostaríamos de propor que o jogo com o horror ocorre predominantemente neste – ainda fugidio e pouco estudado – aspecto fílmico, que é a *atmosfera*. Podemos dizer que são filmes com “atmosferas de horror, contudo realistas”. Porém, o que isso significa? O que é uma atmosfera de horror? A tese de doutorado da pesquisadora portuguesa Inês Gil (2005) advoga a favor da atmosfera como figura fílmica digna de ser incorporada por teóricos da área. Segundo Gil, a atmosfera seria um elemento fílmico de corpo inteiro, identificável e possível de analisar (2005, p. 141). Para Gil, a atmosfera “possui essência fugidia” (2005, p. 145), por isso é tarefa árdua trabalhar com ela no espaço analítico da teoria cinematográfica.

A atmosfera de algo está necessariamente ligada à impressão sensória, ou ao afeto, que este algo causa; é, para a autora, um elemento de conexão e identificação entre corpos de um filme. A atmosfera está potencialmente em toda escolha formal fílmica (enquadramento, tipos de interpretação, relação entre os objetos etc.), se constituindo como um sistema de forças visíveis e invisíveis que, segundo a interpretação de Paulo Alberto Lanzoni (2017) sobre a pesquisa de Inês Gil, “é caracterizada pela natureza, pelo ritmo e pelas relações envolvidas com estas forças” (p. 73). Contudo, esse sistema de forças só pode ser averiguado quando desencadeiam sensações e afetos. Nesse sentido, são as sensações e os afetos provocados em seus receptores que tornam a atmosfera perceptível, pois ela é uma expressão da relação entre o indivíduo e o mundo (LANZONI, 2017 p. 73).

Paulo Lanzoni, ainda, em seu artigo *Stimmungen tangíveis: incursões sobre as atmosferas na sala escura*, traça uma breve relação entre a noção de atmosfera para Gil e as considerações teórico-filosóficas de André Bazin:

Para Gil (2005), o enfrentamento da atmosfera de um dado filme requer a observação minuciosa do plano, mapeando seus elementos e a relação que se estabelece entre eles. Além da *mise-en-scène*, o enquadramento, que condensa os limites do acontecimento, impõe um fragmento de espaço delineado por determinado ponto de vista que não se restringe por circunscrever a representação, uma vez que estabelece relações em seu exterior. Em seus ensaios, Bazin (1991), por exemplo, já apostara que o plano curto fragmenta e retira algo do naturalismo expressivo e não permite uma leitura minuciosa da imagem por parte do espectador. Um plano longo, por seu turno, revela ao se revelar e permite-nos ir para além do ato representacional. (LANZONI, 2017, p. 74)

Por outro lado, para Hans Ulrich Gumbrecht (2014), teórico literário alemão fundamental para a discussão sobre atmosferas em obras de arte, a *ambiência* de uma obra

liga-se a aspectos sólidos e concretos de determinado ambiente, e por sua vez o clima de um espaço diz respeito a aspectos meteorológicos do mesmo. Ambiência e clima são dois termos que fazem parte da ampla noção de atmosfera, cunhada por Gumbrecht, que se relaciona fundamentalmente com a percepção sensória de elementos concretos, como ambiente físico, clima meteorológico, música e sons. A nosso ver, são instâncias bastante operacionais para análises do que seria a atmosfera em uma obra de arte. Ser afetado pelo clima atmosférico de um determinado ambiente é realizar um encontro muito concreto com o ambiente físico, propõe Gumbrecht (2014).

*Stimmung*⁴², conceito levantado e revisitado pelo teórico alemão, é um termo de difícil tradução, pois abrange diversos significados ligados a uma percepção sensória e ambiental de uma obra artística. Contudo, para Hans Ulrich Gumbrecht, ler e analisar um texto tomando em perspectiva seus aspectos ambientais/atmosféricos/climáticos seria uma forma tão válida de análise quanto os métodos propostos pelos estudos culturais e pelo desconstrucionismo. Segundo o teórico, analisar as atmosferas de uma obra é realizar uma operação que leva em conta elementos ao mesmo tempo objetivos e subjetivos:

Em inglês existem *mood* e *climate*. *Mood* refere-se a uma sensação interior, um estado de espírito tão privado que não pode sequer ser circunscrito com grande precisão. *Climate* diz respeito a alguma coisa objetiva que está em volta das pessoas e sobre elas exerce uma influência física. Só em alemão a palavra se reúne, a *Stimme* e a *stimmen*. A primeira significa “voz”; a segunda, “afinar um instrumento musical (...)”. Tal como é sugerido pelo afinar de um instrumento musical, os estados de espírito e as atmosferas específicas são experimentados num *continuum*, como escalas de música. Apresentam-se a nós como nuances que desafiam nosso poder de discernimento e de descrição, bem como o poder da linguagem para as captar. (GUMBRECHT, 2014, p. 12)

É interessante a relação da atmosfera com a afinação de um instrumento musical e, de fato, interessa a Gumbrecht o componente de sentido que relaciona *Stimmung* com a escuta dos sons (2014, p. 12). A audição é um sentido físico e, por meio dela, toma-se elementos concretos (notas musicais, sons emitidos, etc.) geradores de sensações, emoções e memórias. Assumindo que atmosferas e ambiências se relacionam à tentativa

⁴² Para Paulo Lanzoni: “Buscando um espaço entre o desconstrucionismo e os estudos culturais no interior do campo literário, o autor investiu na *Stimmung*, palavra cuja tradução foi por ele metaforicamente aproximada a clima, atmosfera e ambiência, visando desenvolver a ‘dimensão textual das formas que nos envolvem, que envolvem nossos corpos, enquanto realidade física’ (Gumbrecht, 2014: 14) e evidenciar o *continuum* existente entre o corpo das obras analisadas e os afetos do leitor”. (2017, p.71)

de exteriorização de *estados de espírito*, Grumbrecht coloca que a percepção do *Stimmung* ocorre na dimensão de fisicalidade, como o que ocorre com a música quando escutada:

Cada tom percebido é, claro, uma forma de realidade física (ainda que invisível) que “acontece” aos nossos corpos e que, ao mesmo tempo, os “envolve”. Outra dimensão da realidade que acontece aos nossos corpos de modo semelhante é o clima atmosférico. Precisamente por isso, muitas vezes as referências à música e ao tempo atmosférico aparecem na literatura quando os textos tornam presentes – ou começam a refletir sobre- os estados de espírito e as atmosferas. Ser afetado pelo som ou pelo clima atmosférico é uma das formas de experiência mais fáceis e menos intrusivas, mas é, fisicamente, um encontro (no sentido literal de estar-em-contra: confrontar) muito concreto com nosso ambiente físico. (GUMBRECHT, 2014, p.13)

Atmosferas se ligam à tentativa de exteriorização de estados de espírito no ambiente físico, concreto. Nessa perspectiva, o cinema é um meio atmosférico por excelência, já que a impressão de estados de espírito (de personagens, de épocas ou paisagens) está em sua essência. Segundo Grumbrecht, a percepção dessa “coisa” de difícil compreensão ocorre numa dimensão de fisicalidade e dos sentidos – sendo que a audição é um sentido de destaque, o que é muito interessante já que o som é parte concreta do filme. Para Grumbrecht, para além das figuras ambientais e climáticas e dos sons musicais, existe a materialização e corporificação na *forma* da obra literária – o que envolve o ritmo, a prosódia etc. – e que configura a atmosfera sensorial de uma obra. Nesse sentido, seu entendimento se assemelha ao de Inês Gil, porém voltando-se para a literatura. Segundo o autor alemão:

Ler com a atenção voltada ao *Stimmung* sempre significa prestar atenção à dimensão textual das formas que nos envolvem, que envolvem nossos corpos, enquanto realidade física – algo que consegue catalisar sensações interiores sem que questões de representação estejam necessariamente envolvidas. De outro modo, seria impensável que a declamação de um texto lírico, ou a leitura em voz alta de uma obra em prosa, com ênfase na componente rítmica, alcançasse e afetasse mesmo aqueles leitores ou ouvintes que não compreendem a língua das obras em questão. De fato, existe uma afinidade especial entre a performance e o *Stimmung*. (GUMBRECHT, 2014, p. 14)

A ideia que Gil e Grumbrecht se alinham é a de que, ainda que seja um termo pouco utilizado (*Stimmung* ou atmosfera), é possível torná-lo operante na prática de análise, já que a sua presença no texto (literário ou audiovisual) ocorre em decorrência da articulação

de elementos concretos. Esses elementos, no caso de Gumbrecht e na análise literária, se relacionam com a prosódia⁴³ do texto e as imagens que este levanta. Já no caso de Inês Gil (que realiza um tipo de *taxonomia* das atmosferas) e no cinema, elementos como o tipo de plano e sua duração, componentes plásticos no quadro – como nevoeiros, manchas – e movimentos – tal o rastro do vento sobre um objeto – dentre outros, podem ser tomados para a análise de atmosferas concretas (como um clima meteorológico diegético) e abstratas (como o medo de uma personagem). Para Gil, clima e ambiência são elementos mais gerais e secundários que a atmosfera de um filme. Já para Gumbrecht os dois são partes que compõe a atmosfera, não possuindo a valorização atribuída pela pesquisadora portuguesa.

Nesta pesquisa, pensamos ser mais praticável entender como os ambientes e climas são articulados concretamente nos filmes de nosso recorte, a fim de produzirem uma “atmosfera sensorial” ou, como posto por Gumbrecht, a fim de materializarem estados de espírito específicos. Todavia, nos debruçando sobre tipos de planos, elementos plásticos e sonoros, nos alinhamos ao pensamento Inês Gil da ideia de atmosfera como algo que liga elementos da esfera do filme em um mundo próprio:

Ela [a atmosfera] é um sistema de forças que permite aos elementos do mundo de se conhecer e de reconhecer a natureza do seu estado. A atmosfera manifesta-se como um fenómeno sensível ou afectivo e rege as relações do homem com o seu meio. (GIL, 2005, p. 141)

Cabe refletir sobre a diferenciação entre como planos, sons, movimentações e elementos plásticos são dispostos no filme para a produção de um sentido e, por outro lado, para a produção de *sensações*, e aí podemos pensar em Gil e Gumbrecht e na pesquisa de ambiências, climas e atmosferas. Assim, a atmosfera, em nosso recorte, se conecta com algo para além do sentido e mais ligado a estados de espíritos concretizados e sensorialidades articuladas.

É relevante pontuar que os climas, as atmosferas e ambiência estão presentes em todo e qualquer filme. Não se pode pensar em uma obra audiovisual (e mesmo uma literária, teatral, plástica etc.) que seja desprovida de aspectos climáticos e ambientais

⁴³ Para Gumbrecht: “Mas o meu argumento é que esses tons, atmosferas e Stimmungen não existem nunca completamente independentes das componentes materiais das obras - principalmente da sua prosódia. Então, os textos afetam os ‘estados de espírito’ dos leitores da mesma maneira que o clima atmosférico e a música.” (2014, p.14)

específicos. Em nosso recorte, contudo, temos duas importantes questões de destaque nessa conjuntura: 1- Diante de enredos nos quais os conflitos são sutis – numa perspectiva de cinema realista – a articulação da ambientação parece ganhar preponderância no discurso fílmico, de modo que a sensação é sobressalente à trama; assim, os objetos e ambientes, como afirma Elsaesser, ganham presença, pulam para a primeira camada do filme (arriscando aqui um paralelo com a literatura, quando Gumbrecht volta sua atenção para o romance *Morte em Veneza* de Thomas Mann, este afirma que a atmosfera do romance é tão forte que assume o primeiro plano narrativo). 2 – Os climas e atmosferas, dispostos no som e na imagem, recorrentemente destoam do que a fábula narrativa está a contar. Ou seja, não fossem suas atmosferas de suspense, os filmes do recorte poderiam ser, facilmente, dramas realistas. Mas são mais que isso e é nesse ponto que desejamos chegar.

Ainda, é interessante pontuar a observação que Gumbrecht faz relacionando o *Stimmung* das obras literárias e a atmosfera do tempo histórico em que estas foram produzidas. Por exemplo, o autor cita *Memorial de Aires* – o diário ficcional de Machado de Assis – que, segundo o teórico, teria uma atmosfera que “nos conduz à melancolia e ao vago abandono que deve ter sido o cenário do Rio de Janeiro no tardo-império” (2014, p. 24). Assim, é claro que esse conjunto de filmes brasileiros e argentinos se ligam com a *sensação* de um tempo histórico específico. Relacionar o tempo histórico com a obra fílmica, não pelo sentido impresso nesta, mas antes, pela convergência de impressões sensoriais entre a época que esta foi filmada e o filme, nos parece algo essencialmente vinculado ao realismo Baziniano e sua ânsia pela captura de ambientes reais. Segundo Gumbrecht:

Além de tornar presente o ambiente de textos particulares, deveríamos tentar capturar os ambientes predominantes de situações históricas mais abrangentes, a partir da análise de obras de diferentes origens, formas e conteúdos. (GUMBRECHT, 2014, p. 27)

No entanto, é interessante pontuar que, ainda que a análise tome a ambiência, o clima e, conseqüentemente, a atmosfera, vinculadas às sensações, novos sentidos podem brotar de uma segunda mirada:

A ideia de *Stimmung*, sempre que possível, comprova a capacidade de revelar novos aspectos do sentido. Talvez a adaptabilidade do conceito torne possível ultrapassar a sua atual irrelevância e, em configurações

futuras, venha a manifestar-se um inesperado potencial para o sentido.
(GUMBRECHT, 2014, p. 32)

Os filmes elencados nessa pesquisa imprimem enredos em que a sensação de que “algo está prestes a acontecer” é imperativa. A iminência das ações é central. Isso contribui, definitivamente, para uma expansão de estados atmosféricos e para o seu prolongamento. Talvez haja sentidos ocultos por trás da ambientação e climatização, contudo, uma atmosfera em si não é expressão de um sentido, surge, classicamente, como a *preparação* de ações. Pensando no conceito de realismo dos sentidos (De Luca, 2015) e de evidência e presença (Elsaesser, 2015) diante de filmes que dialogam com elementos caros a tradição (e invenção) do horror, usar termos como “atmosfera”, “ambiência” e “clima” como figuras fílmicas para análise, nos parece contundente. Esperamos que, conforme a análise fílmica se apresente, esses conceitos tornem-se mais apropriáveis ao leitor.

Trovejava na noite
em que fui à *mansão abandonada*
no topo de *Tempest Mountain*
para encontrar o medo à espreita.
H.P. Lovecraft

2 REVELAÇÃO DO REAL PELO MEDO E O GÓTICO COMO HIPÓTESE: FILMES BRASILEIROS E ARGENTINOS DO INÍCIO DO SÉCULO XXI

O quão horrífico ou amedrontador pode ser o “real”? Em uma obra fílmica de estilo realista, como aspectos subjetivos e psicológicos, tal como o medo, a ansiedade e a insegurança, podem ser exteriorizados, criando vínculos (na tela) com o mundo físico e social? Na tentativa de responder esses questionamentos diante de uma constelação de filmes que misturam realismo e pitadas de horror no início do século XXI, no Brasil e na Argentina, tomaremos de André Bazin a sua ampla noção de realismo revelatório, conjuntamente com a hipótese da presença de um imaginário gótico, originário de uma tradição estilística vinculada ao horror. Embora pareçam excludentes, o ideal de um estilo de cinema realista e a essência do horror gótico, como veremos, se cruzam na ânsia por dispor artisticamente as ambiguidades de um mundo em transformação, assim como em certa predisposição em dar ênfase ao sensório e ao atmosférico. Essas disposições se materializam através de recursos estilísticos que, eventualmente, convergem, como na importância dos ambientes para as histórias, diante de técnicas de *descrição* prolongada e detalhista.

Conforme apontado anteriormente, podemos traçar relações de “parentesco”, ou de “pertencimento” a uma tendência particular, entre alguns filmes brasileiros e argentinos semelhantes em temáticas e abordagens calcadas em um espaço-tempo atual permeado pelo medo, como por exemplo *O pântano*, *A mulher sem cabeça*, *Uma semana sozinhos*, *O homem ao lado*, *Bem perto de Buenos Aires*, *Os inquilinos*, *Trabalhar cansa*, *O som ao redor* e *Mata-me por favor*, assim como em curtas-metragens de alguns desses realizadores e de outros, que rodaram festivais nesse mesmo período de tempo.

Esses filmes estão conectados por histórias que perpassam relações sociais e de convivência sob uma perspectiva conflituosa. Assim, assuntos como o mundo do trabalho, a disputa de espaço público e privado, o vínculo afetivo e ambíguo entre patrões e empregados domésticos, a insegurança ou falta de perspectiva na vida na cidade, a atualização de um passado socialmente assombroso se revelam em obras audiovisuais cujo ponto de vista assumido é o de membros de uma classe-média/alta (por vezes tipificada, por vezes mais complexificada, mas sempre amedrontada). A força da conexão entre essas películas também emerge do tempo histórico em que foram feitas: momentos relativamente paralelos, em ambos os países, de rompimentos trágicos com governos populistas. No horizonte, o medo de políticas econômicas socialmente inclusivas serem

ceifadas por sombrias resoluções austeras de governos (democráticos ou não) com tendências neoliberais. Filmes que emergem de períodos de aprofundamento de crises econômicas e sociais, como se os cineastas e equipes capturassem uma sensação nascente no seio de diferentes segmentos, de que, em breve e diante de uma percepção de ameaça de direitos, estes segmentos entrariam num campo de confronto.

Mariana Souto (2012) em seu texto “O que teme a classe média? *Trabalhar cansa* e o horror no cinema brasileiro contemporâneo”, assim como Cristiane da Silveira Lima e Milene Migliano (2013) no artigo “Medo e experiência urbana: breve análise do filme *O som ao redor*”, assinalam a presença, nesses dois filmes, de um imaginário amedrontado vinculado à experiência cotidiana da classe média brasileira dos últimos vinte anos. Para Lima e Migliano, no longa de Kleber Mendonça Filho “nos deparamos com os valores individualistas que permeiam o imaginário de uma classe média bastante conservadora, que sobrepõe o seu interesse pessoal ao bem-estar do outro” (2013, p. 193). Já Souto aponta a recorrência na cinematografia brasileira recente de uma “combinação sutil de elementos do horror com uma produção que retrata o cotidiano, a vida e as relações da classe média brasileira” (SOUTO, 2012, p. 45). Gostaríamos de expandir essa percepção à cinematografia latina-americana no começo do século XXI e, mais especificamente, a uma parcela da produção argentina que também vincula os temores rotineiros e realistas de uma classe social a narrativas que sequestram recursos do horror.

Laura Cánepa (2016) ressalta como questões políticas e sociais do momento histórico de produção dos longas brasileiros podem ter sido decisivas para essa espécie de florescimento de “histórias sociais” que dialogam com o horror, mais precisamente com um estilo específico vinculado ao horror, que é o gótico:

Agora, os filmes [brasileiros e atuais] de matriz gótica⁴⁴ parecem privilegiar, como temas, as ameaças vividas pela classe média numa sociedade ainda profundamente desigual, mas que vê um acelerado processo de ascensão da classe trabalhadora, o que leva a dinâmicas de grande tensionamento no espaço urbano, observadas em diferentes análises da conjuntura brasileira, como as de Christian Dunker (2015) e Vladimir Safatle (2015). (CÁNEPA, 2016, p. 294)

⁴⁴ Cánepa menciona especificamente os filmes: *O som ao redor*, *Trabalhar cansa*, *Os inquilinos*, *Mata-me por favor* e *Os famosos e os duendes da morte* (Esmir Filho, 2010) - este último não incluso em nossa pesquisa.

Cánepa chega a afirmar a existência de algo “premonitório” nesses filmes em relação à conjuntura política que desembocou no *impeachment* de Dilma Rousseff, entendendo suas produções no contexto do Lulismo como interpretado por André Singer (2012). Também não foram à toa, chegou a afirmar Cánepa, as constantes piadas da internet relacionando figuras políticas com personagens góticas tradicionais – as narrativas de horror são excelentes para traduzir momentos históricos de densas tensões sociais. Já Natália Christofolletti Barrenha (2016), em sua tese de doutorado, na qual analisa a relação entre filmes argentinos contemporâneos e a cidade, destaca um capítulo inteiro para a questão do medo, conectando-o com especificidades da Argentina atual, dentro desses longas, nos quais “o medo (retro)alimenta as divisões sociais e espaciais na cidade e a violência” (2016, p. 72).

Como filmes com quatorze anos de diferença, tal *O pântano e Mata-me por favor*, ecoam angustias semelhantes através de estilos diferentes, porém conectados à ânsia por um cinema realista e atual, sob uma atmosfera de horror operante? Relações históricas de conflitos são atualizadas no presente através de olhares instigados por interações rotineiras que articulam aspectos da realidade imediata de cada país, sob uma percepção amedrontada. Deste modo, articularemos, neste capítulo, algumas obras fílmicas desse conjunto a fim de entender como particularidades do horror, através do medo e por meio de um estilo específico – o gótico – operam no intuito de manifestação, e revelação, do real.

2.1 Revelação do real pelo medo

2.1.1 O realismo revelatório Baziniano

“Como a arte *revela* o mundo?” – essa questão é particularmente cara para André Bazin desde os seus primeiros escritos. No caso do cinema, por suas características propriamente tecnológicas e mecânicas, o vínculo com o mundo real ocorreria de modo mais direto do que em outros meios. Dando movimento à fotografia, o cinema para Bazin é, por excelência, a mídia mais capaz de capturar, fixar e revelar a natureza. Católico, marxista, militante e com um gosto particular por botânica, zoologia e geologia, o crítico André Bazin expressa em seus textos um senso de profunda admiração pelo potencial do cinema como ferramenta para observação e *compreensão* da sociedade, do espírito humano e dos fenômenos naturais.

Inspirado pelo existencialismo de Jean-Paul Sartre e pela ideia de André Malraux de que a arte possui um destino e função social – além de certa transcendência pelo estilo – o crítico francês concebe o cinema como fundamental para o ser humano refletir, ir além e *expressar* a sua condição no mundo, como analisa Dudley Andrew:

O cinema, o homem e a terra, para ele [Bazin], caminham em direção a auto revelações e auto expressões cada vez maiores. Todos estão no processo de se tornarem eles mesmos, de eliminarem o que não é mais genuíno e de se criarem a si mesmos ao caminharem em direção ao futuro. Na filosofia de Sartre, essa autocriação é o objetivo e estímulo da existência. (ANDREW, 2002, p. 144)

Em consonância com sua biografia, que inclui a organização de cineclubes em sindicatos, fábricas, escolas de várias cidades; assim como a colaboração para jornais e revistas voltadas para diferentes tipos de leitores⁴⁵, sua teoria esboçada nos numerosos ensaios e críticas ao longo dos anos 1940 expressa uma espécie de ânsia por ações libertadoras, ou, melhor dizendo, por um projeto pedagógico vinculado à arte. Nesse sentido, o cinema, em Bazin, está inserido dentro de um processo histórico e social progressivo, de modo que sua evolução é inevitável (e Bazin anseia que essa evolução tenha, cada vez mais, características emancipatórias) – como bem coloca Andrew, citando o ideal Baziniano: “O cinema é o que tem sido e pode tornar-se; é a história de sua evolução, um processo sempre em crescimento, sempre se transformando e se revelando mais.” (2002, p. 140) ou Ismail Xavier sobre o mesmo ideal: “A história do cinema é uma trajetória rumo à realização mais completa desse *ilusionismo revelador específico*”⁴⁶ (2005, p. 83). Para o próprio Bazin,

O cinema (...) deve ser analisado na sua complexidade concreta, na totalidade das relações com o meio social fora do qual ele não existiria (...) Na nossa civilização mecanizada, onde o homem é devorado pela tecnicidade do seu trabalho, normalizado pelas constrições políticas e

⁴⁵ “A construção de uma plateia para um cinema mais inteligente na França e no mundo inteiro teve em André Bazin um dos seus mais dedicados operários e teóricos” (COUTINHO, 2017, p. 20)

⁴⁶ Grifo nosso. Xavier refere-se ao ideal realista Baziniano que, ambígua e complexamente, não pressupunha a “omissão” de operações de escolha ou estéticas. O trecho completo: “Portanto, no cinema, há um ilusionismo legítimo que constitui base para o verdadeiro realismo, tanto mais verdadeiro quanto mais a realidade vista (ou que se supõe vista) através da janela cinematográfica permanecer integral, respeitada, intocável, porque a sua simples presença é reveladora – o que legítima, redime a ilusão (pecado) original. A história do cinema é uma trajetória rumo à realização mais completa deste ilusionismo revelador específico” (2005, p. 83).

sociais, o cinema, antes de qualquer inquietação artística, *existe para*⁴⁷ responder às imprescritíveis necessidades psíquicas coletivas reprimidas. (BAZIN, 2017, p.179)

Para Bazin, o cinema pode ser revelatório tanto na sua técnica, quanto em seu estilo e na sua postura diante da realidade. Tecnicamente falando, a revelação é um dos processos fotográficos para a impressão da imagem sobre a película. Bazin, ao analisar a mecânica do aparato fotográfico, propõe a já conhecida questão do vínculo ontológico entre imagem e objeto e, nesse sentido, o cinema, assim como o a fotografia, é um meio mecanicamente revelatório: “É que a película fixa necessariamente a obra de arte no seu contexto histórico e social (o último banho fotográfico é chamado, exatamente, de fixador)” (BAZIN, 2017, p. 13). Alguns de seus mais importantes escritos se debruçam sobre essa questão, sendo que Bazin considera que “as virtualidades estéticas da fotografia consistem na revelação do real” (2017).

Já o estilo realista, exaltado por Bazin nos filmes de cineastas como Roberto Rossellini, Vittorio De Sica, Luchino Visconti, Jean Renoir e Orson Welles por possuírem recursos como o uso da profundidade de campo, do plano-sequência e de locações reais, é considerado pelo crítico capaz de uma *linguagem* mais revelatória. Plasticamente, esses filmes revelam mais sobre a relação da personagem no espaço e no tempo *reais* em que esta se encontra⁴⁸ do que em filmes de linguagem hollywoodiana clássica. Deste modo, ao espectador é dada a oportunidade de traçar relações entre personagens, objetos, cenários, tempo e contexto, quando, por exemplo, mostra-se um plano-sequência com profundidade de campo. Esse estilo realista revelaria mais aspectos das relações conflituosas inerentes à natureza humana do que a *decupagem* ou montagem clássicas, que desenham um sentido único, ou uma moral, *a priori*. Na montagem, “se esconde” elementos concretos da natureza, do espaço e das relações em prol do discurso. Contudo, é relevante o aspecto oposto desse *estilo que revela*, sendo, também um estilo que, inevitavelmente, *oculta*, como ressalta Guimarães:

À “ubiquidade ideal” de um visível apanhado sem cortes – procedimento que preserva o tempo da sua redução às categorias do

⁴⁷ Grifo nosso.

⁴⁸ “Assim, o que Bazin chama de ‘verdade das relações entre os homens e o mundo no qual eles estão mergulhados’ só pode ser obtida graças aos procedimentos utilizados na encenação, como a profundidade de campo, por exemplo, que permite ao diretor não separar o centro do interesse dramático do contexto físico e humano que o envolve e no qual o drama encontra sua duração expandida, não desvinculada dos outros elementos que lhe são vizinhos.” (GUIMARÃES, 2017, p. 11)

espaço – vem se juntar às escolhas de enquadramento que, ao esquartejarem o visível, fazem do plano uma máscara que tanto revela quanto esconde. Revelação (na manutenção da continuidade espaço temporal) e subtração (resultante das bordas cortantes do quadro) andam juntas (...) De todo modo, ele [Bazin] frisa, há mil maneiras de ir ao encontro do real. (GUIMARÃES, 2017, p. 12)

Com sua predileção e natureza revelatória, o cinema realista descrito por André Bazin se apoia, sobretudo, na subtração de “unidades de significados” discursivos. Dudley Andrew (2002) destaca que, para Bazin, a unidade de significado é uma propriedade advinda da mente humana e não da natureza (p. 130), de modo que quanto mais fiel aos paradoxos da última, mais vínculo com o real o filme estabelecerá: “A natureza tem muitos sentidos, e se pode dizer que fala conosco ‘ambiguamente’ (ibid. p.130). Para Bazin, tal ambiguidade é um valor e o cinema deveria preservá-lo, tornando-nos conscientes de suas possibilidades (ANDREW, 2002, p.130). Assim, a ambiguidade narrativa e plástica são pontos fundamentais para entender o pensamento do autor francês, sobretudo quanto à questão da “revelação”. Resumidamente, um filme, na concepção Baziniana, deve prover ao espectador imagens e relações dramáticas sob um estilo capaz de fazer com que quem assiste forme significados *a posteriori*, no lugar de receber uma unidade de sentido através de recursos do cinema clássico como a montagem analítica:

Fatos são fatos, nossa imaginação os utiliza, mas *a priori*, eles não têm por função servi-la. Na decupagem cinematográfica habitual (segundo um processo semelhante ao da narrativa romanesca clássica), o fato é atacado pela câmera, dividido, analisado, reconstituído; sem dúvida ele não perde tudo de sua natureza de fato, mas esta fica revestida de abstração como a argila de um tijolo pela parede ainda ausente que multiplicará seu paralelepípedo. Os fatos, em Rossellini, ganham um sentido, mas não à maneira de um instrumento, cuja função determinou, de antemão, a forma. (BAZIN, 2014, p. 301)

No entanto, apesar de advogar a favor dos “fatos”, ou seja, de algo que pode nos soar como “concretista” ou “materialista” em demasia, Bazin estabelece um entendimento filosófico do mundo – das artes e do cinema – no qual existem sempre coisas a serem descobertas e reveladas, fundamentalmente para a emancipação humana. Pode-se dizer que Bazin acredita numa dimensão sagrada do real. Ou seja, os fatos, em suas apreensões sensórias, ao contrário do que pode parecer, carregam uma miríade de possíveis sentidos ocultos. Cabe ao cinema dar a oportunidade ao espectador de, com coragem e interesse, criar ou interpretar, dentro da sala escura, significados por trás do

que se projeta como comum, banal e, sempre, ambíguo. Nesse sentido, como ressalta Alain Bergala (2017), a epifania é fundamental para se entender Bazin: “É a compreensão de que, graças à invenção do cinema, da câmera, podemos ter epifanias do real, do real o mais comum.” (citado em BAZIN, 2017 p. 199).

O sentido da revelação em Bazin se conecta efetivamente com mundo social e a necessidade de entendê-lo. A trajetória ativa e diversa do crítico é coerente com os impulsos humanistas e pedagógicos de seus textos: escrevendo no contexto do pós-guerra, é evidente a sua empolgação diante dos filmes neorrealistas italianos que capturaram a atmosfera específica daquela atualidade. “A estética cinematográfica será social ou o cinema não terá uma estética” (BAZIN, 2017, p.8) – Bazin defende a expressão, pelo cinema, das contradições sociais de um determinado espaço-tempo. Essa postura é coerente com seu pensamento sobre a profundidade de campo, sobre o plano-sequência, e sobre a necessidade inserir o personagem numa relação concreta e atual. O realismo, para Bazin, está no vínculo do filme com os paradoxos do meio social e do tempo em que este foi produzido, de modo que essa possível epifania do espectador possa ter um valor social.

É importante, como destacam vários estudiosos que se aprofundam no pensamento de André Bazin, entender que seu projeto teórico, na medida em que ganha complexidade, também se torna ambíguo. A câmera realmente pode obter alguma revelação automaticamente, mas é preciso haver, também, interferência, recusa e escolha do autor (COUTINHO, 2017, p. 22). Bazin não se resume a um formulário de regras no qual o plano-sequência e a profundidade de campo reinam no topo de uma lista. Pelo contrário, suas reflexões são profundas e, o mais interessante, surgem circunscritas a obras ou contextos específicos e diferentes. Entendendo isso, sempre é bom ressaltar que a teoria lançada por Bazin não era, de modo algum, “anti-esteticista”, pelo contrário, ela cria, de fato, uma espécie de refinamento estético para o alcance de seu realismo tão endossado:

Esse “realismo” não significa de maneira nenhuma, bem ao contrário, uma renúncia ao estilo; ele postula somente que a expressão no cinema deve ser dialeticamente conjunta a um suplemento da realidade, e não a um suplemento de artifício. (BAZIN, 2016, p. 124)

Nesse sentido, é mais fácil entender o realismo revelatório tomando a perspectiva do espectador e a sua “insegurança perceptual” (como revisitado por Thomas Elsaesser,

2015)⁴⁹. Neste mesmo caminho, Alain Bergala (2017) atesta que o realismo Baziniano é construído por um cineasta nada passivo, com a ativa participação do espectador e escrito com a câmera. Bazin inclui o espectador na sua definição de realismo cinematográfico (COUTINHO, 2016, p. 27), de modo que o último é, também, um constructo, uma retórica, de quem *assiste*. Existe em Bazin, assim, a ênfase na questão sensorial, ou seja, do espectador como quem *sente*. Basta averiguar suas análises dos filmes de Jean Renoir, cheio de termos como “epiderme”, “pele”, exaltando as altas qualidades sensoriais de suas obras:

Poderia seguramente escolher outras [cenas] que fariam todas ressaltarem a preferência de Renoir pelo aspecto das coisas ou, antes, a precedência que ele lhes dá na sua dramaturgia. [...] Mil exemplos poderiam ilustrar esta maravilhosa sensibilidade à realidade física e tátil do objeto e de seu meio; os filmes de Renoir são feitos com a pele das coisas. Donde acontece que sua encenação seja tantas vezes uma carícia. [...] O mais visual e o mais sensual dos cineastas é também aquele que nos introduziu ao mais íntimo de suas personagens, pois ele primeiramente é amante fiel de sua aparência e, devido a isso, de sua alma. (BAZIN, 2017, p. 109-113)

Portanto, o realismo revelatório Baziniano pressupõe um espectador ativo e particularmente *sensível* às nuances e aos paradoxos do “mundo real”. Assim como anseia que o tempo histórico e as ansiedades sociais da contemporaneidade de uma época sejam postos na tela, por meio de um estilo que privilegia, através de recursos estilísticos, a ligação entre personagens e espaço. Em última análise, esse realismo também possui um alto teor sensório, na medida que as relações dramáticas são enfraquecidas. Nesse cenário, a distensão temporal produzida por uma decupagem focada na relação entre personagem e espaço, em contraposição aos espaços e vínculos imaginários criados pela montagem tradicional, é uma característica forte dos filmes do realismo sensório contemporâneo, herdeira, de certa forma, desse ideal revelatório Baziniano. No nosso trabalho, o ideário de Bazin é útil, dadas as características dos filmes que iremos analisar, onde o vínculo profundo com o mundo social contemporâneo, a insegurança perceptual, a relação com o espaço e o aspecto sensorial são fundamentais.

⁴⁹ Ver capítulo 1.

2.1.2 Inseguranças do cotidiano: as sombras do real em filmes brasileiros e argentinos

Elaborando seu realismo, André Bazin ressalta a questão do cinema se atentar para eventos pequenos e aparentemente não dramatizados; para cenas da vida comum e ordinária, sem o tradicional heroísmo herdado da tradição romanesca nos filmes clássicos americanos. A partir de então, quando pensamos na ênfase em aspectos miúdos ou, a princípio, desinteressantes demais para jornadas e conflitos dramáticos tradicionais no cinema, pensamos em Bazin. Para Alain Bergala:

Penso que Bazin compreendeu imediatamente a ideia de um filme contar um dia na vida de uma pessoa comum, sem que houvesse dramatização. Que sua jornada pudesse ser um filme possível, isso diz muita coisa a Bazin. É isso, por exemplo, que faz de *Umberto D* e *Ladrões de bicicleta* grandes filmes. A ideia mesma que isso poderia ser feito agradou muito a Bazin. Para ele, a realidade não deveria ser dramatizada, todos os momentos de um dia são interessantes se são bem filmados. (BERGALA, 2017, p. 212)

Existe dramatização tanto nos filmes que tratamos, quanto em *Umberto D* ou *Ladrões de Bicicleta*, contudo – e em contraponto com o paradigma melodramático no cinema – a dramatização é reduzida a eventos pouco grandiloquentes, heroicos ou trágicos. Pelo contrário, nesses filmes encontramos o drama em lugares anteriormente inesperados e, principalmente, vinculados intrinsecamente a espaços reais e atuais. Nesse sentido, a dita epifania almejada por Bazin vem da observação do que nos é apresentado como comum.

Assim também se dá nos filmes brasileiros e argentinos que estamos trabalhando nessa pesquisa, sendo que a revelação do real possível das cenas do cotidiano que dominam essas narrativas ocorre sob um olhar do medo. Como se algo ruim fosse acontecer a qualquer momento, crônicas do dia a dia mal-assombrado podem revelar, ao espectador mais engajado e através da captura de costumes da classe-média e alta de ambos os países, fissuras espaço-temporais nas relações de alteridade, histórica e identitária destas nações. Essas “crônicas quase assombradas” também transmitem a *sensação e atmosfera* de um momento histórico específico – um início de um século cheio de incertezas, do macro ao micro, da política à rotina individual e familiar. Crianças andando sozinhas de noite; cães latindo insistentemente; cortes de luz repentinos em

casas, apartamentos e elevadores; idosos em situações de risco; sangue escorrendo de narinas ou de machucados. Essas são algumas ações que se repetem em mais de um filme do recorte. O cotidiano familiar, nessas imagens, emerge num contexto de temor diante da rotina medíocre das personagens. O que parece um detalhe corriqueiro (um nariz que escorre sangue, a energia que subitamente falta) é, na verdade, o carão dessas histórias de medo.

O medo perpassa diversas camadas dos filmes da tendência que tentamos assinalar: por um lado, surge como elemento propulsor da trama, impregnado nas ações das personagens; por outro, está representado nas escolhas formais e estilísticas da linguagem (e na conseqüente intencionalidade de causar uma insegurança perceptual ao espectador). Por fim, o medo também surge na relação com o tempo histórico das produções desses filmes. Embora tudo seja muito sutil e vinculado à normalidade, pois realista, é inegável o estado latente de uma intensa inquietação, de forma que o medo vem disposto sob o véu da realidade, ou, a realidade está sob a cobertura do medo. Por isso é difícil falar que são filmes de horror. Estão mais para dramas realistas, sendo que a questão da insegurança – na esfera perceptual, do enredo e do estilo – é central (como nas histórias de horror).

Seguindo o ideal Baziniano do cinema possuir uma ligação orgânica e profunda com o momento histórico da produção de determinados filmes, não pensamos ser ocasional a prosperidade de obras fílmicas parecidas que misturam um certo realismo com elementos cinematográficos que buscam explorar o medo. Pelo contrário: gostaríamos de afirmar que tais filmes só existem por conta de um contexto de profunda insegurança social, econômica e política no Brasil e na Argentina dos anos 2000 e 2010. Contudo, não é apenas o vínculo com o mundo atual que caracteriza esses filmes com um certo realismo da revelação. De fato, poderíamos analisar uma série de outros estilos ou gêneros que dialogam também com o contexto histórico deste começo de século. Mas, o que aqui é fundamental é que os filmes desses cineastas se ligam com o real por meio de elementos tradicionalmente considerados realistas, como o interesse no fato banal e uma linguagem mais “seca”, ou seja, um estilo com pouco espaço para investidas melodramáticas. O vínculo físico das personagens com o espaço é intenso, tanto que as cidades desempenham um papel fundamental na maioria das tramas. Diante disso, o uso de uma *mise en scène* que privilegia as relações concretas entre personagem e espaço real é recorrente. Esses espaços, normalmente, são locais de contradições: bairros pobres fazendo divisa com bairros ricos, espaços privados na fronteira com o espaço público,

espaço presente tencionando um espaço passado. E, o mais relevante, nesses filmes existe uma ambiguidade essencial que, para além do realismo, se estabelece pelo medo. A ambiguidade – temática e formal – é central e está ligada à insegurança.

Um ponto fundamental dessas histórias diz respeito a um suspense que permanece diante de um estado de estagnação ou decadência. Disso, decorrem momentos de tensão inconclusos – o que é fundamental em todos os filmes que abordamos. O espectador, como o personagem, é posto, em vários momentos, diante de um estado de suspensão que não se conclui. Essa abertura de possibilidade de desfechos, a insegurança diante dos rumos do enredo, a possibilidade de algo ser ou não uma verdadeira ameaça, são características de um realismo cinematográfico do século XXI que faz eco às considerações feitas por André Bazin nos anos 1940 do século XX. Junto a elementos do horror (que evocam o paradoxo do real), esses filmes lançam mão de uma ambiguidade vinculada com a vida cotidiana da classe média, algumas vezes se sentindo culpada, sempre insegura e, aparentemente, prestes a ser acometida por um evento catastrófico. Uma ameaça ambígua.

Em *O pântano*, a ameaça é sutil e está dissolvida entre cotidianidades como a demissão de uma empregada de origens indígenas (adorada pela filha adolescente da família central da história), perigos corriqueiros em que as crianças – sempre muito soltas – ficam expostas, e a violência implícita da relação entre os personagens adultos. O som insistente de latidos atrás de um muro, que auxilia na produção da tensão ao longo do filme, por fim, será o motivo da queda de uma escada, e morte, de um dos meninos. Já em *A mulher sem cabeça* a insegurança parte, de saída, da percepção alterada da protagonista Verônica, que se liga estreitamente a do espectador: a dúvida elementar se a primeira atropelou uma criança ou um cachorro no meio da estrada (o que causa uma espécie de atordoamento geral: no enredo – na personagem – e na narrativa, desvinculada de relações estritamente causais e interessada em acompanhar uma espécie de perambular perdido da personagem). Em *Bem perto de Buenos Aires*, nunca se esclarece quem ataca um condomínio fechado, rompendo a sua cerca e provocando queimadas em seu entorno – pessoas pobres que vivem em um bairro próximo estão sendo deslocadas de suas moradas e isso gera um tensionamento social mórbido, contudo nunca esclarecido ou confrontado. Já em *O homem ao lado*, a figura de Víctor, vizinho de outra classe social à do protagonista, Leonardo – um arquiteto de sucesso – é temida e afastada. Contudo, Victor se mostra um personagem ambíguo, às vezes se apresentando demasiadamente doce, às vezes simples, às vezes explicitamente ameaçador. É um homem que, ao

espectador, a princípio, é complexo identificar como uma ameaça ou não, embora ao núcleo familiar da narrativa ele seja considerado um intruso, uma espécie de monstro. Em *Una semana solos*, o irmão mais novo da empregada de uma casa em um condomínio também é malvisto e posto como ameaça para as crianças moradoras. Outro ponto nesse longa é a insegurança ambígua em que o espectador é colocado vendo as crianças entrando clandestinamente em casas que não são delas, sem que nada lhes aconteça.

Em *Os inquilinos* a atemorização é mais explícita: os vizinhos ameaçam, e, como em *O homem ao lado*, são postos num lugar de ambiguidade: realmente são ameaçadores ou esse é apenas um ponto de vista do personagem que se sente coagido? Do mesmo modo, a presença do PCC (Primeiro comando da capital) cria um ambiente de pânico. Em *Trabalhar cansa*, a ameaça vem do mundo do trabalho e, mais concretamente, do espaço assombrado do pequeno mercado aberto pela personagem Helena. Em *O som ao redor*, a ameaça está no seio de uma luta histórica pelas terras no Brasil e materializa-se em forma de vingança, embora ao longo de todo filme o espectador patine na ambiguidade de Clodoaldo e dos seguranças que fazem vigia da rua. *Mata-me por favor* é o exemplo mais horrífico dessa tendência, no qual a Barra da Tijuca (RJ) está sendo acometida por uma onda de assassinatos de garotas. É o filme com contornos realistas menos acentuados, por assim dizer, do nosso recorte, contudo, se relaciona diretamente com os outros filmes brasileiros aqui citados e, como aponta Cánepa (2016), com a atualização de elementos do estilo gótico. Acharmos ser pertinente sua inclusão nesta tendência, levando em consideração, também, ser uma coprodução Brasil-Argentina.

Assim, todos esses longas-metragens se fundam em alguma insegurança elementar. As imagens e os sons revelam, a todo o momento, a expectativa de algum acontecimento. Essa expectativa, geralmente, é pessimista e traduzida numa atmosfera de tensões cotidianas. O mundo corriqueiro não é mais seguro. Ou nunca o foi, contudo, no momento histórico desses filmes, as classes médias e altas se atentam aguçadas para uma ameaça que está muito próxima – ainda que esta seja difusa, invisível ou esteja encoberta. O medo está presente.

2.2 O gótico como hipótese

Para traçar a relação entre os medos impressos nas camadas dos filmes brasileiros e argentinos que dispomos em paralelo e o horror artístico, recorreremos ao conceito do gótico, como hipótese menos ampla de articulação estética e temática do horror. Assim

como a pesquisadora e especialista brasileira no tema Laura Cánepa (2016) vem fazendo em suas análises sobre uma parcela de filmes brasileiros contemporâneos, partimos de uma noção de que “essa tendência [de filmes brasileiros] parece reproduzir algo semelhante à ficção literária chamada de gótica no final do século XVIII, no continente europeu” (CÁNEPA, 2016, p. 138). Pensamos o gótico como uma categoria mais funcional, já que extrapola o espaço, o tempo e a noção restrita de gênero, se estabelecendo como uma tradição artística ampla, “cuja constantes metamorfoses acabaram por transformar o vocábulo ‘gótico’ em um termo polissêmico, capaz de abarcar as mais diversas manifestações culturais” (COLUCCI; FRANÇA, 2017, p.9). O gótico ainda, nos parece, dentro das diversas possibilidades de relação com o horror, trabalhar melhor, e de forma mais clara, com o tema da atmosfera e ambiência de temor e de suspense, sendo, sobretudo, definido por essa pré-disposição sensorial. Como ressalta Sandra Vasconcellos, uma das pesquisadoras fundamentais sobre literatura inglesa do século XVII e XVIII e que se debruça com afinco sobre a questão do gótico, este tem relação com a representação e a estimulação do *medo* (VASCONCELOS, 2002, p. 132).

O gótico pode ser entendido de muitas maneiras⁵⁰: como um adjetivo que fazia alusão às tribos nórdicas europeias, ou a qualquer coisa considerada medieval; como um ideário que designa o bárbaro, feudal, irracional, caótico e não-civilizado (VASCONCELOS, 2002, p. 120) em contraposição aos ideais iluministas de ordem e clareza⁵¹; como um gênero literário que floresceu a partir do séc. XVII na Inglaterra; e, como vamos utilizá-lo aqui, como uma tradição estilística abrangente e transcultural, passível de ser localizada em mídias, contextos e épocas diferentes⁵².

Ainda que ampla, vamos delimitar as características dessa estilística aos elementos convencionais do gótico dentro da *tradição narrativa*. Nesse sentido a origem

⁵⁰ Segundo Júlio França: “Qualquer consulta ao vocábulo apontará pelo menos quatro sentidos [relativos ao gótico] principais: (i) um adjetivo pátrio, que se refere a uma das tribos germânicas responsáveis diretamente pela queda do Império Romano; (ii) o termo depreciativo que os renascentistas utilizaram para nomear a arquitetura da Idade Média; (iii) o estilo dos romances escritos entre o fim do século XVIII e o início do XIX, sobretudo na Inglaterra, notabilizados pela produção do horror e/ou terror como efeito de recepção; (iv) uma subcultura de arte e moda contemporânea, caracterizada pelo apreço pelos temas da melancolia, do horror e da morte. (2015, p.1;2)

⁵¹ “reação aos mitos iluministas, às narrativas de progresso e de mudança revolucionária por meio da razão, o gótico surge para perturbar a superfície calma do realismo e encenar os medos e temores que rondavam a nascente sociedade burguesa” (VASCONCELOS, 2002, p. 122)

⁵² “Gótico”, sobretudo, é um conceito fugidio e um termo com uma notável capacidade de adaptação a contextos de pensamento diversos. Sua história é longa e rocambolesca, e faz parecer inglória qualquer tentativa de conciliar seus significados mais restritos com seus usos mais amplos. Ao longo de séculos, tem sido empregado para rotular as mais díspares ideias, tendências, autores e obras, e, nas últimas décadas, especialmente, a palavra passou a funcionar como um termo ‘guardachuva’”. (FRANÇA, 2015, p.1)

de muito do que se entende como pertencente a um estilo gótico, é inaugurado no romance inglês do século XVIII. Nos estudos literários, o que se classifica como “romance gótico inglês” é referência fundamental da gênese de um estilo que, por meio de temas, estruturas de linguagem, imagens e relação com determinados contextos históricos, se tornou uma das mais influentes manifestações artísticas da história. Ainda no século XXI são incontáveis os elementos góticos que persistem não apenas na literatura e no cinema, mas em histórias em quadrinho, em narrativas seriadas e em videogames. Segundo França:

A história do Gótico confunde-se com a própria história da narrativa ficcional moderna: do *roman* setecentista, passando pelos romances e contos românticos, pela literatura decadente *fin de siècle*, pelo modernismo norte-americano, pelas chamadas literaturas de entretenimento do século XX, até chegar ao atual ambiente das narrativas intertextuais e intermediárias do mundo contemporâneo. (FRANÇA, 2017, pp. 112 – 113)

É corrente, na atualidade, o tratamento do gótico como um estilo, ou um imaginário, que escoa pelo espaço-tempo desde a sua configuração inicial no século XVIII na Inglaterra, podendo ter suas figuras, temas, personagens, cenários e “maquinaria” (VASCONCELOS, 2002, p. 127) ampliados e aplicados a variadas obras de arte ou de entretenimento. Ainda nesse sentido, Donizete Rossi é enfático:

A literatura gótica inglesa nunca deixou de existir e adentrou sorrateiramente o século XX disseminando-se em outras literaturas, contaminando outros recantos artísticos — como o cinema e as artes plásticas —, e gerando novos rebentos — como os RPGs (*rolling playing games*, ou jogos de interpretação de papéis) e a cultura cyberpunk.

O gótico chega, então, ao século XXI já transformado e adaptado à miríade dos novos padrões culturais, mas sem perder sua essência: a escuridão, a noite, o Mal, o terror e o horror, a psicologia do medo, a instauração de impasses na racionalidade da lógica. Agora, porém, em um contexto de sociedades e subjetividades fragmentadas, sua presença se torna cada vez mais forte e seu caráter contestatório revela-se cada vez mais contundente, já que ele não necessita mais abrir suas brechas de entrada no universo racional: elas já existem entre os fragmentos das sociedades e dos sujeitos. *Viagens no scriptorium* (2007), de Paul Auster, que o diga. (ROSSI, 2008, p. 75)

A origem do gótico na literatura ocorre no final do sec. XVIII na Inglaterra, sob uma conjuntura de intensa ansiedade em relação a questões econômicas, políticas e sociais do período, que abarcou grandes transformações no mundo ocidental – como a

Revolução Francesa (1789-1799), as revoltas nas colônias americanas, e o início do longo processo de transição para novos processos de manufatura, historicamente conhecido como Revolução Industrial (1760 – 1840). Nesse sentido, Sandra Vasconcelos aponta o gótico como uma manifestação artística contracorrente que

pôs em xeque o mundo claro e racional do iluminismo e abriu espaço para os medos e as inquietações que marcaram uma sociedade às voltas com transformações dramáticas nos seus modos de vida, decorrentes dos processos combinados de industrialização e urbanização que deslocaram comunidades inteiras, de revoluções políticas que abalaram estruturas seculares, e de novas formas de organização social e familiar que a ascensão do capitalismo e da burguesia fez substituir à velha ordem feudal. (VASCONCELOS, 2010, p. 13)

Imerso em um momento de profundas transformações, o estilo gótico irrompe, como resistência ao iluminismo, de uma profunda desconfiança em relação aos valores burgueses de progresso e desenvolvimento, assim como ao pensamento racionalista e aristotélico. Segundo David Punter (1980), o gótico articula no nível da fantasia uma neurose cultural profundamente sentida. Assim, o gótico revela uma ansiedade em relação ao mundo moderno, exibindo as tensões e contradições inerentes à representação que a sociedade setecentista produziu de si mesma (Vasconcelos, 2002, p. 129), com apreço pelo imaginário medieval e uma noção de mundo como um lugar de *caos irracional*. Pode-se dizer que o gótico habita as fissuras da razão (De Sá, 2010, p. 19). Como uma espécie de gênero híbrido, o gótico incorpora padrões estéticos e cenários do romance medieval, algo já ultrapassado na literatura inglesa do século XVIII, conjuntamente com a novela de costumes mais ligada a atualidade (e realidade) daquele momento histórico:

Forma híbrida desde sua concepção, dessa maneira o gótico mescla romanesco medieval e romance de vida e costumes cotidianos, povoando castelos e abadias com personagens que portam trajes de época mas pensam, sentem e agem de acordo com os ideais setecentistas. (Vasconcelos, 2002, p. 128)

Assim, o romance inglês gótico nasce, ele mesmo, como uma hibridez entre presente e passado, cotidiano e extraordinário⁵³, tanto em sua forma quanto em seu conteúdo: “Oscilando entre os polos da realidade e da fantasia, ele opera, na verdade, na fronteira entre as miudezas da vida cotidiana e o território nebuloso do mito.”

⁵³ “Esse tipo de ficção projeta, na moldura do mundo real, os sentimentos de culpa e medo que subjazem aos e motivam seus enredos.” (VASCONCELOS, 2002, p.129)

(VASCONCELOS, 2002, p. 133). Uma das características elencadas como basais do estilo por Daniel Serravallo de Sá (2010) é a explicação científica e realista que dispõe em cheque o considerado sobrenatural – permanecendo forte a noção de insegurança perceptual dentro do mundo burguês cada vez mais “claro” e “objetivo”. Nesse sentido, pode-se assumir que o gótico tem duas vertentes dominantes: uma em que maldições, fantasmagorias e monstruosidades assumem um caráter sobrenatural, como no romance considerado inaugural do gênero *O castelo de Otranto* (1764) de Horace Walpole, e uma em que se suscita o extraordinário ou o horror explícito, mas este nunca se cumpre, é frustrado, ou explicado por uma lógica do real. Essa tradição é inaugurada por Ann Radcliffe⁵⁴ e seu romance *The Mysteries of Udolpho*. Segundo França (2015), citando Colavitto (2008):

A literatura gótica, contudo, possui, desde sua origem, duas tradições opositivas: a linhagem de Horace Walpole, a do horror sobrenatural, que se contrapunha ao racionalismo e ao realismo que começavam a se impor nos romances do final do século XVIII, e a linhagem de Ann Radcliffe, em que o elemento sobrenatural é subjugado pela razão, e os atos humanos são a causa dos verdadeiros horrores (cf. COLAVITTO, 2008, p. 44). (FRANÇA, p. 133, 2015)

Nesse cenário, as atmosferas do medo que buscamos pontuar nos filmes brasileiros e argentinos que estamos estudando vincula-se diretamente com a tradição inaugurada por Radcliffe, na qual as ambiências e os climas atmosféricos corroboram para um suspense e a iminência do evento horrífico que, em sua maioria das vezes, é frustrado. O gótico, na perspectiva da tradição vinculada à Ann Radcliffe, é um estilo de construções atmosféricas do medo:

A criação da atmosfera e a sugestão de terror, mais do que a sua encenação crua e direta, são traços que distinguem a autora de *The Mysteries of Udolpho* de seus antecessores, tais como Walpole, que encheu Otranto de cadáveres, sangue e horror. Como aponta Tompkins “A *raison-d'être* de seus [de Radcliffe] livros não é uma história, nem uma personagem, nem uma verdade moral, mas um estado de espírito, o estado de espírito de um sonhador sensível diante de construções góticas e de um cenário pitoresco”. (VASCONCELLOS, 2002, pp. 127-128)

⁵⁴ “O estímulo à imaginação, as especulações extravagantes são, dessa maneira, sempre rebatidos com as explicações racionais com que Radcliffe contempla o leitor, devolvendo-o são e salvo, ao mundo da razão, da moralidade e da felicidade doméstica que caracterizava grande parte da ficção realista do século XVIII.” (VASCONCELLOS, 2002, p.131)

Algumas características recorrentes ao gótico narrativo se perpetuam e chegam, na atualidade, como um imaginário que opera, inclusive, nos filmes do nosso recorte. Dentre essas características desejamos enfatizar as seguintes: 1) O espaço como local do medo e do horror (o que envolve descrições longas e precisas dos ambientes e a questão atmosférica); 2) A decadência presente nos cenários, nas imagens e nos temas recorrentes; 3) O suspense; 4) Criaturas monstruosas eventualmente conectadas com o outro social; 5) Maldições do passado atuantes no presente; e, por fim, 6) A não concretização do horror explícito, em toda uma corrente específica do gótico, originária da autora fundamental do gênero Ann Radcliffe.

2.2.1 Maldições do passado no presente: Possíveis conexões com o gótico e a representação de sistemas em falência

O gótico, como se perpetuou nas narrativas desde seu ápice na literatura inglesa do século XVIII, tenciona elementos de um mundo arcaico em relação à experiência da modernidade pelo viés do *medo* e da insegurança. Assim, nos romances fundadores do estilo, narrativas impulsionadas por maldições do passado remontam tanto a relações feudais quanto à decadência da aristocracia no presente da nascente sociedade burguesa. Forças ancestrais assombram a atualidade no imaginário gótico. O romance considerado inaugural do estilo, *O castelo de Otranto*, por exemplo, narra uma maldição lançada ao príncipe Manfredo que *usurpou um castelo* de seus verdadeiros donos. Laura Cánepa (2016) ressalta a questão da maldição como um aspecto presente em vários filmes brasileiros dos últimos dez anos (aborda filmes do nosso recorte como *Os inquilinos*, *Osom ao redor*, *Trabalhar cansa* e *Mata-me por favor*) que dialogam com elementos do horror – bem ao estilo gótico e tendo em vista que não é toda narrativa de horror que se vale de maldições, especialmente aquelas vinculadas a ancestralidade:

Pensados a partir do ponto de vista de um diálogo com o horror, pode-se sugerir que esses filmes abordam aspectos ainda não resolvidos das tensões que vivemos no Brasil. De certa forma, as relações pessoais, sociais e de trabalho no país, ainda muito próximas de suas origens atrasadas e escravistas, podem estar começando a ser abordadas do ponto de vista do horror – entendido como a representação do que sentimos diante da ameaça de uma explosão mortal de violência. Essa origem de nossa sociedade já foi abordada pelo cinema brasileiro em diferentes chaves ao longo de sua história (cômica, carnavalesca,

melodramática, revolucionária, anárquica, policialesca etc), mas é possível que as novas gerações tenham encontrado agora um novo olhar – horrífico – para elas. (...) o que se vê nesses filmes pode ser a percepção de um mundo instável no qual a violência, compreendida como maldição herdada de ações passadas (ocorridas não apenas na esfera individual), se anuncia constantemente, de forma semelhante ao que ocorre na ficção gótica. (CÁNEPA, 2016, pp. 137-8)

Se, como Cánepa propõe, as origens de uma sociedade escravista estão por trás das maldições que assombram as telas brasileiras dos últimos anos, como que elas se manifestam nos filmes do nosso recorte? Para entender, recorreremos a mais uma análise de Cánepa, mas dessa vez de um filme de 1970, *O anjo da noite* (Walter Hugo Khouri). Em sua análise, ao compará-lo com o longa britânico *Os inocentes* (*The Innocents*, Jack Clayton, 1961) – adaptação da obra com fortes traços de horror gótico de *A volta do parafuso* (*The Turn of the Screw*, Henry James, 1898) – a pesquisadora evidencia que em ambos os filmes possíveis fantasmas de empregados são temidos, ao mesmo tempo em que existe uma relação calorosa e afetiva entre as crianças e a suas babás (2016, p. 289). No longa de Khouri, uma babá é vítima de assédios recorrentes de um vigia negro da propriedade que, na trama, será acometido por um surto repentino de violência. A análise de Cánepa busca pontuar semelhanças entre a obra brasileira e o estilo literário gótico inglês do século XVIII, colocando em paralelo o filme brasileiro, o britânico e a novela de Henry James.

A relação (sempre ambígua) entre os empregados e seus patrões nos parece, desde então, ser um dos pontos de *revelação* das maldições que acometem as classes altas e médias, não só no Brasil, mas também no caso da Argentina. O mal-estar entre patrões e empregados pode ser uma das chaves para as maldições que assombram a rotina tediosa das classes médias latino-americanas nos filmes do nosso recorte, principalmente diante de complicações históricas mal resolvidas. *O pântano*, *Uma semana sozinhos*, *O homem ao lado*, *Bem perto de Buenos Aires*, *O som ao redor*, *Trabalhar cansa*, *Os inquilinos* são inundados de situações de estranhamento no relacionamento entre empregados e seus patrões. O empregado, principalmente o “doméstico” (aqueles que desempenham as funções menos “honrosas” e atravessam inevitavelmente o cotidiano familiar e íntimo de seus patrões), nesses filmes, é propulsor de um intenso incômodo. Seriam essas personagens encarnações cotidianas de um passado mal resolvido da classe dominante brasileira e argentina? Certamente, a figura dos empregados, na grande maioria de filmes do nosso recorte, condiciona uma espécie de culpa, vinculada não só às personagens dos

filmes, mas também ao discurso fílmico, ao ponto de vista dos filmes (que se identificam antes, aos personagens amedrontados das classes médias e altas).

O primeiro diálogo de *O pântano* se dá entre duas primas. Uma delas, Momi, confessa, com algumas lágrimas, ter medo de que sua mãe demita Isabel, a empregada. A prima diz que a matriarca da casa afirma que Isabel está furtando coisas. Existe uma tensão perene entre um amor platônico da adolescente e a demissão iminente da empregada. Em *O som ao redor*, o vigia Clodoaldo camufla a vingança contra um dos patrões, apenas no final compreendida. Existe também uma inquietude na relação entre o porteiro, assim como entre as quatro mulheres que desempenham a função de empregadas domésticas e os vigias de carro, com os personagens classe média/ alta da trama. Alguns desses personagens do filme de Kleber Mendonça Filho são enquadrados espiando por frestas seus patrões (Figuras 7, 8 e 9), sutileza que insere nesses corpos, de saída, um caráter de oposição em relação a quem eles observam.

Figura 7

Figura 8

Figura 9

FONTE: *O som ao redor* (2013), de Kleber Mendonça Filho

Já em *Trabalhar cansa*, que evidencia singularidades das relações de trabalho no século XXI, há muita ansiedade entre patrões e empregados em diversos níveis, inclusive no doméstico, de modo que um trabalhador exerce a função de patrão de outro trabalhador, criando uma cadeia de constante e angustiosa pressão. Em *Os inquilinos*, o personagem Valter sofre alguns constrangimentos em seu trabalho em uma empacotadora de tomates. Em *Bem perto de Buenos Aires*, assim como em *Uma semana sozinho*, os empregados atuam dentro de condomínios horizontais de luxo, de modo que conflitos se manifestam tanto de modo velado, como de forma explícita, em violências rotineiras na relação com famílias moradoras, *donas* do espaço. Finalmente, em *O homem ao lado*, há uma empregada que, como um fantasma dentro de um castelo, está sempre presente, numa tênue, comum e ao mesmo tempo estranha relação de cordialidade com os patrões⁵⁵.

A relação entre patrão e empregados nesses filmes revela fissuras entre o arcaico e o moderno, tanto no Brasil, quanto na Argentina. Retoma, de modo sutil e nas ranhuras do presente, a questão da dominação da terra e da escravidão. Nesse sentido podemos afirmar que existe uma ligação direta entre a sensação de insegurança, a construção do suspense, e a noção de maldição, na relação entre patrões e empregados. Em *O som ao redor*, por exemplo, é evidente a percepção de uma “maldição” do passado que irrompe no presente, nas presenças de Clodoaldo e seu irmão Cláudio, dada a questão da vingança pela terra e das relações coloniais de exploração desta. Em *Trabalhar cansa* surge uma maldição materializada em uma ossada atrás de uma das paredes do mercado. Em *Bem perto de Buenos Aires*, são queimadas inexplicáveis que materializam a danação, o ódio (ou a vingança).

⁵⁵ Leonardo e sua mulher falam com a empregada de modo cordial. Ao mesmo tempo existe um tensionamento, por exemplo, numa cena em que o protagonista diz que viu a empregada com uma antiga camiseta sua.

Nesse contexto, o medo do outro, as questões relativas à alteridade social, étnica e cultural, sob a perspectiva histórica e sob o olhar e percepção de uma classe ou média ou alta, branca, são basilares nos filmes do recorte. Daniel Serravalle de Sá destaca o forte aspecto de demonização do estrangeiro, do indígena, do culturalmente diferente dentro do gótico: O modo como esses romances [góticos] debatem a alteridade e as diferenças é através da demonização do outro (DE SÁ, 2010, p. 81). De fato, é corrente a noção de monstrosidade dada, nos romances góticos, e em toda a tradição subsequente, ao estrangeiro, ao bárbaro e ao indígena. Júlio França, em um intento de elevar o gótico à categoria passível de análise de obras literárias brasileiras, no seu artigo “O sequestro do Gótico no Brasil” (2017) ressalta a questão específica da temática da escravidão como uma interessante e válida linha investigativa do gótico na literatura brasileira: “A narrativa gótica foi capaz tanto de figurar os preconceitos raciais da sociedade, quanto de servir de arcabouço narrativo para expressar os horrores do escravismo” (FRANÇA, 2017, p. 119). Fernando Monteiro de Barros (2014) também investiga a questão do gótico e o passado colonial, estudando o espaço gótico da casa-grande em Gilberto Freyre⁵⁶. Em uma perspectiva intermediária e tendo em vista que o gótico fez, há muito, do cinema e do audiovisual um de seus meios mais profícuos e proeminentes, gostaríamos de ampliar essa proposição de Júlio França para o recorte dos filmes brasileiros e argentinos do começo do século XXI.

A relação do medo do outro sob um olhar dos “que estão dentro/ inseridos/ dos que possuem” é revelado nesses filmes por meio de ambientações e atmosferas que remetem a convenções do gótico. Nesse contexto, as imagens da decadência são recorrentes, tanto em espaços, quanto na composição das personagens e nas suas inter-relações. A decadência, que se liga com um passado sombrio, já desgastado e, portanto, presentificado por meio das maldições, é outro eixo temático e formal atuante no imaginário do gótico:

As metáforas da decadência, da degradação e da degeneração são constantes na literatura gótica, uma vez que elas concretizam a tensão entre o peso do passado e o vazio misterioso do futuro que se projetam sobre o homem moderno. Não por acaso, portanto, as ruínas são espaços narrativos recorrentes, em seu óbvio valor fantasmático, como algo que irrompe do passado para permanecer existindo, de forma incompleta, no presente. (FRANÇA, 2015, p. 8)

⁵⁶ BARROS, Fernando M. de. “Do castelo à casa-grande: o ‘Gótico brasileiro’, em Gilberto Freyre”. In: *Revista Soletras*. São Gonçalo, V. 27, 1o semestre de 2014.

Revelando sistemas em falência, a decadência, por vezes simbolicamente mórbida (como a imagem de um pântano lamacento instaurado numa piscina na qual as margens uma família insiste em ficar – *O pântano*), ou fisicamente concreta (como o engenho de açúcar com suas regiões em ruína – *O som ao redor*) instaura-se nesses longos brasileiros e argentinos, por vezes de forma mais sutil, por vezes de modo mais explícito. Neste contexto, a percepção da decadência performa a sensação de um momento histórico de transição. No caso da Argentina, essa decadência talvez esteja ligada com a possível representação da grave crise econômica que assolou o país no início dos anos 2000, a princípio. No caso do Brasil, ao contrário, talvez uma esperança vinda, em algum momento, pelas políticas de inclusão social dos governos Lula, no horizonte com a vontade de suplantando as antigas raízes coloniais e escravocratas (e que desembocaria em crises política e econômica e no *impeachment* de Dilma Rousseff, um momento particularmente sombrio e aterrorizante). É o que ensina Cánepa sobre o assunto:

[a respeito dos filmes brasileiros] É um senso de decadência de um estado de coisas o que esses filmes trazem. Talvez se esteja tratando de uma percepção ansiosa das mudanças sociais pelas quais o país vem passando nos últimos 30 anos, como a universalização da educação básica, a redução da miséria através de programas de renda mínima, ascensão do subproletariado à classe trabalhadora (SINGER, 2012). (CÁNEPA, 2016, p. 138)

2.3 Aprofundando o gótico e o real sensório: atmosferas, ambiências e a insegurança perceptual

2.3.1 Início pantanoso

Sons de natureza: grilos, cigarras, moscas e de um riacho distante. A tela é preta e seguem os créditos de abertura. O ruído de um trovão soa lento e abafado junto com o *fade in* que parte de uma tela completamente negra e revela um plano geral composto por copas de árvores (Figuras 10 e 11). Tudo é escuro e imóvel. Sobre as árvores, e tomando mais da metade do quadro, o céu pesadamente cinza e repleto de nuvens anuncia a tempestade. Som súbito de um tiro de escopeta, seguido do ruído de pássaros em alvoroço, naturalmente assustados. O tiro ecoa longamente. O próximo plano revela uma tábua com pimentões muito vermelhos. Novamente aqui mais da metade do quadro é preenchida pelo céu cinzento, escuro e fechado, disposto na profundidade de campo. Surgem mais

créditos, agora super estilizados: emergem, como de uma água lodacentas, da tela negra (Figura 12). A sonoridade abafada e distante de um longo trovão que não rompe em tempestade segue perene. Poderia ser a abertura de um filme de horror.

Figura 10

Figura 11

Figura 12

FONTE: *O pântano* (2011), de Lucrecia Martel

Quem foi ao cinema assistir a película de estreia da Lucrecia Martel certamente sentiu-se propenso a mergulhar em uma narrativa ligeiramente horrífica nesses segundos iniciais. O que segue em *O pântano* já é famoso: a cena de embriaguez de uma família frente a uma piscina extremamente suja – pantanosa – decupada por planos próximos de seus corpos esquartejados pelos limites do quadro. O ruído altíssimo do gelo tremulando dentro de um copo com uma bebida alcoólica muito vermelha compõe, junto com o grave do trovão e o arrastar agudo de cadeiras de metal, um ambiente incômodo e propício à sensação de suspense e apreensão. Em algum momento é audível um som mais grave que as cadeiras, que o gelo e que a ambientação pré-tempestade, talvez o grunhir de um animal selvagem. Soam mais tiros. Nesta sequência inicial ainda somos apresentados à Momi, à sua prima e à Isabel, a empregada, que dormem juntas dentro de um quarto escuro, numa casa ampla e vazia. Também vemos crianças caçando com espingardas dentro de um bosque. Cães correm junto delas, assim como a câmera, frenética. As crianças se deparam com uma vaca atolada até o pescoço em um lamaçal. Ela muge, se debate, os cães ladram,

mas o animal só afunda mais no brejo lamacento. Uma das crianças engatilha a espingarda.

Por fim, de volta a piscina e antes da chuva irromper de vez, Mecha (personagem da veterana Gaciela Borgez), a matriarca completamente alcoolizada, recolhe uma série de taças de vidro e ao caminhar tontamente – acompanhada por uma câmera igualmente embriagada – cai, ferindo o peito desnudo com os estilhaços de vidro. Escorre muito sangue de seu busto (Figura 14 e 15). O sangue mistura-se com a bebida no chão (Figura 13). Mas ninguém ali, fora as crianças e as empregadas, únicos sóbrios, parece se importar. Seu marido diz para ela sair logo dali pois irá chover. Finalmente chove (Figura 16). Isabel, a empregada, se suja de sangue ao ajudar a patroa. É notável que o ferimento não é pequeno e, por isso, as crianças decidem correr com a mulher ao hospital. Contrastando com o vermelho do sangue (e do pimentão e da bebida nas taças) um verde escuro e lodacento dá o tom a toda fotografia e cenografia da sequência (Figura 17).

É uma cena de suspense estranha para a percepção acostuada a um cinema de gênero. Ultrarrealista em dispor uma trilha de ruídos muito ampliados no cotidiano familiar, essa cena evoca uma suspensão que, como a tempestade ou o brejo onde a vaca está atolada, designa um desfecho sombrio. Desta vez, há a concretização do suspense em um acidente do cotidiano, sob uma moldura gótica: a imagem sempre escura, enquadramentos que cortam os corpos⁵⁷, atmosfera da tempestade iminente, tiros⁵⁸, sangue e sons agudos das cadeiras arrastadas de supetão sobre o fundo grave da chuva que está por vir. O modo como a casa onde dormem as adolescentes e a empregada é filmada, também, a torna sombria: o primeiro plano deste quarto, por exemplo, é de um quadro na parede sobre a qual uma tremulante *sombra* de cortina é projetada (Figura 18).

⁵⁷ Enquadramentos tortos, incomuns e que frequentemente cortam as personagens podem ser encontrados em filmes tradicionais de horror quando comparados com enquadramentos clássicos de filmes dramáticos, na maioria retos que privilegiam a parte superior do corpo da personagem. Nesse sentido, Lucrecia Martel se alinha aos filmes de horror: não cansa de cortar as cabeças, enquadrar pedaços dos corpos e dispor, às vezes, uma câmera na mão que acompanha os estados alterados de seus personagens.

⁵⁸ É interessante notar que esse ruído da escopeta se confunde com o trovão, ou seja, tem uma construção sonora ambígua: “Assim, a estrutura sonora composta pelos sons da tormenta, pelos disparos das escopetas (era muito importante que eles fossem ambíguos e se relacionassem com os trovões – reverberando um no outro) e pelos insetos do campo era a ideia-base do conceito do filme, que depois foi se moldando, com os sons dando um tom de presságio enquanto a imagem e a história passam a impressão de um dia comum em que nada importante acontece.” (BARRENHA, 2011, p. 92-93)

Figura 13

Figura 14

Figura 15

Figura 16

Figura 17

Figura 18

FONTE: *O pântano* (2011), de Lucrecia Martel

Essa incrível abertura é extremamente atmosférica e sensória, pois a todo o momento intensifica-se – sonoramente e pela composição dos quadros – a ameaça da tempestade. Sendo no som abafado (por vezes parece que estamos dentro de uma piscina, com os ouvidos impedidos por uma matéria sólida, como a água)⁵⁹, no céu escuro e repleto de nuvens que toma grande parte dos enquadramentos, ou na chuva que desagua já no fim da sequência. A tempestade em iminência confere à cena uma tensão particular, repleta de ambiguidades. A tempestade em iminência, assim como a imagem da piscina lodacenta, traduz todo o filme: um estado de paralisia, de espera, uma suspensão sombria. Todo o *espaço* e o *clima meteorológico* dessa sequência traduz uma percepção sombria do real. Além disso, os ambientes internos cobertos de sombras, a lama pegajosa pela qual a vaca se afunda, o tilintar agudo do gelo nos copos, o arrastar estridente das cadeiras, e o sangue – adessam diretamente a dimensão háptica/ sensoria da película.

⁵⁹ Ver depoimento de Lucrecia Martel a respeito dessa “sonoridade da piscina” em *A experiência do cinema de Lucrecia Martel - Resíduos do tempo e sons à beira da piscina* (BARRENHA, 2013)

A notável cineasta argentina confessa a influência direta do horror em seus trabalhos. Chegou a afirmar que seu longa *A mulher sem cabeça* é, de fato, uma película de horror – ainda que isso possa incomodar profundamente um fã conservador do gênero. Em entrevistas concedidas à Natália Barrenha (2011), Martel admite que recorrentemente elabora os sons de seus filmes como sons de horror:

Lucrecia Martel sempre assistiu a *A noite dos mortos vivos* (George Romero, 1968) no mute. Um de seus filmes preferidos, Lucrecia não poderia dormir se o visse com som, elemento que para ela constrói a arquitetura dos filmes de terror, e o que tornava a experiência atemorizante. Entretanto, isso não virou um trauma. À parte os títulos de filme B que escolheu para seus longas – *O pântano* (*La ciénaga*, 2001), *A menina santa* (*La niña santa*, 2004) e *A mulher sem cabeça* (*La mujer sin cabeza*, 2008) –, Lucrecia afirma que suas produções, se ouvidas com atenção, podem resultar em autênticos filmes de horror, herança de uma paixão que ela tem pelo gênero. Mas não é só isso. Os filmes de Lucrecia – que, pela dificuldade de classificação, escorregam do terror ao drama e à ficção científica, sem encaixar-se propriamente em nenhum deles – propõem uma imersão maior em seu universo, e foram concebidos para serem vistos em seus enquadramentos singulares, ouvidos em suas trilhas sonoras atmosféricas e sentidos em seus corpos e desejos à deriva. (BARRENHA, 2011, p. 1)

O pântano é um marco no cinema mundial, tendo influenciado alguns dos cineastas da tendência que traçamos. Tomamos esse filme como uma referência “arcaica” dessa tendência, já que foi produzido ainda no contexto do *Nuevo Cine Argentino* em 2000, e está localizado temporalmente mais distante do resto das outras obras. O impacto formal na época de seu lançamento encontra-se, também, nessa impossibilidade de classificação de estilo. É um filme com elementos fortemente realistas – às vezes tão realistas que se torna, paradoxalmente, “irreal”, sendo que o termo “ultrarrealismo” é usado frequentemente nas análises do seu cinema. Seus filmes tangenciam questões sociais de modo sutil, interiorizado em corpos diante de relações de intimidade. Mesmo que Martel negue o caráter metafórico de *O pântano* – em um gesto condizente a um cineasta interessado nas ambiguidades do real (e certamente Bazin concordaria nessa “não necessidade” de metáforas), é bastante recorrente a interpretação de sua narrativa como um retrato (mórbido e decadente) da classe média argentina⁶⁰.

⁶⁰ Ismail Xavier, propõe, inclusive, uma interpretação de viés alegórico. Segundo ele, o filme possui “uma radicalidade dessa dissolvência das coisas, dessa letargia e passividade. (...) e tem lado alegórico em relação à Argentina. Embora Martel recuse essa interpretação, acho que temos o direito de ler o filme dessa forma. É muito forte a contemporaneidade de *O pântano* nesse aspecto”. (citado em TEOREMA, 2015, p. 27)

Consideramos o longa-metragem de estreia da cineasta argentina um marco inicial do manejo de elementos sequestrados do horror gótico com o realismo sensório do cinema contemporâneo: tratando ao mesmo tempo a relação com o outro (encarnado na tensão entre o amor e a demissão da empregada Isabel) e a estagnação atoladiça de figuras da classe-média argentina, o filme de Martel dispõe de uma ambientação sombria, erguendo suspenses, tensões e estranhezas. O medo, desde então, envolveu muitos filmes latino-americanos cuja questão social é forte, e que buscam ser, de algum modo, realistas e atuais.

O horror, como já dito, não surge de modo explícito e nem é possível classificar um filme como *O pântano* como um filme do gênero. Todavia, ao engrenar elementos de uma imaginação do medo, tanto esse longa de Martel, quanto os outros aqui mencionados, criam obras de um estilo potente e, até então, singular e profundamente condizente com as ansiedades sociais de seu tempo. A *maldição arcaica encarnada em empregados* é uma das características que evocam um cenário gótico, assim como a decadência dos corpos e do espaço e o suspense. Ainda, e por isso essa abertura do longa de Martel é tão referencial, a articulação de ambiências, climas e ambiguidade, dando ao ambiente físico e ao tempo meteorológico um largo espaço descritivo na trama, são elementos que evocam convenções tradicionais das paisagens góticas, como veremos.

2.3.2 Atmosfera: clima meteorológico e espaço físico

Hans Ulrich Gumbrecht (2014), ao analisar o romance *Morte em Veneza* de Thomas Mann, enfatiza as longas e densas descrições de estados meteorológicos e ambientais de Veneza, local muito quente e frequentemente nublado. Para o teórico, as descrições climáticas da obra – erguidas através de uma atmosfera específica ou *Stimmung* – corroboram para a experiência de uma consciência historicamente específica da presença da morte em vida (2014, p. 15). Nesse sentido, Gumbrecht defende que as atmosferas nas obras de artes, e especificamente na literatura, se ligam à tentativa de exteriorização de estados de espírito (2014, p. 13) e afetam diretamente a dimensão física e sensória da percepção do leitor. Para esse autor, as atmosferas estão ligadas a variados aspectos, contudo é notável a ênfase que este confere especialmente a *aspectos sonoros* e a *descrições meteorológicas* nos enredos. No caso da obra de Mann:

Atmosferas e ambientes, como vimos, são disposições e estados de espírito que não estão sujeitos ao controle por parte do indivíduo que afetam. A linguagem do dia a dia, assim como a linguagem literária, associam-nos – de modo quase obsessivo – com as mudanças no clima meteorológico ou com a variação dos sons da música. *Stimmung* é a dimensão mais concreta – e, por isso mesmo, talvez a mais “literária” – em que decorre a paixão de Aschenbach [o protagonista da novela]. A concordância complementar das descrições meteorológicas e das fases de amor pelas quais ele vai passando – que vão da admiração platônica à submissão absoluta (à distância, claro) – é tão habilmente engendrada – com tal mestria autoral – que o leitor quase não repara no improvável que essa convergência, de fato, é. Isso fica ainda mais patente na grandiosa adaptação que Luchino Visconti fez para o cinema. (GUMBRECHT, 2014, p. 98)⁶¹

Gostaríamos de retomar o pensamento de Gumbrecht⁶² para voltarmos a pensar na questão da atmosfera e da ambiência como representação de estados de espírito inexprimíveis ou velados, bem como na estreita ligação com o sonoro e com o clima meteorológico e – assim sendo – com a dimensão sensível e a fisicalidade. Dito isso, voltemos ao gótico, manifestação na qual prevalece uma atmosfera de mistério, aflição e terror, como atesta Daniel Serravalle de Sá (2010, p.35) em sua dissertação sobre o *Gótico Tropical* que traça uma relação entre o romance indianista *O Guarani* de José de Alencar com o estilo inglês.

Segundo Serravalle de Sá (2010), o suspense é uma característica basilar do romance gótico. Deste modo, as atmosferas que surgem desse estilo serão sempre densas e sombrias, ainda que ocorra uma desmistificação do sobrenatural em detrimento de uma leitura realista – movimento característico em uma grande parte das narrativas do estilo. Assim, para a construção desses estados climáticos tão espessos quanto imersivos, recorre-se, na tradição gótica, a demoradas e minuciosas descrições de ambientes e, como comum nas narrativas de Ann Radcliffe, da natureza. Nessas descrições, por um lado, surgem situações meteorológicas passíveis de anunciar conflitos e estados de alma de personagens, por outro, nos deparamos com a exposição detalhadas de *espaços* sombrios, e potencialmente assombrados:

De uma maneira geral, os romances góticos utilizam imagens da Natureza para refletir a atmosfera ou o tom de uma cena (...) O sentido é fornecer um exame da personalidade, das emoções dos personagens, ou das ações que estão por vir, por meio de *analogias com os elementos naturais*⁶³. A introdução de uma tempestade, por exemplo, pode estar

⁶¹ Morte em Veneza não é um romance gótico, muito embora a questão da decadência e de uma morbidez perene, com a morte no horizonte, possam se relacionar a esse imaginário.

⁶² Já abordado no capítulo 01

⁶³ Grifo nosso

espelhando uma disposição maligna por parte de um personagem, ou antecipando uma ação turbulenta que está a caminho. (DE SÁ, 2010, p. 71)

Como no imaginário gótico, os filmes do nosso recorte trabalham, por meio de recursos audiovisuais, com a ênfase na descrição do tempo meteorológico e do espaço físico causando assim uma atmosfera específica de apreensão bastante sensória, e que reflete a sensação interna das personagens e do contexto histórico em que estas vivem. Lembremo-nos dos primeiros planos de *O pântano*, já descritos. A tempestade que se anuncia é tão presente que o céu cheio de nuvens toma mais da metade dos planos iniciais. Do mesmo modo, o ruído abafado do trovão está em primeiro plano sonoro durante toda a sequência inaugural da película (e o recurso idêntico da tempestade em iminência, com trovões na abertura do filme se dá em *A mulher sem cabeça*, de Martel). O filme todo tem uma sonoridade grave e abafada o que transmite uma ideia/sensação típica do calor dos trópicos, nos quais a tempestade está sempre à espreita do fim da tarde.

Raios, trovões e tempestades: elementos meteorológicos recorrentes em histórias góticas que adensam a atmosfera de um espaço em que nada pode ser acolhedor, bom ou familiar⁶⁴ – anúncio de que *algo ruim pode estar prestes a acontecer*. Elementos meteorológicos, especialmente a tempestade, os trovões/raios, o tempo nublado e também a transmissão de uma ideia de calor imensurável, auxiliam, em diversos filmes da tendência, na criação do suspense e na função de estranhamento desses longas, erguendo assim atmosferas do medo em contextos realistas e tropicais⁶⁵. Em *O som ao redor*, por exemplo, estamos inseridos na atmosfera quente de Recife. Quando a trama se volta para a fazenda decadente (e potencialmente mal-assombrada) de S. Francisco, soa uma massa grave prolongada, que remete ao ruído de trovão, o céu está sempre cinzento e com nuvens (Figura 19). Na sequência final de *Bem perto de Buenos Aires*, temos a harmônica área de convivência de um condomínio encoberta por nuvens; uma baixa neblina – a composição imagética do plano é soturna (Figura 20). Já em *Trabalhar cansa*, uma tempestade de verão obriga o mercado (amaldiçoado) a ser fechado, na sequência em que, mais tarde, Helena encontrará a ossada dentro na parede do estabelecimento. Em *O*

⁶⁵ “Engana-se quem supõe que os trópicos sejam incompatíveis com o espírito Gótico” (FRANÇA, 2015, p. 7). Segundo França (2015), o calor pode ser conciliado com o espírito do gótico, sendo que, quando isto acontece no objeto de estudo do estudioso (ele analisa as estruturas góticas presentes em *Os sertões* de Euclides da Cunha) há uma interpretação do calor como vinculado a ideia de morte e aridez.

homem ao lado, chove sobre o carro de Leonardo quando este está em momentos de introspecção e não consegue tomar atitudes. Em *A mulher sem cabeça*, após Verônica ter atropelado e matado um cachorro, ou talvez uma criança, trovões são audíveis e a chuva despenca sobre o carro da protagonista que se encontra atônita⁶⁶ (Figura 21), aliás, chove muito ao longo de toda a película.

Figura 19

FONTE: *O som ao redor* (2013), de Kleber Mendonça Filho

Figura 20

FONTE: *Bem Perto de Buenos Aires* (2014), de Benjamín Naishtat

Figura 21

⁶⁶ Neste filme também surgem, diante da fumaça impregnada nos vidros, as marcas de duas mãozinhas de uma “presença fantasmagórica” (e realista na medida em que na cena anterior haviam crianças brincando dentro do carro).

Em *O pântano* é bastante evidente a ligação entre o tempo, o clima, e o que se sucede: se o medo da violência contra o corpo, e no limite da morte, é o que está por trás das narrativas horríficas, o desfecho do filme argentino cumpre o esquema na medida em que uma das crianças sofre um acidente (uma queda) e morre. O longa começa com as crianças brincando, com a tempestade no por vir, os tiros ao longe, e se encerra na sugestão da morte de um dos pequenos. Segue-se, na última sequência da película, novamente uma cena na piscina com um plano amplo do céu nublado e os sons de trovões. Alguns tiros distantes da escopeta são, novamente, ouvidos. E o filme se encerra. *O pântano* se constrói sob uma impressão densa, porém extremamente difusa, da tragédia iminente. E a catástrofe, de fato, se cumpre. Talvez mais sutil em alguns aspectos que os outros exemplos da tendência, o longa de estreia de Martel pode ser interpretado como um filme que se inspira numa imaginação gótica em sua composição atmosférica. O gótico pressupõe uma ambientação cotidiana sombria, e o longa de Lucrecia, extremamente realista em diversas escolhas, exhibe um cotidiano amedrontador. Sempre muito quente, abafado ou prestes a chover, nossos *filmes atmosféricos* se valem do tempo meteorológico como aliado à sensorialidade do medo.

Apresentações longas e minuciosas de *espaços* isolados e cobertos de sombras é outro elemento que corrobora para um adensamento da atmosfera de tensão gótica (lembrando a consideração de que Gumbrecht define o *Stimmung* como, além de outras coisas, *clima* e *ambiente*⁶⁷). Segundo Justin Edwards (2016) *espaço, local* e *região* sempre foram centrais na literatura gótica, sendo que os espaços subterrâneos e labirínticos são constantes na novela gótica do século XVIII⁶⁸. Nas tramas com estilo gótico é marcante a descrição de espaços amplos, vazios, repletos de sombras e objetos potencialmente ameaçadores. O espaço traz consigo maldições imemoráveis, e sua descrição confere a ambientação para que algo horrível venha a ocorrer, a qualquer instante. O espaço real, concreto e ameaçador é um dos elementos fundamentais do estilo, sendo que alguns estudiosos entendem o espaço (*locus horribilis*) como definidor essencial do gótico nas narrativas:

⁶⁷ Ver capítulo 01.

⁶⁸ “Espaço, lugar e região sempre foram centrais para a produção literária e cultural gótica. Vemos isso nos labirínticos espaços subterrâneos encontrados no romance inglês do século XVIII, dentre outros, em Horace Walpole e Ann Radcliffe, ou nos espaços tumular e claustrofóbico das histórias curtas do século XIX, de Edgar Allan Poe e Charlotte Perkins Gilman”. (EDWARDS, 2016, pp. 13-25 – Tradução nossa.)

O espaço é um elemento central nas narrativas góticas. Em muitos casos é personificado, tornando-se ele próprio uma monstruosidade capaz de gerar seus próprios monstros. O *locus horribilis* pode mesmo ser encarado como um *topos* da literatura gótica, o que pode ser comprovado pelas incontáveis narrativas que tematizam locais maus – sejam os castelos nos romances góticos tradicionais, as florestas nos contos de fadas, as casas mal-assombradas nas *ghost stories*, ou as metrópoles nas narrativas *noir*.

Os ambientes são capazes de inspirar medo não apenas em decorrência de suas características concretas, físicas, mas dependem das percepções subjetivas que os indivíduos têm dos lugares. Tais percepções, entretanto, não são apenas idiossincráticas, mas respondem a determinadas condições culturais. Uma paisagem do medo (cf. TUAN, 2005, p. 12) é, portanto, algo complexo, que combina a objetividade do espaço físico com a subjetividade do espaço psicológico. (FRANÇA, 2015, p. 6)

Disso tiramos que a ambientação é ponto fundamental e em comum entre o gótico e os filmes da tendência, corroborando para a percepção de uma atmosfera de insegurança peculiar. Como enfatiza Serravalle de Sá, o espaço gótico é sempre aquele que irá promover as inquietações (2010, p. 38). Nesse sentido, Vasconcellos aponta um repertório de imagens típicas da paisagem gótica que envolve florestas, abismos e castelos que “alçadas a categoria de símbolos, exercem uma função fundamental na medida em que articulam sentidos que aliam cenário natural e palco da ação humana.” (2010, p. 13). Laura Cánepa, ao analisar o filme de Walter Hugo Khouri, *O anjo da noite*, evidencia a ambientação do local onde a trama se passa – uma casa isolada no meio da floresta – como um importante vínculo com o gótico deste filme brasileiro: “...a casa isolada em meio à natureza parece ganhar vida própria por meio de sons misteriosos, sombras que se movem, objetos pontiagudos” (CÁNEPA, 2016, p. 289).

Nos filmes brasileiros e argentinos que estudamos, o espaço é elemento primordial, tanto no nível fabular quanto em sua exploração ambiental e atmosférica pela imagem e pelo som. Gostaríamos de propor, portanto, que a proeminência do espaço físico, concreto e real revela uma ligação, por um lado, com uma tradição realista, por outro, com o estilo gótico. Não à toa, muitos dos títulos dessa filmografia travam diálogo e suscitam debates sobre temas do urbanismo e da arquitetura. Os espaços são locais do medo em todos os filmes assinalados e especialmente quando pensamos em termos da espacialidade urbana contemporânea. O espaço com características assombrosas nos faz

lembrar das considerações de Thomas Elsaesser (2015) a respeito da quebra perceptual que ocorre no cinema realista contemporâneo, na qual a figura humana projeta-se em segundo plano frente os *lugares* e *objetos*, carregados de uma densa *presença*, por vezes fantasmagórica, e ligados a padrões recorrentes do horror⁶⁹. Acostumamos a *sentir* a ênfase em elementos inanimados das histórias como indício de alguma espécie de assombração. Nesse sentido, o gótico, muito antes dos cinemas realistas e sensórios, já desafiava a segurança em relação ao conhecimento que o ser humano tem do mundo, da natureza e da perspectiva⁷⁰:

Textualmente o gótico se apresenta como um efeito retórico que desafia a segurança epistemológica do leitor. A ordem pode ser imediatamente reestabelecida, por meio de explicação autoral, trazendo os leitores de volta à lucidez e fazendo aquele instante de deslumbramento recolher-se à sua rachadura. Mas o gótico persiste, como uma semente de incerteza alojada nas fundações da razão, pronta para emergir de novo, ou penetrar raízes cada vez mais fundo, até trazer a casa inteira abaixo. (DE SÁ, 2010, p. 19)

Ainda segundo Serravalle de Sá (2010), o gótico se insere na categoria de “estranho” de Todorov, pois era frequente que os romances ingleses se encerrassem com a afirmação da realidade sobre o inexplicável: “Segundo Todorov, essa característica a enquadraria na categoria *L'étrange pur*, ou seja, o evento ocorrido é desconcertante, mas é certo que será desencantado.” (2010, p.45). O gótico está ligado a constante sugestão de eventos sobrenaturais e absurdos, contudo – e por isso também o uso de longas descrições de ambientes e climas naturais, reais, mas aterrorizantes – uma grande parte dos romances do estilo (especialmente os com inspiração Radcliffeana) eram finalizados com desfechos realistas.

As espacialidades do medo nos filmes brasileiros e argentinos que aqui colocamos em paralelo ocorrem no modo *como* determinados ambientes são capturados: O casarão de uma fazenda isolada e em decadência, sendo explorado por personagens temerosos envoltos em sombras e ruídos estranhos (*O som ao redor*); Um mercado com luzes frias e tremulantes, revelando, no escuro, um boneco eletrônico dançando sozinho (*Trabalhar cansa*), um casarão enorme, pouco povoado, cheio de ecos e barulhos que ameaçam (*O*

⁶⁹ Ver capítulo 01

⁷⁰ Lembrando que Thomas Elsaesser (2015) propõe que o segundo marco da ontologia cinematográfica, e que estaria ligado ao realismo contemporâneo, diz respeito à um rompimento com a perspectiva de tradição renascentista. No caso, isso tem relação com as tortuosidades e inseguranças epistemológicas do gótico.

homem ao lado), ruas amplas, isoladas, escuras e afastadas do meio urbano (*Bem perto de Buenos Aires*, *Uma semana solos* e *Mata-me por favor*), uma vizinhança muito perigosa (*Os inquilinos*), uma floresta densa e uma casa de campo sob sombras (*O pântano*), casarões no meio de espaços amplos, isolados e escuros (*O pântano*, *A mulher sem cabeça*). Em alguns filmes, se explora mais a apreciação longa e demorada desses ambientes, corroborando para uma apreensão ainda mais sensorial. Em todos esses longas, e como no imaginário gótico, o espaço em que os personagens se inserem é gerador do medo. Vale ressaltar o isolamento como característica basilar dessa espacialidade.

Além das narrativas serem centradas em espaços emblemáticos – isolados, grandiosos e em risco – outros elementos pontuais são recorrentes e vinculam a espacialidade do medo cotidiano desses longas ao gótico: 1) a falta de luz repentina e os espaços envoltos em sombras; 2) a presença de cercas; 2) a presença de cachorros, seja concreta e visual, seja sonora; 3) ruídos de objetos, crianças ou animais editados para denotar algum tipo de perigo. Além dessas três características presentes em todos os longas do recorte, ainda gostaríamos de assinalar duas outras que não são propriedades necessariamente espaciais, mas que estão nos filmes como formas que remetem ao imaginário gótico: 4) o sangue; 5) crianças postas em situações de risco.

Até certo ponto clichê nas narrativas de horror, a falta de energia elétrica dá vazão para a sensação de desamparo da modernidade e volta as narrativas para algo primitivo, como se passa claramente nas últimas cenas de *Uma semana sozinhos* ou de *Bem perto de Buenos Aires*. A falta de luz (lembrando que o gótico é essencialmente contestador do iluminismo) é uma característica componente dos espaços e, por isso, atmosférica. O uso pontual de sombras num contexto totalmente realista também é interessante: Segundos antes do menino morrer em *O pântano*, sua família se encontra em um quarto no qual pela janela passam carros que rompem a iluminação solar provocando sombras que oscilam de forma constante e incomoda. Em conjunto, ruídos do piso de cima chama a atenção das personagens. A capacidade de usar ruídos de fora de campo que invadem o espaço privado, conferindo a eles qualquer indício de ameaça, é também característica dessa tendência: ruídos no assoalho também chamam a atenção de João e Sofia em *O som ao redor*, assim como em *O homem ao lado*, os ruídos do vizinho incomodam, dentre outros vários exemplos.

Existem crianças em todos os filmes recolhidos e cruzados nesta constelação do horror do dia a dia banal. Além de *O pântano*, em outros três filmes há a morte de crianças

ou de jovens – *A mulher sem cabeça*, *Mata-me por favor* e *Os inquilinos*. Crianças/adolescentes são postos em situações de violência ou de perigo em todos os outros filmes aqui relacionados. Talvez o fato de inserir crianças em contextos de risco esteja ligado a um medo tipicamente do ambiente privado e da família nuclear burguesa-moderna: onde todas as ações tomadas pelos componentes adultos são justificadas pelo bem-estar dos filhos. Quando estes são ameaçados, ameaçam-se, também, os propósitos existenciais desse núcleo familiar. Não temos, nesses filmes, adultos postos tanto em ameaça quanto as figuras infantis / adolescentes. O sangue corre entre os pequenos.

Falando em sangue, este é outro elemento reincidente nos filmes aqui tratados, e que corrobora para a atmosfera de horror. Em *O pântano*, além do acidente ensanguentado da abertura do filme, um machucado no joelho do menino que cairá e morrerá é lavado na pia da cozinha. Em *Trabalhar cansa*, durante uma queda de energia de luz, do nariz de um personagem começa, subitamente, a sangrar (Figura 22). Em *O som ao redor*, a sinistra cachoeira que se enrubesce de sangue por um breve instante. Em *Mata-me por favor*, em muitas cenas, incluindo momentos explicitamente irrealistas. Em *Os inquilinos*, nos deparamos com um quarto coberto deste líquido vermelho. Em *A mulher sem cabeça*, também há uma narina a escorrer sangue. Em conjunto com as crianças ameaçadas e o sangue, gostaríamos de assinalar outros dois elementos constantes e que intensificam as ambientações de ameaça nas tramas, relacionando-as com o imaginário gótico: os cães e as cercas. Latidos, uivos, rosnados – ruídos caninos transbordam excessivamente nas trilhas desses filmes. Em dois deles, *O pântano* e *Trabalhar cansa*, sons ou imagens monstruosas são associados a figura do cachorro. Em *O som ao redor* o ladrar noturno e incomodo de um cão é motivo de conflito existencial para a personagem Bia, já em *Os inquilinos* o cão da família não se afeiçoa aos novos vizinhos, lambe uma ferida na perna de um antigo vizinho e protagoniza um sonho – (momento onírico do longa) do protagonista (Figura 23). Na terceira película de Lucrecia Martel, *A mulher sem cabeça*, Verônica vive um conflito na dúvida se atropelou uma criança ou um cachorro. E em *Bem perto de Buenos Aires*, além dos latidos, os cães são acusados por espalharem lixo no limite do condomínio, além de serem caçados pelos seguranças que fazem a ronda no espaço.

Figura 22

Figura 23

FONTES: *Trabalhar cansa* (2011), de Juliana Rojas e Marco Dutra /

Os Inquilinos (2010), de Sérgio Bianchi

Presença intensa no cotidiano urbano, o cachorro (e seus ruídos que se espalham da periferia ao condomínio luxuoso) é outro símbolo da construção do ideal de espaço privado familiar. É a guarda. Não à toa, uma das partes de *O som ao redor* se intitula “Cão de guarda”. Associado ao medo, o cão surge como sinal de proteção ou como presença ameaçante, encerrando em si uma ambiguidade. Em nenhum contexto existe a imagem deste animal alegre, divertida, a brincar com seus donos – como em propagandas de condomínios (o que sugere o vínculo com o gótico e olhar crítico dos diretores para esses espaços). Pelo contrário: o cão pode ser uma espécie de lobisomem (*Trabalhar cansa*) ou acabar morto por delatar “o inimigo” (*Os inquilinos*), a causa direta da morte ou da loucura de alguém (*O pântano* e *La mujer sin cabeza*). Estamos no terreno das convivências sociais conflituosas e o cachorro é uma figura histórica de desacordo rotineiro. Já no imaginário horrífico, temos o conhecido personagem assustador do lobisomem (retomado mais explicitamente em *Trabalhar cansa*).

Por sua vez, a cerca surge como motivo de conflito em *Bem perto de Buenos Aires*; separa Isabel do ponto de vista da câmera quando está vai embora em definitivo da casa onde trabalha em *O pântano*; está por todo o lado – no presente e no passado – em *O som ao redor* (sendo motivo de vingança); e é focalizada em muitos e diversos contextos ao longo de todos os filmes. A cerca é outra marca material da vida familiar burguesa na qual a propriedade privada é a base. Já nos romances góticos (e no contexto das revoluções burguesas) a imagem do cercamento também surge, vinculada principalmente a masmorras, castelos, lugares lúgubres e sombrios.

2.3.3 As atmosferas do medo

Por meio do ideário Baziniano de revelação do real, vinculado ao aspecto sensório dos novos realismos – que atualizam questões fundamentadas por André Bazin em meados do século XX, como apontado por Lucia Nagib, Cecilia Mello, Thomas Elsaesser, Tiago de Luca e Erly Viera Junior⁷¹ – localizamos os filmes do nosso recorte dentro de uma tendência que vincula a experiência do real imediato e cotidiano ao medo atmosférico. Erigindo elementos estilísticos e temáticos que remontam ao imaginário e aos mecanismos do gótico como forma narrativa inaugurada na Inglaterra setecentista, longas-metragens de diretores que citamos aqui apresentam uma experiência particularmente sensória e ambígua.

A ambientação climática e espacial não necessariamente desencadeia eventos dramáticos e horríficos, tanto nos romances góticos quanto nos filmes aqui assinalados. Contudo, é inegável que a exteriorização de estados de espírito (o medo do outro) de personagens, assim como atuam na anunciação de conflitos em iminência, intensificam a tensão que tais obras carregam. A isso chamamos de *atmosferas do medo*. Arriscamos dizer que o estilo gótico carrega uma noção de cotidiano assombrado, o que se liga estreitamente com um tipo de realismo contemporâneo, no qual as relações de convivência e alteridade na América Latina (e mais especificamente no Brasil e na Argentina) estão amaldiçoadas por um processo histórico de colonização demoníaco. Diante de rotinas assombradas, o real revelado nesses filmes é aterrorizante.

⁷¹ Ver capítulo 1 da presente dissertação.

Essa arruinada estância foi outrora
Nobre castelo de esforçado pares;
Hoje é um montão de pedras, onde a aurora
Põe tons de trevas e sombras singulares
Teotônio Freire

O poder aristocrático é o fantasma, literal, de um passado bárbaro (...) que insiste em persistir no
presente.

Sandra Guardini Vasconcelos

3 FIGURAS QUE AMEAÇAM E AS ATMOSFERAS DO MEDO EM O SOM AO REDOR E BEM PERTO DE BUENOS AIRES

Revelando o real através do medo, *O som ao redor* e *Bem perto de Buenos Aires* não espetacularizam a experiência de horror que propõem. Em ambos os casos, essa experiência pertence à esfera concreta do real e do social, sendo que os dois filmes herdam de uma tradição neorrealista a vontade de exhibir, com privilégio ao caráter detalhista e contemplativo, relações sociais concretas e a sensorialidade de um momento histórico particular. Deste modo, os dois filmes se encaixam no contexto de retomada de um realismo com aspirações Bazinianas: o vínculo entre personagens e espaço real, nos dois longas, é temática e esteticamente concreto; as várias histórias que se emaranham nos roteiros *multiplots* são – quase sempre – fatos corriqueiros, sem aspirações melodramáticas; suas trilhas sonoras são calcadas em ruídos do cotidiano ampliados; e há atuação de não atores e de atores que não são estrelas conhecidas da grande mídia⁷². Além disso, em algumas sequências há procedimentos como o uso de plano-sequência e do uso da profundidade de campo, muito embora dentro de um contexto de montagem clássica.

Conectados com questões importantes do espaço e do tempo histórico ao qual pertencem, os filmes de Mendonça Filho e Naishtat montam quadros complexos e realistas de histórias do medo de seus países. Nesses quadros, as cidades (Recife no caso brasileiro e Buenos Aires e arredores, no caso argentino) são territórios de disputa e, também por isso, de insegurança. Por trás de cercas e grades, nenhum espaço convida ao bem-estar ou a sociabilidade, pelo contrário: esses ambientes privados adensam a sensação do isolamento e do medo por invasões. Revelando o real pelo medo, esses dois filmes não espetacularizam o horror inerente à profunda desigualdade social de ambos os países. Mas há horror – na tela e fora dela.

O trabalho com o horror do real, tendo em vista que a questão chave dos filmes é o medo, ocorre em duas perspectivas: em um primeiro plano é um motivo temático da disputa (histórica nos dois países) pela posse da terra que evoca figuras potencialmente vingativas, ressentidas e reprimidas, que assombram a ordem familiar burguesa. Fortalecendo o discurso da insegurança, a espacialidade, ambiência e climatização erguem atmosferas de suspense. Para a criação dessas densas atmosferas, defendemos que

⁷² “Não é a ausência de atores profissionais que pode caracterizar historicamente o realismo social no cinema, tampouco, mais precisamente, a escola italiana atual, mas a negação do princípio de estrela e a utilização indiferente de atores profissionais e atores ocasionais.” (BAZIN, 2014, p.289)

Kleber Mendonça Filho e Benjamín Naishtat recorrem a dois procedimentos: o primeiro ligado a um imaginário amplo do estilo gótico (que influencia nas paisagens, em motivos dos enredos e na ambientação e climatização de espaços), e o segundo vinculado ao uso de técnicas reconhecidas como do suspense ou do horror no cinema de gênero (por exemplo, o uso do *zoom in* no caso brasileiro, e de uma pontual música de suspense no caso argentino) para incitarem, antes de um sentido, uma *sensorialidade* do medo.

Paralelos ao dispor um real sombrio, escolhemos *O som ao redor* e *Bem perto de Buenos Aires* como exemplares da tendência de cinema brasileiro e argentino que pontuamos nesta pesquisa. Assim, este capítulo será dedicado a uma análise comparativa entre os dois filmes, focando, em um primeiro momento, na semelhança de motivos temáticos e como ele ecoa questões vinculadas tanto a maldição disposta na tradição gótica, quanto a motivação do ressentimento social, ambos assuntos que “presentificam” o passado. Nesse intento, traremos para o debate o a teorização de Robin Wood (1979) a despeito de filmes de horror clássicos e de Ismail Xavier a respeito da figura do ressentimento (2001, 2002, 2006, 2014). Em um segundo momento, adentraremos nas atmosferas e sensorialidades do medo nessas obras, arriscando uma ponte entre as inspirações no gótico e em recursos de linguagem audiovisual que fazem referência explícita ao cinema norte-americano de suspense e horror.

3.1 O retorno dos ressentidos e dos reprimidos: Figuras que ameaçam em *O som ao redor* e *Bem perto de Buenos Aires*

A *maldição* do passado atuante no presente, fundo recorrente nas narrativas góticas, é fundamental para os dois longas em análise, se exteriorizando de forma mais pronunciada no caso brasileiro. Nesse sentido, as raízes históricas da desigualdade social (a escravidão, a desigualdade territorial, a questão indígena, etc.), se expressam na aparição de figuras que ameaçam os ambientes controlados – seguros e cercados – com seus corpos e presenças sempre ambíguas. Essa relação entre passado no presente pode ser entendida em uma chave do imaginário gótico, de modo que os personagens do presente estão submetidos a uma estrutura anterior às suas vidas, algo que não se relaciona diretamente com suas ações na atualidade, algo eventualmente trágico:

Os eventos do passado não mais auxiliam na compreensão do que está por vir: tornam-se estranhos e potencialmente aterrorizantes, retornando, de modo fantasmagórico, para afetar as ações do presente. Em uma de suas formas de enredo mais recorrente, *o protagonista*

*gótico é vítima de atos pretéritos, nem sempre por ele perpetrados*⁷³.
(FRANÇA, 2017, p. 117)

Os ecos do passado, nessa tradição do gótico, perpetuam uma situação de opressão, podendo gerar eventos de vingança. Personagens como João, em *O som ao redor*, ou Camilo, em *Bem perto de Buenos Aires*, são jovens herdeiros de uma espécie maldição social para além das suas consciências de classe. Já Clodoaldo, seu irmão Cláudio, o menino negro e Adailson, no caso brasileiro; Pola, Tati, sua mãe, o menino da lanchonete e o homem nu, no caso argentino, seriam exemplos de um “outro” monstrificado, que tem em seu corpo a herança de uma história de desigualdade. Nessa linha de pensamento, e espessando a relação entre horror e realismo, gostaríamos de arriscar um paralelo entre a *figura monstruosa* como manifestação de seres socialmente *reprimidos* – tal como elaborada pelo teórico inglês Robin Wood – e a ideia de *retorno do ressentido* – como lançada por Ismail Xavier ao analisar uma constelação da filmografia brasileira dos últimos trinta anos.

3.1.1 Ressentidos pelo território: por causa de uma cerca

Na América Latina, o motivo temático⁷⁴ do ressentimento apresenta-se amplamente em telenovelas, senão como conflito principal, em histórias secundárias. Mas não só. Como demonstra Ismail Xavier (2001), há um longo percurso, com origem na dramaturgia teatral, desse motivo no cinema brasileiro, sendo possível, eventualmente, pensar em um diagnóstico continental. Ismail Xavier, desde o início dos anos 2000, vem se debruçando sobre o tema do ressentimento na cinematografia brasileira, mais especificamente em sua encarnação como motivo temático nas personagens. Na sua análise, essa motivação é entendida de maneira ampla, ligada a impulsos (realizados ou não) de vingança, de desejo e de redenção por um passado individual ou coletivo. Para Xavier existe uma extensa tradição dramática brasileira sobre a temática, presente já em Oduvaldo Vianna Filho e Nelson Rodrigues e estendida ao cinema. Segundo o autor, existe uma fixação

...num estado ou situação do passado, ou em algo que acaba de se perder, há um potencial dramático ligado a projetos de vingança

⁷³ Destaque nosso.

⁷⁴ Sobre a elaboração a respeito do motivo temático, Xavier se utiliza de Tomachevski (1970)

adiados, remoídos, que encontram no cinema uma variedade de manifestações que tornam a figura do ressentimento um dado notável que vale a pena explorar, quase um diagnóstico nacional (ou continental). (XAVIER, 2001, p. 79)

Cercas ancestrais e atuais: O som ao redor

Seguindo uma constelação nomeada por Ismail como a “encenação de um concerto do ressentimento nacional” localiza-se o representante mais contemporâneo deste conjunto de filmes com personagens ressentidas e/ou vingativas em um contexto de “presença do passado no presente”: *O som ao redor*. Para Ismail Xavier, o filme de Kleber Mendonça Filho se insere nesse conjunto de filmes brasileiros que exploram situações dramáticas protagonizadas pelas figuras do ressentimento (2014). *O som ao redor* expõe as mazelas sociais e urbanas no seio da família tradicional e patriarcal brasileira, de modo que o ressentimento surge como atualização de um passado mal resolvido disposto em uma estrutura social clara e objetiva. Nesse sentido e ao nosso ver, a análise de Xavier de presença do passado no presente pode coincidir com a perspectiva de uma maldição que persiste. Uma maldição do mundo arcaico, da aristocracia rural que se perpetua na cidade, tomando as ruas urbanas do Recife na atualidade.

O paradigma patriarcal e as questões de classe não se articulam [no filme] como relação entre o moderno e uma memória aí contida do passado, mas como presença do passado no presente, como presença hoje de formas de poder e de relações de classe arcaicas. Resulta o travo que encontra seu correlato afetivo no ressentimento. (XAVIER, 2014)

À primeira vista, o motivo do ressentimento em *O som ao redor* está encarnado no personagem Clodoaldo, interpretado por Irandhir Santos, e no seu irmão Cláudio, personagem feito por Sebastião Formiga, seguranças particulares que *invadem* uma rua da cidade de Recife, ofertando o serviço de segurança particular. A rua é habitada por famílias de classe-média sendo que as casas e os edifícios pertencem, em sua maioria, a uma única família, cujo símbolo patriarcal é o Seu Francisco (W.J. Solha), que além de dono dos imóveis é latifundiário. A menos de dez minutos do fim do filme, Clodoaldo e o irmão são chamados ao apartamento de Seu Francisco. O dono da rua propõe um serviço de segurança particular pois sente-se desprotegido depois da morte do seu capataz em uma de suas fazendas. Neste momento revela-se o motivo de ressentimento de Clodoaldo

e Cláudio, inacessível até então tanto para o espectador quanto para os outros personagens:

Cláudio: Seu Francisco, 27 de abril de 84...O senhor não lembra? Mas eu e meu irmão aqui, a gente lembra. / Clodoaldo: Nesta data ai, eu só tinha seis anos e eu me lembro. / S. Francisco: Vocês são os meninos de Antônio. / Clodoaldo: Somos. Antônio José do Nascimento. / Cláudio: E o nosso tio, Everaldo José do Nascimento. / Cláudio: Por causa de uma cerca. (Diálogo transcrito de *O som ao redor*, 2012)

A princípio, o ressentimento aqui pode parecer ter sua origem na esfera privada/familiar: a vingança dos filhos por algo sofrido pelo pai e pelo tio. Contudo, em nenhum momento os personagens falam em assassinato, morte, ou qualquer tipo de violência sofrida diretamente pelos parentes. É no silêncio e na lacuna que se presume o motivo de uma vingança. No entanto, a questão do território apresenta-se central no discurso: *por causa de uma cerca*⁷⁵. Clodoaldo e Cláudio levantam-se subitamente diante de Francisco. Em *O som ao redor*, a representação do ressentimento dos irmãos está evidentemente conectada com uma estrutura de poder arcaica que se atualiza no Brasil presente e urbano. É a questão da concentração de terras nas mãos de poucos e poderosos; a impunidade e consequente liberdade destes; e como tal problemática se reflete no mundo urbano, onde quem detém o poder continua sendo as mesmas figuras, numa extensão ou prolongamento das fazendas para as ruas (agora privadas) das cidades. Deste modo, tem-se no filme de Mendonça Filho uma representação da figura ressentida como arquétipo do justiceiro, cujo objeto de ressentimento é um indivíduo concreto, o personagem Seu Francisco.

A imagem que abre *O som ao redor* é uma fotografia em preto e branco de uma cerca, disposta em um prólogo que introduz o passado latifundiário brasileiro ao mesmo tempo em que lança o alicerce do conflito central do longa: a questão da propriedade da terra, do espaço, da cerca (última palavra falada do filme). A sequência inicia-se com a tela preta, créditos da equipe, sons de pássaros e de um caminhão estacionando. Ao ambiente realista sonoro sobrepõe-se uma música tocada por um órgão, que é sobreposta pelo soar de tambores e guizos (trilha original do filme, composta por DJ Dolores). Surge a fotografia em preto e branco de uma cerca com um carro próximo (Figura 24). A

⁷⁵ Como Hamlet, personagem shakespeariana que busca vingar a morte do pai, mas na verdade sua busca está intimamente imbricada com uma estrutura macro, espiritual/religiosa, social, nacional e, no limite, política, em *O som ao redor*, a representação do ressentimento dos irmãos está evidentemente conectada com uma estrutura de poder ampla.

imagem é antiga. Atrás da cerca, uma terra ampla, muita grama, árvores, pequenas casas e montanhas ao fundo. Seguem dez fotografias no mesmo estilo, de um meio rural de outros tempos, alternando-se no ritmo dos tambores e guizos. Nessas imagens iniciais é possível estabelecer três temas interconectados: 1) O *povo*: Eles e elas surgem andando nas ruas, trabalhando na terra, posando e olhando para a câmera. 2) A *terra*: amplas paisagens cobertas por mato e plantações. 3) A *casa grande*: construção colonial que toma toda a extensão da fotografia.

Figura 24

FONTE: *O som ao redor* (2013), de Kleber Mendonça Filho

Eloquente ao dispor em paralelo imagens do povo, da terra e do poder sob um sombrio soar de tambores, esse prólogo introduz um identificável passado latifundiário brasileiro ao mesmo tempo em que lança o alicerce do conflito central do filme numa dimensão macro, quase que didática, ao expor imagens documentais que pronunciam o embate entre um poder sem rosto (*casa grande*) e os vários rostos do povo, com a terra e a cerca no meio. Clodoaldo, que só surgirá no filme em seus 29 minutos, é uma dessas figuras do povo, sendo que o embate para além da vingança do pai e do tio, é a vingança pela terra: *por causa de uma cerca*. A primeira imagem que surge no filme, nas fotografias, é a da cerca. A última palavra do filme é “cerca”. E é por trás de uma, justamente, que Clodoaldo surge pela primeira vez em quadro.

O plano é um detalhe de uma pequena televisão analógica e a imagem exibida pelo aparelho é a de uma câmera de segurança (Figura 25). Simulando a perspectiva deste aparato, a imagem de dentro da TV está angulada em *plongée* e enquadra um pequeno jardim, uma cerca baixa, Clodoaldo sozinho parado frente à cerca e, atrás dele, a rua. É um plano detalhe (do aparelho de TV) que contém um plano-conjunto (do jardim da casa) dentro. Os donos da casa, que estão dentro do cômodo em que está a TV, são da família

latifundiária do S. Francisco. Quem está fora e, não por acaso, separado por uma cerca, é Clodoaldo. Nesta primeira aparição do personagem ressentido é possível identificar a retomada da questão anunciada do prólogo em uma única imagem complexa. Pelo mecanismo de segurança daqueles que na narrativa são os proprietários das terras, tanto rurais quanto urbanas, enxergamos a imagem do vingador que sofreu a violação “por conta de uma cerca”, atrás, justamente, de uma cerca.

Figura 25

FONTE: O som ao redor (2013), de Kleber Mendonça Filho

Na banda sonora do mesmo plano conversam João (Gustavo Jahn) com seu tio (Lula Terra) sobre lembranças íntimas de juventude do segundo. Um momento extremamente banal e, ao mesmo tempo, significativo já que é a chegada do (ao final do longa revelado) ressentido. O sobrinho e o tio são suspensos da conversa pelas palmas de Clodoaldo, mas ignoram o visitante. Mais uma vez as palmas se fazem audíveis e o tio termina de contar a história banal, sem aparente pressa em atender quem bate à cerca. Do lado de fora da casa, tio e sobrinho aproximam-se de Clodoaldo e estendem-lhe *cordialmente* a mão. O plano enquadra os personagens lateralmente e a câmera se alinha centralizada exatamente sobre a cerca, que separa os dois parentes do visitante (Figura 26). Este plano conjunto é alternado por planos de campo e contra campo dos *de dentro* com o *de fora*. *Meu pai já me dizia cada um tem o direito de fazer o que quer, no que acredita* – diz Clodoaldo para os dois do lado de dentro, na tentativa de convencê-los a adquirir o serviço de segurança que oferece, e assim é finalizada a primeira aparição dessa personagem. A alteridade social (donos da terra *versus* aquele cuja terra foi tomada) apresenta-se, nas imagens e sons do filme de Kleber Mendonça, através desta oposição modulada no embate de campos e contra campos utilizados quando Clodoaldo fala com

os donos na rua; na imagem reiterada da cerca que tanto parte a terra (na primeira imagem do filme) quanto separa os corpos dos donos e do desprovido na sua aparição primeira.

Figura 26

FONTE: *O som ao redor* (2013), de Kleber Mendonça Filho

Clodoaldo e o irmão Cláudio possuem uma motivação de vingança evidenciada apenas no fim do filme. Eles revelam suas verdadeiras intenções na sequência final, “ligando ao prólogo do filme a sua última cena como um *retorno do reprimido*” (XAVIER, 2014). Ressentido e reprimido. Existe um paralelismo entre os dois termos e, não à toa, Xavier os utilizou em um mesmo contexto. Ressentido é o termo que Xavier se apropria, dentro de uma tradição que remete a Scheler e a uma fenomenologia do ressentimento⁷⁶, para se referir a uma temática intensamente presente na cinematografia brasileira, com origens na representação de dramas familiares em conexão com situações de classe e com a vida política, nos quais existe a elaboração e/ou execução de projetos de vingança remoídos⁷⁷. Já o termo *retorno do reprimido*, embora não mencionado explicitamente por Xavier, apresenta-se no discurso de Robin Wood (1979) quando este advoga que os monstros, nos filmes de horror, são criaturas que representam partes reprimidas da sociedade e que voltam para assombrar, e se vingar, dos socialmente adequados. Wood inspira-se em considerações de Freud e Marx para elaborar sua teoria

⁷⁶ Segundo Ismail Xavier: “No trato com a noção chave, procurarei me ater ao nível do que Scheler define como o da ‘fenomenologia do ressentimento’, ou seja, a caracterização de um processo de “auto envenenamento-psicológico” que pode se associar à procura da vingança, que, por impotência, sentimento de inferioridade, se adia e, finalmente, se desloca dos motivos iniciais e pode perder seu alvo, gerando excessiva suscetibilidade, agressividade indeterminada. (XAVIER, 2001, p. 81)

⁷⁷ Como exemplo dessa elaboração, pode-se citar o longa *Cronicamente Inviável* (Sérgio Bianchi, 2000) que é, nas palavras de Xavier, um filme síntese sobre o ressentimento dos pobres e dos ricos, inaugurando um discurso de autoconsciência da classe-média no cinema brasileiro contemporâneo, que vai ecoar em filmes seguintes, incluindo *O som ao redor*: “O filme de Bianchi, ao contrário da diátribe conservadora, exibe a ironia ferina de quem tem a lucidez de não poupar o próprio centro do discurso. O ressentimento se escancara, vira tema de conversa, atinge a condição de traço fisionômico de uma classe média feita de denegações, infeliz porque está no seu lugar e gostaria de estar fora dele.” (XAVIER, 2001, p. 95)

a respeito do conceito do reprimido no cinema de horror. Ressentido e reprimido, neste contexto, se relacionam com uma perspectiva de alteridade social.

O motivo do ressentimento, contudo, não se encerra apenas na história de Clodoaldo e Cláudio. Em uma análise mais apurada descobrimos que essa questão dramática ecoa e vibra por muitos personagens do longa-metragem de Mendonça Filho e, por isso mesmo, no início deste tópico, utilizamos o termo *à primeira vista*, delimitando que não é apenas na saga de Clodoaldo que o ressentimento se impõe. *O som ao redor* apresenta ao espectador uma gama de histórias e micro histórias que se agrupam em um mosaico de tipos do cotidiano urbano de uma classe média recifense que é atravessado, sorrateiramente, pela saga da vingança do oprimido. Identificamos neste mosaico da vida prosaica urbana manifestações pontuais do designo do ressentimento que corroboram para a atmosfera do incômodo em relação ao *outro*. Este outro pode ser uma vizinha, um familiar, uma madame rica, uma criança, um vendedor de CDs, um cuidador de carros, figuras típicas da vizinhança de uma cidade – são personagens ciumentas, invejosas, que *querem ser, querem ter, ou querem exercer* um determinado poder.⁷⁸

Cercas rompidas: Bem perto de Buenos Aires

Assim como no cinema brasileiro, seria possível identificar um movimento de representação de figuras do ressentimento em outros cinemas latino-americanos? Ismail Xavier não se debruça sobre o tema, no entanto, garante um provável diagnóstico continental (2001, p. 79). E quanto ao cinema argentino, é possível observar o surgimento de figuras semelhantes? Pensamos que sim, ainda mais se levarmos em conta as últimas décadas e as várias semelhanças entre as duas cinematografias desde o *Nuevo Cine Argentino* e a retomada Brasileira. No *NCA*, tem-se uma larga variedade de filmes que se debruçam sobre relações conflituosas de cunho social. O foco do novo olhar deste cinema recai, principalmente, sobre personagens que vivem à margem (da cidade, do trabalho, do consumo e da política), de modo que, a partir de então, a figura do marginal assume o protagonismo e o ponto de vista da maioria das histórias (BORDIGONI, GUZMÁN, 2011, p. 578). A partir dos anos 2000, nas produções argentinas que flertam com o cinema

⁷⁸ Personagens como Betânia, Adailson e Dinho, além dos condôminos em reunião e da mulher ao telefone ao buscar seu carro com Adailson, encenam ressentimentos aparentemente pequenos, mas que resultaram em ações violentas diante de um cotidiano no qual a inveja, a amargura e estresse, impregnam a experiência da convivência.

de gênero (principalmente ação, suspense e horror) e possuem um intuito mais mercadológico, a temática da vingança surge em muitas empreitadas. O premiado *O segredo dos seus olhos* (*El Secreto de Sus Ojos*, Juan José Campanella, 2009), assim como o famoso *Relatos selvagens* (*Relatos Salvagens*, Damián Szifron, 2014), por exemplo, ensaiam sem rodeios sobre a temática do ressentimento e da vingança.

Já *Bem perto de Buenos Aires*, apesar de se valer de elementos estéticos do cinema de gênero, difere-se essencialmente dos exemplos mencionados, especialmente no que diz respeito ao intuito de se estabelecer como um filme de mercado (a começar por não escalar o indefectível Ricardo Darín, astro presente nos exemplos citados anteriormente). Assemelhando-se a *O som ao redor*, o filme de Naishtat trabalha com ambiguidades e opacidades narrativas, nas quais o ressentimento surge com um dos motivos temáticos, imbricado à experiência de convívio cotidiano e rotineiro na metrópole. O motivo do ressentimento em *Bem perto de Buenos Aires* é menos causal do que no exemplo brasileiro (vingança direta), porém se impõe circularmente para o desenvolvimento das sequências, ligado especialmente ao personagem Pola (Jonathan da Rosa), jovem que vive no subúrbio pobre da Grande Buenos Aires e trabalha cortando gramas dentro de um condomínio horizontal de alto padrão da mesma cidade. Tudo neste filme é mais aberto, mais rarefeito e menos claro que no filme de Kleber Mendonça Filho, e isso inclui o trato com a questão do ressentimento. No entanto, a aplicação deste motivo numa esfera de desigualdade social, pontuada especialmente pela dicotomia subúrbio pobre *versus* subúrbio rico encarnada na figura de Pola – que transita pelos dois espaços – é evidente. Expondo imagens da alteridade social na Argentina contemporânea, temos um filme que exhibe uma crônica de um ressentimento social velado, enigmático, pouco explicitado.

Embora exista um foco nas ações de Pola, *Bem perto de Buenos Aires*, assim como *O som ao redor*, constrói um mosaico de situações cotidianas, aqui focadas em três núcleos familiares tipificados: a família da periferia que mora em uma pequena casa (núcleo de pertencimento de Pola), a família do centro da cidade que mora em um condomínio vertical e a família do subúrbio rico que mora em um condomínio horizontal. Diferenciando-se essencialmente do título original, a tradução para o português do filme argentino capta precisamente a questão temática que envolve essa geografia de uma metrópole cujos subúrbios são apropriados e desapropriados por pessoas pobres e por pessoas ricas (em gigantescos condomínios horizontais, verdadeiros fortes de

segurança⁷⁹): *Bem perto de Buenos Aires* (do centro, da formação mais orgânica ligada às atividades comerciais e industriais) desenvolvem-se essas bolhas residenciais essencialmente excludentes.

O primeiro plano do longa-metragem de estreia de Benjamin Naishtat é um aéreo de áreas verdes não urbanizadas. Começam a surgir casas. O movimento do helicóptero/da câmera parte de uma região com casas simples e desloca-se até um espaço com mansões e piscinas, local de condomínios ricos. No fim do percurso o plano captura uma extensa queimada no campo. Sobre a imagem, o som de uma voz metalizada comunica um aviso de despejo junto com o ruído forte do funcionamento das hélices - uma autoridade fala por um alto-falante:

VOZ OFF: Por meio deste anuncio as pessoas que ocupam os lotes entre a Rua 72 e a Rua Províncias Unidas no Bairro Colonel Estevez na cidade de Moreno⁸⁰, devem ser notificadas de que o 23o Tribunal emitiu uma ordem de despejo (...) Convocamos os ocupantes do local a se apresentarem dentro de sete dias (...) Portanto, deve ser reiterado que é proibido qualquer tipo de fogo e os infratores estarão sujeitos à punição imediata (...). — Olha, eles estão queimando novamente. Eles estão queimando tudo.

Esse plano aéreo alterna-se com cenas curtas de dentro de um condomínio, com o áudio do helicóptero em continuidade. Moradores reagem aos sons do veículo olhando para o céu. Percebe-se que o subúrbio rico não está distante do subúrbio pobre e o despejo de pessoas de uma ocupação incomodará aos condôminos (começando pelo anúncio barulhento)⁸¹. O ressentimento neste filme liga-se com a geografia e a acessibilidade aos espaços, de modo que o objeto da *cerca* é tão presente nesta película quanto em *O som ao redor*. Um acontecimento que se repete confere mistério à trama: cercas do condomínio estão sendo constantemente violadas e lixo está sendo queimado no limite destas (Figura 27). A questão das queimadas é reiterada e a tensão do filme se estabelece na perspectiva dos moradores de dentro do condomínio, receosos com os de fora. Não é revelado quem (grupo ou indivíduo) comete as queimadas e violações das cercas, no

⁷⁹ A cineasta argentina Lucrecia Martel possui um curta-metragem documental sobre os gigantescos condomínios de Buenos Aires chamado *La Ciudad que Huye* (2006). O filme revela alguns aspectos peculiares destes tipos de aglomerados, como suas largas extensões e o aspecto de fortaleza.

⁸⁰ *Moreno* é uma cidade localizada na província de Buenos Aires, situada na área metropolitana de Gran Buenos Aires.

⁸¹ A questão da desapropriação de casas surge também mais adiante, quando na TV passa uma peculiar notícia: um meteoro atingiu um bairro e os moradores devem evacuar o local.

entanto, existem fortes indícios na construção audiovisual do longa de que Pola estaria envolvido, indiretamente, nesses estranhos acontecimentos.

Figura 27

FONTE: *Bem Perto de Buenos Aires* (2014), de Benjamín Naishtat

Na montagem do filme, por exemplo, alternam-se dentro de uma mesma sequência (por volta dos 50 minutos do filme), uma cena em que Pola fica visivelmente transtornado enquanto janta (ao ponto de arrastar todos os pratos da mesa para o chão), com ele saindo de moto por uma estrada do subúrbio, seguido de uma cena na qual ocorre um súbito corte de luz dentro do condomínio. Os moradores ficam apreensivos e no fim da sequência vemos que Pola está não só dentro do condomínio, mas dentro da casa da família focalizada na história. Ele está com sua namorada Tati (Tatiana Giménez) que trabalha na casa. Não se esclarece o motivo da raiva de Pola, muito menos se ele teve envolvimento com os cortes de cercas, nas queimadas e na falta de luz, mas a causalidade na montagem promove um desencadeamento narrativo, ainda que encoberto de ambiguidade, que nos entrega uma pista de envolvimento de Pola com o motivo de uma suposta invasão. Já na trilha sonora, Pola é o único personagem que possui um tema musical (uma sonoridade sintetizada misteriosa que lembra sons de filmes clássicos de ficção científica), o que afirma senão um protagonismo ao menos um destaque na história. Sabemos que não estão longe os expulsos de suas moradias suburbanas e que Pola é o único com acesso ao *lado de dentro*. A figura deste personagem, mais do que trazer uma resposta a um filme de suspense, emerge como concretização simbólica do intenso medo dos que estão dentro do condomínio, dos que possuem. Medo do quê? Da vingança do oprimido, do ressentimento, do desprovido. Algumas cenas ajudam a elucidar os motivos de inveja e ressentimento no filme, iremos analisá-las.

Pola anda sozinho, curvado, veste roupas escuras. Está em uma das ruas do condomínio de luxo e destoa da claridade e simetria que o rodeia. Jardins com grama

aparada e árvores podadas, tudo muito verde claro, a imagem seria toda luminosa, não fosse por Pola que além de usar cores escuras tem sol atrás de si, o que imprime uma figura coberta por sombras (Figura 28). Uma viatura de segurança se aproxima. Quem está dentro do carro pergunta para onde Pola está indo e o manda entrar. O segurança comenta sobre o calor do dia, com resposta afirmativa do jovem. Começa a ser audível o soar de um alarme.

A câmera está agora no banco de trás (um *over the shoulder*) e vemos a rua *privada* à frente. No meio dela há uma jovem branca parada, que usa um vestido cor-de-rosa. O carro estaciona e ao lado da moça surge um jovem de óculos. Ele explica que o alarme da casa começou a disparar. Enquanto o segurança sai do veículo para averiguar a moradia, temos um *super-close* lateral de Pola olhando para fora do carro (Figura 29). O close ocorre em continuidade com um plano da garota vista pelo vidro (Figura 30). Ela está em plano médio, centralizada, bem iluminada pelo sol e em ligeiro *contra-plongée*, simulando uma subjetiva do olhar de Pola. Ela vira o seu rosto em direção ao carro, onde Pola está sentado. Volta o *super-close* de Pola, que abaixa seu rosto, desviando o olhar. O segurança volta ao carro, o rapaz o indaga o que aconteceu e o primeiro responde: “nada”.

Essa cena do início do filme revela dois aspectos importantes da personalidade de Pola: um deles é a propriedade do olhar que contempla (possivelmente desejoso) e ao mesmo tempo desvia. A garota está em um patamar superior: está em pé, cheia de clareza e filmada em *contra-plongée*. Pola não desvia o olhar do segurança que o concede uma carona, mas da moradora sim. Esse jogo de olhar da cena, que dura segundos, traduz uma alteridade entre o funcionário sombrio e a moradora iluminada de forma sutil e cinematográfica. Outro aspecto relevante é o fato de Pola responder e questionar o segurança. Como veremos ao longo do filme, o jovem é uma figura extremamente silenciosa e misteriosa. Em vinte minutos de filme, por exemplo, Pola está diante de um trecho violado de cerca, ao seu lado estão um morador e o segurança. O morador, senhor já com mais de quarenta anos, com óculos, blusa polo, relógio de pulso, questiona o jovem de frente suada e boné cobrindo a face: *Cortaram a cerca, você viu? É muito perigoso*. O rapaz timidamente assente com a cabeça, voltando a sua face para baixo.

Figura 28

Figura 29

Figura 30

FONTE: *Bem Perto de Buenos Aires* (2014), de Benjamín Naishtat

Outra cena, mais dramática que esta, deixa esse distanciamento do silêncio entre Pola e seus superiores ainda mais evidente. Seis minutos passados da última sequência mencionada, o personagem está em um hospital por conta de sua mãe que passou mal no serviço (ela é empregada doméstica em um apartamento central). A patroa, Edith (Claudia Cantero), está junto e questiona Pola muitas vezes, sem obter resposta alguma do garoto: *Pode trazer um pouco de água para ela [a mãe] à tarde?* – pergunta para Pola, que enquanto come um sanduíche não vira seu rosto para encará-la. *Não responde?* – Ela insiste. Entre Edith e Pola está Tati que responde para a patroa. Edith ainda indaga a moça se ele não fala. *Sim, fala. Você pode passar aqui não?* – Tati pergunta. Pola responde: *Sim*. Ele responde à namorada, garota que também trabalha, como ele, numa das casas de dentro do condomínio. Pola conversa com quem se identifica como igual (os seguranças, a namorada), ou seja, com os empregados. Aos patrões Pola, em nenhum momento do filme, concede a palavra. Em lugar disso, torna o rosto para baixo ou os contempla silenciosamente, quando não o estão olhando.

Em 36 minutos de filme Pola passa por uma humilhação acionada pelo mesmo segurança que dera carona para ele anteriormente. Estão ambos na viatura. Soam violões num volume ameno, o rapaz questiona o que estão escutando e o segurança responde *música*. Passado um instante o guarda adverte Pola de que ele deverá abaixar a cabeça: *Abaixe a cabeça, vamos passar em frente ao clube. No caso de alguém te ver*. O menino

se inclina para frente. O segurança insiste: *Abaixe a cabeça.. Abaixo a cabeça!*. Não satisfeito, o último coloca uma de suas mãos sobre a cabeça de Pola e a empurra para baixo (Figura 30). A outra palma continua no volante e os violões soam no rádio amenamente. Dois senhores cruzam o olhar do segurança, que acena sem tirar a mão da cabeça de Pola. Novamente se tem aqui um *super-close* do rosto do garoto, agora abaixado, tenso, mal iluminado e levemente distorcido (Figura 31). O segurança tira sua mão de cima do jovem, que se levanta devagar: *Já foi. Viu como fazemos as coisas? Você não ficou bravo, né?* O personagem tem seu corpo violado, empurrado, sofre uma violência real e simbólica já que se explicita sua submissão perante os padrões e mesmo diante do outro funcionário – o segurança, que detém um pouco mais de poder. Os *closes* e *super-closes* de seu rosto, muito frequentes ao longo da película, colocam o espectador diante do olhar submisso e ressentido de Pola, figura enigmática que transmite sua insatisfação no seu silêncio, no seu corpo tenso e recuado, no seu olhar ofendido. O ressentimento aqui pressupõe um misto de submissão e desejo ambos velados na face sombria de Pola, recorrentemente em close.

Figura 30

Figura 31

FONTE: *Bem Perto de Buenos Aires* (2014), de Benjamín Naishtat

Quando se revela o que deseja e querem aqueles que *estão dentro*, revela-se também a origem do ressentido de fora. Uma das últimas cenas do longa-metragem é exemplar: É um jantar entre amigos e para “animar” a ocasião Camilo (Francisco Lumerman), filho de Edith, propõe uma brincadeira que consiste nas pessoas responderem *O que gostariam de ser* e *O que gostariam de ter*. Ele não explica como se ganha, mas afirma que ao longo da brincadeira é possível se descobrir. Sua mãe responde: *Ajudar. Eu gosto do que tem a ver com os outros. Ajuda humanitária. Bem, eu faria pela viagem também*. Ela não gostaria de ter nada, pois é feliz com o que já tem. Outra personagem, uma mulher com seus quarenta anos, responde que desejaria ser atriz e ter

mais tempo *para não estar correndo o tempo todo*. Marcelo (Edgardo Castro), pensando que assim ganhará a brincadeira responde: *Eu gostaria de ser o que sou e ter o que tenho*. Camilo adverte que não é assim que se ganha o jogo. Quando irão ouvir o relato da velha Amália (Elsa Bois) a luz é repentinamente cortada, encerrando a dinâmica do jogo. Não descobrimos como se ganha.

Nesta cena, temos pessoas ricas cujos desejos mais profundos são dimensões da existência para além das necessidades humanas mais básicas como moradia – perdida por aqueles que estão sendo deslocados de suas casas no enredo do filme – alimento, dinheiro, e, sobretudo, respeito. Talvez, o ganhador do jogo proposto por Camilo seja Pola, que desejaria morar numa casa como a deles, não ter que se esconder enquanto passa na frente do clube, e, talvez, namorar uma das meninas ricas e bonitas do lado *de dentro*. Embora sem nenhum dos personagens *de fora*, a cena se mostra eloquente para o motivo do ressentimento pelo desejo.

Muito embora não trace o paralelo que o longa pernambucano faz com raízes da aristocracia rural e patriarcal dominante brasileira, *Bem perto de Buenos Aires*, ao tensionar os espaços da periferia pobre e da periferia rica, põe em pauta um conflito estrutural latino americano: quem é dono da terra. Ou melhor: de que lado da cerca você está? Não à toa, Naishtat assume o intuito de duplo significado do título original *Historia del miedo* – Ao mostrar a superfície das relações cotidianas, faz emergir a história do medo que constrói e segrega, desde muito, os territórios de moradia e convivência na Argentina. Estamos diante, nos dois filmes, de duas *Histórias* sobre cercas violentamente tomadas.

O objeto da cerca é fundamental, visualmente concreto e narrativamente relevante em ambos os filmes analisados. Como motivo primordial das ações, ela separa, em *O som ao redor* o ressentido do que originalmente o pertencia - a terra - sendo razão de disputa histórica resgatada em um presente urbano e complexo. Já em *Bem perto de Buenos Aires* a cerca violada impõe o motivo de temor pelos *de dentro*. Neste caso, ergue-se uma atmosfera de apreensão sem respaldo num desfecho causal. Mas os sinais são claros: a situação vai explodir e queimadas, fogos de artifício e até mesmo um meteoro que surge inesperadamente anunciam uma catástrofe. O ressentimento brota, nos dois filmes, de um desejo ao acesso. No caso das tramas principais, esse acesso desejado é em relação à terra e ao espaço. A vingança, remoída ou concretizada, é fruto do território perdido.

3.1.2 Monstros: A volta dos reprimidos

Debruçando-se sobre a relação que os filmes estabelecem com a tradição do horror, encontramos na esfera temática do ressentimento e do motivo temático do passado no presente, levantada por Xavier diante do longa-metragem pernambucano, uma possível ligação com o que foi teorizado pelo pesquisador inglês Robin Wood (1979) sobre filmes norte-americanos de horror. Apropriando-se do amplo conceito de alteridade social, Wood aproxima a figura do monstro de filmes de horror clássicos norte americanos, como por exemplo o monstro de *Frankenstein* (James Whale, 1931), com a noção de *outro social*. Para o teórico, as histórias de horror trariam, ainda que inconsciente para o cineasta e equipe, sintomas e pistas de uma sociedade tradicional, patriarcal e normativa sob ameaça, sendo que as figuras monstruosas expressariam as parcelas reprimidas desse sistema social dominante. O proletariado, minorias étnicas, mulheres, estrangeiros e até crianças teriam suas pulsões contra culturais expressas sob a fantasia e o horror de seres que ameaçam o *status quo*. Para Wood, a fórmula básica para os filmes de horror tradicionais consiste na normalidade⁸² posta em perigo por monstros – seres estranhos que assumem diferentes aspectos de acordo com a época em que se inserem. O fundamental, nesse sentido, é a presença constante da ameaça ao normatizado.

Seguindo ideias fundamentadas na psicanálise, e em certo momento apropriadas por uma tradição marxista⁸³ — na qual podemos pensar em um comportamento/ psicologia social —, Wood chama o *outro social* de *reprimido* (*repressed*) pois em seu corpo expressam-se desejos, pulsões sexuais e instintos refreados pela dinâmica da sociedade hegemônica. Assim, Wood nos fala a respeito de um *retorno do reprimido* em épocas de crise e desintegração social e como isso é expresso no cinema através dessas narrativas horríficas, capazes de metaforizar (ou mimetizar) os pesadelos coletivos de uma época ou de uma sociedade. Segundo o autor, os filmes de horror, sua proliferação e popularização, relacionam-se intimamente com momentos de crises e a consequente vontade de superação destas:

⁸² “I use *normality* here in a strictly non-evaluative sense, to mean simply *conformity to the dominant social norms*; one must firmly resist the common tendency to treat the word as if it were more or less synonymous with *health*”. (WOOD, 1979, p.16)

⁸³ A ideia de “reprimido” ou “recalcado” vem da psicanálise freudiana, contudo, fora apropriada por algumas correntes de esquerda, para se pensar nas dinâmicas sociais. Segundo Wood: “O mais significativo desenvolvimento — na crítica fílmica, e nas ideias progressivas no geral — das últimas décadas, tem sido, claramente, o aumento da confluência de Marx e Freud, ou, mais precisamente, de tradições de pensamento herdadas deles...” (1979, p.7 — tradução nossa)

Se olharmos para a evolução do filme de terror em termos de um inexorável “retorno do reprimido”, não nos surpreenderá a emergência do real significado do gênero – junto com a sensação de que atualmente é o mais importante de todos os gêneros americanos e talvez o mais progressista, mesmo em seu niilismo aberto – em um período de extrema crise cultural e desintegração, que por si só oferece a possibilidade de uma mudança radical e de reconstrução. (WOOD, 1979, p. 17)^{84 85}

Embora de vocação realista, os dois longas-metragens aqui analisados articulam as suas atmosferas do medo sobre uma trama na qual figuras ressentidas pelo território perdido – Clodoaldo e Cláudio – ou inalcançável – Pola – surgem como dispositivo de ameaça para as fragilidades sociais do meio em que convivem. Como monstros nos filmes de horror, que, segundo Wood “voltam” (vingando-se), os aqui reprimidos (e ressentidos) dão vazão para a atemorização dos *outros* com quem convivem (os patrões, os donos de territórios) e ameaçam romper a normalidade instaurada. Outro ponto de semelhança entre os filmes e a teorização de Robin Wood a respeito do horror relaciona-se com uma falha de uma dinâmica heteronormativa patriarcal e familiar em filmes clássicos de horror. Nos longas aqui analisados existe uma debilidade da instituição familiar, de modo que esta é representada com fragilidades, em *decadência* e diante de um olhar que não poupa ironias. Tal ruína familiar coincide com a volta do ressentido e as colocações de Wood. Levando em conta todos outros indícios que dialogam com o gênero em ambos os filmes, é seguro afirmar o paralelismo entre esses personagens realistas com o enredo de monstruosidades dos filmes de horror.⁸⁶

⁸⁴ Tradução nossa: “If we see the evolution of the horror film in terms of an inexorable *return of the repressed*, we will not be surprised by this final emergence of the genre’s real significance – together with a sense that it is currently the most important of all American genres and perhaps the most progressive, even in its overt nihilism – in a period of extreme cultural crisis and disintegration, which alone offers the possibility of radical change and rebuilding.”

⁸⁵ É importante pontuar como as expressões artísticas do horror estão sendo analisadas por muitos autores através desse viés de sintomas de inquietações sociais de seu tempo, como apontam Cánepa e Falcão: “A ruptura da condição civilizada é um dos aspectos mais fartamente observados pelos estudiosos do *horror artístico* (CARROLL, 1999), e é também responsável por polêmicas relativas ao caráter potencialmente transgressor ou conservador do gênero, conforme se observa nos trabalhos de Robin Wood (1979) e Reinhold Humphries (2000) a respeito do horror cinematográfico estadunidense. Independentemente de qualquer tomada de posição quanto a essa polêmica em particular, o fato é que inúmeros autores (como WELLS, 2000; ZIZEK, 2000; LOWESTEN, 2005) afirmam que a história do horror artístico é, essencialmente, a das ansiedades sociais que o acompanharam ao longo do tempo” (CÁNEPA & FALCÃO, 2016).

⁸⁶ Natalia Barrenha analisa o filme *Bem perto de Buenos Aires* levando em conta a relação com o horror pela perspectiva do monstro, embora de forma diversa da aqui pontuada. Ver sua tese de doutorado *Espaços em Conflito: Ensaio sobre a cidade no cinema argentino contemporâneo* (2016).

Ismail Xavier (2014) insere o termo *retorno do reprimido* na sua análise de *O som ao redor*⁸⁷, assim como Robin Wood (1979) o utiliza na década de 1970 para a análise de filmes de horror. O que gostaríamos de ressaltar é que essa não é uma coincidência, mas antes uma evidência de que o motivo temático da alteridade social, em ambos os filmes, é tratado com estreito diálogo com narrativas de horror, sendo representado por essas figuras de corpos reprimidos, quiçá monstruosos, às quais o território e bens materiais são, de alguma forma, negados.

Relacionando a coleção de motivos góticos com a as obras de escritores naturalistas, Julio França (2017) realiza uma aproximação entre a figuração do monstro com as descrições detalhadas de seres considerados à margem, como doentes mentais ou aqueles que vivem em locais insalubres. Desta forma, o autor explicita um caráter de bestialização de figuras sociais naturalistas que se relaciona, ainda que em outro gênero literário, com a imaginação horrífica do gótico:

Ao absorver, de modo errático, as ideias de seleção natural de Darwin e o determinismo social de Taine, os escritores naturalistas deram vida a uma galeria de personagens descritas como monstruosas, por conta de seus instintos bestiais, de patologias neurológicas ou de condicionamentos sociais produzidos pelos *loci horribilis* em que habitavam. (FRANÇA, 2017, p. 119)

Em *Bem perto de Buenos Aires*, o personagem que corporifica de modo mais evidente a ameaça é Pola. É uma figura, assim como Clodoaldo e Cláudio, de *O som ao redor*, que transita entre dois espaços distintos (fora e dentro das cercas) através de uma motivação à primeira vista ligada ao seu trabalho. A figura destes personagens, mais do que trazer uma resposta a um filme ambíguo de suspense, emerge como concretização simbólica do intenso medo dos que estão do lado de dentro das cercas, dos que possuem. Medo do quê?

No caso argentino, apesar do ponto de vista do filme se aproximar de Pola, nunca é revelado explicitamente os anseios desta personagem (diferente do que ocorre no longa pernambucano). Sua figura é ambígua, misteriosa, e carrega um olhar desejoso para os que moram dentro do condomínio. Sua construção imagética e sonora possui elementos de ameaça. Pola anda sozinho, curvado, veste roupas escuras, destoando explicitamente da claridade e simetria do condomínio de luxo. Pola nunca fala com as pessoas de dentro

⁸⁷ “...ligando ao prólogo do filme a sua última cena como um *retorno do reprimido*” (XAVIER, 2014).

do condomínio, com seus padrões. Pola é recorrentemente enquadrado por *closes* e *super-closes* que distorcem o seu rosto, pouco iluminado ou iluminado de modo expressionista, como no frame que foi apropriado para o cartaz do longa (Figura 32). Como veremos ao longo do filme, o jovem é uma figura extremamente silenciosa e misteriosa. É, a nosso ver, uma figura do ressentimento por questões territoriais, e que aqui podemos relacionar com o monstro temido nas narrativas góticas; e com o monstro como o outro social na visão de Wood.

Figura 32

FONTE: *Bem Perto de Buenos Aires* (2014), de Benjamín Naishtat

Igual a Pola, Cláudio, o irmão de Clodoaldo em *O som ao redor*, é filmado com intenso mistério e suspense, numa perspectiva de atemorização e possível ameaça. Quando este chega, um *zoom in* longo nos aproxima de suas costas (Figuras 33 e 34), em conjunto com um desenho de som que transmite uma sensação angustiante: gritinhos de crianças distantes, com eco, o fundo grave de bate estaca que acompanha o filme todo, e um ruído que lembra um ventilador girando e que aumenta sua intensidade

progressivamente. Findado o movimento de aproximação, essa personagem coloca um uniforme onde há o escrito “segurança”. Ocorre aqui uma ironia entre o uniforme que o designa como uma figura de proteção, o movimento de câmera e a sonoridade – ambos propondo o suspense, a ameaça, como se apresentassem um personagem do qual devemos desconfiar. O mesmo movimento de *zoom in* ocorre novamente mais tarde, de forma mais violenta, dessa vez com o personagem virado para a direção da câmera e bem atrás da cerca na qual Clodoaldo foi apresentado pela primeira vez (Figuras 35 e 36).

Figura 33

Figura 34

Figura 35

Figura 36

FONTE: O som ao redor (2013), de Kleber Mendonça Filho

Esses elementos de construção audiovisual propõe um intenso suspense em um contexto cotidiano de atividades rotineiras. A ambiência sonora com gritos de crianças e sons graves, realistas, porém estilizados, junto com o movimento de *zoom in*, vinculado a uma tradição de gênero nascente nos anos 1960 e 1970 – como no icônico *Halloween* (1978) de John Carpenter, referência fundamental para os dois filmes em questão – promovem uma apresentação de Cláudio como uma figura a ser temida. Clodoaldo, mais sutil e ambíguo que o irmão, surge por trás de cercas ou grades, o que enfatiza, além de seu motivo secreto e primordial de existência no enredo (vingança “por causa de uma cerca”), a sua propriedade ameaçadora: a cerca separa o bandido, o bicho, o monstro. Entendemos essas figuras do ressentimento (Clodoaldo, Cláudio e Pola) como figuras de ameaça, como monstros do enredo. O modo como são enquadradas e filmadas sinaliza seus sombrios, e ambíguos, propósitos. No fim do filme recifense, esse indício do medo se concretiza no terror incitado (mas não explícito): Cláudio e Clodoaldo, dentro da casa

do dono de engenho, se levantam e o encaram. Fogos de artifícios são lançados, estourando como balas. Esse final, por um lado, propõe um desfecho dramático, por outro segue a ambiguidade realista que permeia todo o resto do filme: Não vemos o que acontece – se os *monstros ressentidos* se vingam, de fato – mas é concreta a *sugestão*.

3.1.3 Monstros secundário: animalização dos corpos e uma referência zumbi

Nesse cenário, não pensamos apenas em Clodoaldo, Cláudio e Pola como figuras reprimidas, potencialmente monstruosas. Em ambos os filmes temos outros corpos que expressam essa questão, sendo repreendidos tal como os monstros analisados por Robin Wood. Duas figuras paralelas interessantes são, em ambos os longas-metragens, os *meninos-animais*: Ambos sem nome, ambos andando em quatro apoios - como bichos - e sendo coibidos por figuras da segurança privada. No filme argentino, dentro de uma lanchonete um jovem se coloca de quatro e é, literalmente, contido (ou caçado) por um guarda. Já no exemplo brasileiro, um jovem negro ronda a rua subindo em árvores e andando (também de quatro) pelo telhado das casas⁸⁸. Como no filme de Benjamín Naishtat, esse menino também é caçado. Os dois garotos são duas figuras animalizadas, sendo que sobre os seus corpos é praticada uma violência aceita, banal, cotidiana e atual.

Em algum lugar perto de Buenos Aires, dentro da lanchonete de um parque de diversões, um jovem se coloca ao chão, lentamente, em quatro apoios. Ele se agacha, imitando um animal prestes ao ataque. Chama a atenção de um segurança que o rodeia tentando acalmá-lo: *Tranquilo, tranquilo* – diz o homem (Figura 37). O plano aberto alternar-se com um close de Pola olhando o acontecimento e do jovem abrindo os braços como se fosse fazer um movimento de ataque (que remete a uma dança). O segurança se lança para cima do garoto e o prende com seus braços. O menino-fera se debate com as pernas soltas. Na banda sonora, uma trilha musical com sintetizadores confere algum mistério. Aquele que prende grita por ajuda, mas todos na lanchonete olham, sem tomar providência, numa atitude espectral que se prolonga por alguns segundos até Pola sair

⁸⁸ Essa curiosa personagem sem nome, é inspirada na história real do “menino aranha”, como ficou conhecido Tiago João da Silva, que dos 12 aos 18 anos (idade em que morreu, assassinado por 14 tiros), ficou conhecido por escalar prédios e subir em telhados de casas para cometer pequenos furtos, no Recife. Há um curta documental *Menino aranha* (Mariana Lacerda, 2008) – que mostra um pouco da história deste rapaz.

do seu lugar, se agachar e segurar as pernas do garoto. A *mise en scène* desta sequência expõe um ato simbólico de caça a uma fera, um animal, solto no meio de seres humanos civilizados em um ambiente controlado.

O que ocorre nesta sequência é a animalização do corpo humano que em sua relação com o espaço é segregado e punido. No que o filme revela ao espectador, o menino não protagoniza um furto ou chega a ameaçar as pessoas que estão dentro da loja. Apenas os movimentos do seu corpo, protagonista da ação, foram o suficiente para se estabelecer o jogo de um bicho contra a lei. O corpo feroz, que se curva, que vai para o chão. O corpo não-civilizado, pois não está ereto. As forças da ordem devem conter a pulsão animal. Mais do que a encenação de uma ação violenta, que é o ato de caçar, temos, neste curto momento, toda uma representação simbólica do corpo do excluído, do marginal, do segregado, sendo enxergado não como homem, mas como bicho.

De modo análogo, em *O som ao redor* o corpo seminu de um menino negro que anda por copas de árvores, telhados (Figura 38) e até dentro das casas, surge como presença animalesca, com nuances fantasmagóricas. Não sabemos quem é ele, pois não tem nome e é difícil ver seu rosto. Mas ronda a vizinhança, escalando árvores e telhados, como um pequeno bicho, até ser pego pelos guardas da rua, que o identificam como um corpo estranho e lhe dão uma surra. Como o menino-fera no parque argentino, este garoto negro não foi pego cometendo crime algum, mas foi identificado como invasor, afronta à ordem e a paz da rua, um corpo estranho. A mesma ideia de um corpo selvagem/monstruoso aplica-se no caso brasileiro.

Figura 37

FONTE: *Bem Perto de Buenos Aires* (2014), de Benjamín Naishtat

Figura 38

FONTE: *O som ao redor* (2013), de Kleber Mendonça Filho

Um paralelo necessário no que diz respeito à questão do monstro no filme *Bem perto de Buenos Aires* é a relação com a catástrofe em filmes apocalípticos, especificamente nos que possuem Zumbis. Uma cena remete ao imaginário desse curioso monstro, como prenúncio de uma catástrofe iminente: um homem nu está parado no meio da rua enquanto o carro das personagens Edith e Camilo aproxima-se. A rua está vazia. O homem lança-se, em desespero contra o carro e bate em suas janelas insistentemente (Figura 39). Seu corpo é muito magro e ele carrega uma pequena sacola na mão. A mãe acelera o veículo, assustada, quase o atropelando. Essa imagem do corpo magro, completamente nu, surgindo sem explicação no meio da rua rompe com a relativa estabilidade das personagens. O corpo do homem, tido como estranho e assustando a família enquanto bate violentamente nos vidros do carro remete a tradição de filmes de zumbis nos quais é comum a cena do corpo bizarro, morto-vivo, ameaçar violar o laço de segurança, como por exemplo no filme que moldou a ideia síntese do Zumbi no cinema moderno⁸⁹: *A Noite dos Mortos Vivos* (*Living Dead*, George Romero, 1968), no qual, analogamente, esses monstros batem nas vidraças do carro dos protagonistas (Figura 40).

Figura 39

Figura 40

FONTES:

⁸⁹ Segundo Cánepa e Falcão: “Em 1968, o cineasta George Romero, assumidamente inspirado em Matheson, criou o que ficou conhecido como o moderno filme de zumbi, a partir de *A Noite dos Mortos Vivos* (*Night of the Living Dead*, 1968). E, na ocasião, vaticinou que suas criaturas canibais podiam ser compreendidas como o proletariado dos monstros.” (2016, p. 12)

Na próxima cena é exibida a notícia de que um meteoro atingiu casas de áreas periféricas da Grande Buenos Aires (fica uma ambiguidade se esse fogo não teria sido causado por iniciativas políticas ou dos próprios moradores). Então, o homem não pode ser um dos que tiveram a casa destruída, correndo em busca de ajuda na rodovia. Todavia, isso não é explicitado. Essa cena se junta a outros indícios catastróficos, aumentando, gradativamente, o temor dos personagens que moram dentro dos condomínios, assim como o suspense do espectador.

Lembre-mos da questão do instinto reprimido e do corpo condicionado, como teorizado por Robin Wood a respeito do horror como o retorno do reprimido: a escolha pela encenação tão próxima do clássico filme de zumbi de George Romero explicita a relação entre um corpo real e desprovido de vestes (encontrado no cotidiano de grandes metrópoles) com o corpo de um monstro morto-vivo. Ao analisar o histórico do zumbi nos filmes de horror, Laura Cánepa e Thiago Falcão pontuam a aproximação desse monstro com as necessidades mais elementares de sobrevivência, o que o diferenciaria de figuras monstruosas mais aristocráticas:

Afinal, diferentemente de figuras aristocráticas do horror clássico (como o Conde Drácula), os mortos-vivos de Romero não tinham nome próprio, posses ou poder de fala; andavam quase sempre em bandos e maltrapilhos, tendo como único objetivo saciar a necessidade básica da própria alimentação. Relegados a uma posição análoga ao que muitos entenderiam por alienação, os zumbis de Romero eram, como observa Larsen (2010), pura necessidade. Não se percebia em sua existência qualquer desejo genuíno ou reflexão sobre moralidade e livre-arbítrio. No entanto, essas questões assombrariam suas vítimas, obrigadas a lidar com perigo da desumanização representada pelo contágio e pela implosão social provocada pela chegada dos monstros. (CÁNEPA, FALCÃO, 2016, p. 12)

Tanto o filme de Kleber Mendonça Filho quanto o de Benjamín Naishtat trabalham com o tensionamento entre a ameaça e a segurança diante dessas personagens historicamente marginais e que, na atualidade, *voltam e invadem*, como os mortos vivos teorizados por Robin Wood, em busca, no caso, de seus territórios, de seus pedaços de cerca. A questão da violência aqui é diferente dos filmes mais icônicos das retomadas brasileiras e argentinas, de modo que ocorre uma nova maneira de se tratar

cinematograficamente as tensões sociais de ambos os países. É um novo olhar localizado nesse momento de crise, de transição, no qual algo muito violento está tanto no presente, quanto em iminência. A violência, em ambos os longas, surge expressa de duas maneiras: a primeira como contenção dessas figuras ressentidas e que ameaçam, desses *monstros* do cotidiano pequeno burguês. Rotineira e socialmente aceita, essa violência é sutil e utilizada para estacar as pulsões que intimidam. Nessa chave de violência atual, miúda, naturalizada, praticada pela guarda particular, Pola tem sua cabeça comprimida entre as próprias pernas dentro de um carro do segurança do condomínio sob o pretexto de que os moradores não poderiam ver um funcionário tomando caronas com a segurança. Assim, nesse cenário, podemos pensar em Pola, Clodoaldo, Cláudio, os meninos-feras e o homem nu-zumbi, como monstros, dignos de repressão que são.

O outro modo que os contornos da violência estão dispostos nessas personagens do ressentimento é em sua iminência, ligada a uma ruptura promovida pela ameaça. É o motivo pela qual a violência atual, a cotidiana e de contenção, existe – pelo “medo do levante”. Nos dois filmes, cenas finais explicitam essa possibilidade da “vingança” do ressentido/ reprimido, com ações nas quais Pola, Clodoaldo e Cláudio se encontram *dentro* da casa que ameaçam (Em *O som ao redor* a casa do latifundiário e em *Bem perto de Buenos Aires* uma das casas do condomínio). Em ambas as cenas há uma ameaça de violência explícita em conjunto com o som e a imagem de fogos de artifícios. Porém, é interessante notar que o “ataque” ou a “vingança” não são concluídos em tela, tanto no longa brasileiro, quanto no argentino. Estão, sempre, no por vir. Ambos os filmes são finalizados em suspensão (com a ambiguidade sonora dos fogos de artifícios)

Os dois filmes aqui analisados explicitam, de forma bastante paralela e com mesmas referências, as ruínas de um momento específico cujo medo do outro, da invasão, da vingança e da ruptura, torna-se o horror, e de onde algumas figuras do ressentimento emergem, tanto no Brasil, quanto na Argentina contemporâneos.

3.2 Atmosferas do medo: imaginação gótica em *O som ao redor* e *Bem perto de Buenos Aires*

Dando forma às histórias de medo e ressentimento no cotidiano, ambos os longas-metragens se desenvolvem sob um tensionamento constante, cuja ansiedade velada das personagens e do ambiente em que habitam adquire, cinematograficamente, um caráter *sensório* e *atmosférico* quando exteriorizado. Essa proposta sensória certamente ecoa

procedimentos estéticos em voga de um novo realismo presente nas obras de expoentes cineastas mundiais. Além disso, diante da necessidade de se contar histórias nas quais o medo é temático, procedimentos tradicionalmente ligados ao horror e a tradição imagética gótica são ativados de modo sutil e experimental por Kleber Mendonça Filho e Benjamín Naishtat.

O horror artístico evoca uma sensorialidade específica, que pode oscilar da sensação de estranhamento e apreensão, passando pelo medo propriamente, até a náusea. Em *O som ao redor* e *Bem perto de Buenos Aires*, o estranhamento – tal como teorizado por Todorov – dá a tônica ao enredo, cujo suspense não escapa de uma sequência sequer. Nesse sentido, gostaríamos de propor que o imaginário gótico, nos casos desses dois filmes, corrobora para uma ambientação e climatização de temor. Contudo, para além dessa ampla referência criativa, elementos formais, como tipos de enquadramentos, movimentação de câmera, fotografia e desenho de som evocam a construção de um suspense propriamente cinematográfico.

3.2.1 Uma fazenda mal-assombrada

Desde o romance gótico inglês *O castelo de Otranto*, no qual o príncipe Manfredo *usurpa um castelo de seus verdadeiros donos* e por isso é acometido por uma maldição, até o recente horror estadunidense *Hereditário* (*Hereditary*, Ari Aster, 2018)⁹⁰, que conta a história de uma maldição demoníaca e familiar, a temática da condenação, da praga, recebida por ações passadas, é assídua nas narrativas que se pretendem horríficas. *O castelo de Otranto*, romance inaugural do gótico, traz justamente a questão da propriedade privada usurpada como propulsor da danação, assim como *O som ao redor* o faz. Ao “presentificar” um passado aristocrático e decadente, o longa pernambucano repercute um dos mais recorrentes cenários do repertório gótico: o castelo descaído; a decadência da nobreza. Essa decadência, em *O som ao redor*, é fundo para um dos conflitos fundamentais do longa, qual seja, o embate de poder entre o latifundiário Francisco (reminiscente de um regime escravocrata) e aqueles que vêm tomar a terra, invadir o território. No imaginário gótico, em relação à literatura inglesa, essa temática se manifesta diante de uma preocupação e ansiedade com as revoluções burguesas em curso na Europa no século XVIII e a decadência da nobreza.

⁹⁰ O filme estreou no festival Sundance de cinema, o que demonstra uma valorização do horror na atualidade.

Quando o personagem João, herdeiro do latifundiário Francisco, visita a fazenda da sua família junto com a namorada Sofia, ocorre uma espécie de imersão numa atmosfera de horror que – arriscamos pontuar, seguindo as proposições de Cánepa (2016) – remete a imagens próprias do acervo gótico: exhibe uma paisagem rural com ruínas em franca decadência; um casarão aristocrático potencialmente mal-assombrado; o clima nublado e frio; uma cachoeira de sangue. A escolha dos planos, da *mise-en-scène*, e do desenho de som, aqui, fortalecem uma ambientação de suspense e estranhamento, corroborando para as imagens que convocam o horror gótico. No final da sequência, entende-se o banho de sangue como possível sonho ou delírio, bem ao gosto das explicações racionais diante de eventos estranhos e irrealistas, presente no romance gótico inglês, especialmente na tradição advinda da escritora Ann Radcliffe⁹¹.

A sequência se inicia com um plano geral de uma paisagem campestre, mais precisamente de um vale, com montanhas, um lago distante e nuvens no céu cortadas por alguns raios de sol (Figura 41). Há um movimento de leve *zoom in* em conjunto com ruídos de insetos, o que insinua algum suspense. Depois, avista-se uma estrada lamacenta envolta pela densa e fechada mata de uma floresta (Figura 42). Aqui, o ponto de vista é o de um carro em movimento: a câmera está presa a um veículo que não vemos e que, ao se locomover, emite ruídos de dificuldade na empreitada. Através de um efeito de vagarosa transição entre planos (Figura 43) – o que sugere um lapso temporal – nos aproximamos de uma casa. Essa lenta transição é sincronicamente acompanhada por um ruído marcante do carro que se assemelha, de pronto, ao início de um tema musical. Tal ruído, claramente, “engana” o espectador, pois se confunde com o início de uma melodia extradiegética. Contudo, essa nota grave é apenas um ruído pertencente à realidade concreta dos personagens – o carro. Esse detalhe já dá indícios de um suspense, ou horror, que não se concretiza como tal, na medida em que o filme também não se concretiza como filme de gênero, ou seja, assumindo uma trilha musical típica.

⁹¹ Ver capítulo 2

Figura 41

Figura 42

Figura 43

FONTE: O som ao redor (2013), de Kleber Mendonça Filho

Esses três planos formam uma espécie de abertura soturna da sequência da fazenda, em que somos imersos em um ambiente campestre pouco acolhedor – o *zoom in*, os insetos, a dificuldade do carro de passar pela lama, a transição morosa, junto com o ruído-quase-melodia-de-terror, comprovam certa qualidade incomoda desse espaço. As imagens de uma natureza hostil, possuidora de montanhas, abismos, densas florestas e raivosas cachoeiras, segundo argumentação de Daniel Serravallo de Sá (2010), são recorrentes nas paisagens e nos cenários góticos, de modo que a detalhada descrição de suas características ambientais e climáticas adensam uma perspectiva atmosférica e incômoda: de uma maneira geral, os romances góticos utilizam imagens da Natureza para refletir a atmosfera ou o tom de uma cena (2010, p. 71). Ainda segundo Serravallo de Sá,

A natureza nos romances góticos frequentemente se reveste de um certo terror, cujo efeito é alcançado por uma retórica do excesso (...) Isso se traduz em cenários com vastas paisagens, montanhas, abismos, vulcões, tempestades, mares revoltos, cachoeiras trovejantes, florestas escuras (...) O espaço gótico, é sempre aquele que irá promover as inquietações (DE SÁ, 2010, p. 38)

No caso dos filmes de nossa análise, não predomina uma retórica do excesso, pelo contrário, o caráter cotidiano e factual das ações induz uma retórica econômica, em comparação ao cinema de gênero. Contudo, o jogo com elementos do horror, ainda que

postos sob um olhar rotineiro e realista, induz o estranho suspense desses filmes e faz dos espaços, através de suas ambientações, lugares incômodos, poucos acolhedores. Ainda assim, há momentos pontuais de extravagância estilístico-discursiva, como quando, por exemplo, a cachoeira jorra o pegajoso líquido vermelho.

Logo após a breve ambientação conferida pelos três planos de abertura da sequência da fazenda, ocorre a cena de almoço dentro da casa rural do S. Francisco. Levando em conta que toda a sequência conta com espaços amplos e despovoados, abandonados, decadentes, florestas e uma fotografia fria (que, junto ao céu cinzento/esbranquiçado, nos faz pensar em um clima meteorológico “ruim”), o que nos chama a atenção nessa cena do almoço é a presença de dois cachorros pretos (o cão é figura recorrente em todos os filmes da tendência neste trabalho pontuada⁹²); um pitoresco quadro com a figura de um homem magro, de terno, com o rosto esverdeado diante de um fundo negro e com uma sombra projetada em sua face (bem parece um personagem gótico); e o tema da conversa: a pressão do patriarca para o neto se casar com a recente namorada. Esse assunto, talvez revele, de modo sutil e como diálogo cotidiano, a vontade de herdeiros e de manutenção da instituição patriarcal familiar. Além disso, nesse momento um ruído grave, como um trovão, começa a soar e se estende por toda a sequência.

Figura 44

Figura 45

FONTE: *O som ao redor* (2013), de Kleber Mendonça Filho

Após o almoço, decorre uma longa cena de exploração da *casa grande* por João e Sofia. Um plano geral e distante confere grandiosidade para a propriedade central da fazenda - a casa grande atualizada diante das fotografias antigas do começo do filme (Figura 46). O céu está branco, o tempo fechado. É evidente que aquele lugar, embora imponente, está malconservado: as paredes estão sujas, o mato cresce desordenadamente, e há estátuas brancas femininas ligeiramente macabras. Os dois personagens seguem para uma exploração de um pavimento inferior, o que parece um grande porão, com objetos

⁹² Ver capítulo 2.

simples e coloniais. A câmera *se aproxima* do casal parado em frente à porta desse cômodo. Lá dentro é demasiadamente escuro e só vemos a silhueta sombria de João e Sofia, até um deles abrir a janela (Figura 47). Ruídos do pavimento superior começam a soar. Enquadrados por planos em *contra-plongée*, o casal olha para o teto, rostos apreensivos. Planos dos rostos de João e Sofia intensificam a tensão diante dos sons estranhos que vem do pavimento superior⁹³ (Figura 48). A casa grande, assim, é mostrada de modo sombrio. Cheia de suspensão, essa cena, central à sequência da fazenda, não tem outra finalidade do que apresentar um espaço (decadente) historicamente ligado às oligarquias; à exploração da terra e do trabalho humano, sob um olhar contemporâneo atemorizado. O ambiente e o clima desse espaço são cuidadosamente acertados para a apreensão.

Figura 46

Figura 47

Figura 48

FONTE: *O som ao redor* (2013), de Kleber Mendonça Filho

Gostaríamos de propor uma equivalência entre a imagem dos castelos, abadias, igrejas e outras construções nobres, faustosas, nos romances góticos ingleses do século XVIII com a imagem da casa grande em *O som ao redor*. A última, qual os castelos nos romances góticos, simboliza um passado que ainda perdura e tenta sobreviver. Segundo Serravallo de Sá, a imagem do castelo emerge nesse contexto como um lugar ambivalente (...) símbolo de um passado nobre (DE SÁ, 2010, p. 69). Em ambos os casos, no

⁹³ Esse plano lembra o plano de Lucrecia Martel em *O pântano*, no qual uma família escuta uma estranha música no pavimento superior (ver capítulo 2).

imaginário gótico originário do romance inglês e no filme de Kleber Mendonça Filho, o castelo e a casa grande são espaços de poder em risco, sob ameaça do estrangeiro, do invasor, ou de forças sobrenaturais do passado.

Saindo do casarão, João e Sofia passeiam pelas terras da propriedade: passam por uma escola, onde crianças *gritam*. O nome da escola é “João Carpinteiro”, uma homenagem clara ao cineasta John Carpenter, consagrado pelo trabalho com o horror (Figura 49). A sonoridade aguda das crianças, aliás, lembra a cantiga de abertura, também entoada por miúdos, de *Halloween* de Carpenter, influência confessa sobre *O som ao redor*. Depois, o casal vaga pelas *ruínas* de uma usina desativada. Silenciosos, envoltos por um céu branco, e enquadrados em planos abertos, a sensação que prevalece é a de isolamento. Por fim, adentram os restos do prédio de um antigo cinema, já desativado. O cinema é, como a usina e a casa grande, uma construção em decadência, nesse caso em franca ruína: um denso matagal invade seu espaço (Figura 50). A cena do cinema destoa do discurso mais naturalista até então: na trilha sonora soam ruídos advindos de um filme clássico de horror – gritos femininos, música de suspense, chiado de película. Os enquadramentos, nesse momento, são tortos, estilizados, seguindo um padrão completamente diferente do resto do filme e que remete à enquadramentos de filmes de horror (Figura 50). O casal simula a compra de um ingresso na bilheteria, trocam um olhar, Sofia diz: “Bu!”. O casal sai abraçado pela entrada da ruína do cinema, sendo captado por um violento *zoom out* (Figura 51). Essa sequência tem uma dimensão metalinguística e de homenagem ao cinema, e, em especial, ao cinema de horror.

Figura 49

Figura 50

Figura 51

Após a exploração dos espaços vazios, decadentes e arruinados da propriedade rural, João, Sofia e Seu Francisco, o latifundiário, tomam um banho de cachoeira. João e Francisco gritam. Um plano próximo de João se banhando dura cerca de quatro segundos, até a água se tornar viscosamente vermelha (Figura 52). A mudança de cor da água dura um segundo. Este segundo contém o frame que se tornou imagem referencial do longa-metragem *O som ao redor*, perpetuada em críticas, artigos, matérias de divulgação e propaganda do filme: A imagem dos jatos vermelhos cobrindo o corpo nu e ligeiramente esverdeado do personagem. A força deste frame, tantas vezes replicado, se apresenta primeiramente na sua brutalidade imagética: o vigor com que a água caí, bate no objeto e se espalha; o vermelho vibrante que enluva o corpo esverdeado; os cabelos e a pele escorridos e a textura pegajosa do líquido pelo rosto do personagem. O movimento, as cores, a densidade e consistência das matérias marcam uma violência plástica intrínseca ao quadro.

Figura 52

FONTE: O som ao redor (2013), de Kleber Mendonça Filho

Existe uma contradição entre a intensidade plástica do plano da cachoeira e a sua duração. Em conjunto com a marcação sonora grave, o plano começa e termina em uma curtíssima lacuna temporal, ao mesmo tempo em que imprime uma viva imagem, uma mancha, uma marca definitiva (para o espectador, para o próprio filme e para o cinema brasileiro). Pensamos que nesse curtíssimo momento de ruptura, como um acontecimento de imagem. Para Philippe Dubois, um acontecimento de imagem (ou da visualidade) ocorre quando surge algo tanto no interior quanto na superfície da imagem provocando

uma ruptura (ou mancha) que se impõe com força e evidência (2012, p. 109)⁹⁴. Dubois (2012) ressalta a característica de instantaneidade em um acontecimento da visualidade, e, no caso analisado, a noção de instante é fundamental.

O plano é um *lapso*, um momento extraordinário, que rompe com o regime representativo de contorno realista, até ali dominante, por um segundo. Embora a temporalidade não seja uma característica plástica, ela, neste caso, é essencial como contraponto à grandiloquência visual do enquadramento. Um curto momento em que se tinga a transparência líquida de vermelho, um instante em que uma nova e inesperada cor berra sua presença. O tempo de apreciação dado ao espectador é relativamente curto (um segundo após o tingimento), e assim assume-se um movimento mais próximo do choque visual do que de uma mudança plástica com motivações especialmente dramatúrgicas. É como um susto num plano rápido que revela um monstro em um filme clássico de horror: causa um impacto e não confere tempo ao espectador para refletir sobre aquilo que vê. A força da imagem é potencializada na medida em que não temos tempo para apreciá-la, contemplá-la ou pensar sobre ela, no momento da ruptura. É um momento de um segundo em um longa-metragem de 130 minutos. Quase um detalhe. Fica a questão: Fosse um plano mais extenso, causaria maior impacto?

É evidente a suspensão momentânea, causada pelo plano, na estética realista predominante do filme. Esse corte abrupto provoca um efeito de alteração capaz de provocar uma fulgurância. Dubois (2012) fala em fulgurância para designar o efeito de subaneidade, de surpresa, de maravilhamento, contidos no acontecimento figural. Para o autor, existe sempre, na experiência cinematográfica, um momento inicial de sobressalto, de comoção, de afetação pela imagem. Somente em um segundo instante seria possível uma elaboração – intuitiva, lógica, abstrata – capaz de aprofundar as potências dos

⁹⁴ Tomando o historiador Elie Faure (2003) e suas considerações a respeito da cineplástica, Dubois nos fala a respeito de sensações plásticas provindas da memória de certas formas, cores, movimentos, texturas e densidades internas ao plano. Lembremos, por exemplo, dos marcantes objetos que figuram vários filmes de Alfred Hitchcock e imprimem suas presenças numa memória coletiva visual e cinematográfica por meio de uma força estética que se impõe no modo como o cineasta inglês filma objetos-chaves de suas tramas: o contraste, a cor, o detalhe, o movimento interno ao plano etc. A ideia central é a de que Hitchcock, assim como outros cineastas, controla tão bem a forma (a matéria, a plástica, a massa modelável) da imagem cinematográfica de seus filmes, que no imaginário coletivo erguesse a priori a spectralidade de determinadas imagens de objetos (um molho de chaves, um copo de leite, uns óculos, uma partitura...) do que a complexidade da trama de seus filmes. Para Philippe Dubois: “Não nos lembramos, portanto, bem, apesar desse prazer, do porquê e do como da história, mas nossa consciência perceptiva (para não falar de nosso inconsciente perceptivo) e sobretudo nossa memória, nossa memória viva, retém primeiro imagens, ou antes “figuras” justamente. Figuras que, em Hitchcock (visto por Godard), se encarnam o mais das vezes em objetos: figurações destacadas de objetos cuja força se deve à intensidade de sua presença mais do que à sua operatividade narrativa”. (DUBOIS, 2012, pp. 100-101)

quadros e refletir sobre seus valores. Não à toa esse momento (assim como outros ao longo da película) relaciona-se com operações estéticas do cinema de horror, no qual se busca provocar o estranhamento ou o susto com um líquido que remete ao sangue. Essa ruptura estética é tão mais marcante na medida em que não é retomada, de modo tão vivo e explícito, no resto do filme. Assumindo que no plano analisado existe um diálogo direto com o cinema de horror pode-se inferir o seu intuito sensorial. Assim, o plano da cachoeira vermelha causa o estranhamento e o susto em diálogo com a tradição do horror, pela ruptura visual, mais especificamente, a alteração da cor.

Em um lapso de segundo, talvez, não fosse possível racionalizar os sentidos alegóricos prováveis ao plano. No entanto, é quase inevitável o esboço de uma análise de uma provável metáfora contida na imagem. O líquido vermelho que escorre traz a clara referência ao sangue. Ao mesmo tempo, pensando em termos de representação, insere-se, ao personagem representado, uma carga simbólica. O plano da cachoeira parece simbolizar, a um só tempo, um denso discurso que, dentre outros aspectos, engrena a questão da maldição por um crime inerente ao personagem João, protagonizado por seus antepassados, donos do engenho.

Após a cachoeira de água vermelha, João acorda. Uma menina negra, filha da sua empregada doméstica, o encara, rindo. Toda essa sequência poderia ser intitulada como “sequência da fazenda mal-assombrada”. Sem um grande desencadeamento dramático, esse momento especial do filme de Kleber Mendonça Filho articula desde seu primeiro plano (geral do vale) até o primeiro plano da próxima sequência (João acordando), um passeio que exhibe uma fazenda canavieira em decadência, com indícios de possíveis assombrações (barulhos do assoalho, cinema em ruínas, cachoeira de sangue). Isolada no mato, cercada por lama e por um céu cinza, e com uma insinuação de um passado escravocrata violentíssimo, tem-se, no conjunto, uma paisagem que remete às imagens do imaginário gótico com recursos técnicos visuais e sonoros que remetem a experiências cinematográficas com o horror (o *zoom in* e *out*, os enquadramentos tortos, os sons explícitos de uma película de horror). Ou seja, resumidamente, além do contexto de decadência aristocrata, da ambientação do medo, da climatização e das imagens que remontam o imaginário gótico, Kleber Mendonça Filho se utiliza de recursos propriamente cinematográficos que contribuem para a sensação de “mal assombramento” daquele espaço. O recorrente uso de aproximação, seja por *travelling*, *zoom*, ou pela câmera presa na fronteira de um carro, transmite uma sensação de apreensão. Vale lembrar que essa disposição de aproximação da câmera permeia todo o longa-metragem.

Por fim, o fato de João acordar e voltar ao seu cotidiano, dando de cara com a menina negra, filha de sua empregada doméstica, logo depois de uma cena tão absurda quanto uma cachoeira de sangue, também se une à uma tradição da imaginação gótica, na medida em que explicações que traem o delírio (“foi apenas um sonho”) é marca de um determinado legado no gótico no qual ocorre um retorno ao realismo da narrativa. Comparativamente, valem as considerações sobre os romances *Os mistérios de Udolpho* (1794) e *The Italian* (1797) de Ann Radcliffe, feitas por Serravallo de Sá, que afirma: “Após muita aflição, situações angustiantes e nenhuma das atemorizações realmente levada a cabo, a heroína retorna enfim para uma versão levemente modificada da sua condição inicial. (...) A existência segue quase inalterada.” (2010, p. 75) Para João, esse parece ser o seu destino: incomodado com o seu cotidiano, consciente do seu privilégio de classe, sua condição, na narrativa do filme, é estática e pantanosa. O isolamento, o casarão, e tudo o mais que acabamos de mencionar, configuram um ambiente assombrado por um passado de extrema violência – que assombra o herdeiro, “gente boa” e defensor de empregadas e porteiros, João.

3.2.2 Uma fortaleza em trevas

Se há uma fazenda latifundiária potencialmente mal-assombrada no longa de Kleber Mendonça Filho, no filme de Benjamín Naishtat há também um espaço do medo, um local sob ameaça e que, embora não tenha uma ligação direta com o passado, materializa a História (do medo) da Argentina, como sugerido pelo próprio realizador⁹⁵. Trata-se, como categoriza Júlio França, na definição do gótico, de um local de temor, um *loci horribiles*:

A literatura gótica caracteriza-se por ser ambientada em espaços narrativos opressivos, que afetam, quando não determinam o caráter e as ações das personagens que lá vivem. Os ambientes podem variar conforme o contexto cultural de cada narração, mas tanto regiões selváticas, quanto áreas rurais e os grandes centros urbanos são descritos, de modo objetivo ou subjetivo, como locais aterrorizantes. Os *loci horribiles* da narrativa gótica são um elemento essencial para a produção do medo como efeito estético, já que expressam a sensação de desconforto e estranhamento que as personagens – e, por extensão, o homem moderno – experimentam ante o espaço físico e social em que habitam. (FRANÇA, 2017, p. 117)

⁹⁵ Ver introdução.

Em *Bem perto de Buenos Aires*, é um condomínio horizontal e fechado que aparenta estar cercado por ameaças invisíveis. Em uma das últimas sequências do filme, a ambientação e climatização do medo atinge seu ápice. Dentro da fortaleza isolada do clube de campo do condomínio, os moradores são levados a crer que estão diante de uma situação limite, na qual seus filhos estariam perdidos, postos em risco, e, possivelmente, ocorria uma invasão ou um ataque⁹⁶. O imaginário gótico surge desse isolamento, das cercas e grades que conferem um status de fortaleza fortificada. A neblina que envolve as personagens; a noite, a súbita falta de energia elétrica, são elementos que adensam a ambientação e climatização de suspense e possibilidade do horror nesta sequência. Desta forma, o medo psicológico das personagens de classe-média parece tornar-se concreto. Por fim, o suspense é desapontado (tanto no enredo quanto no estilo cinematográfico) de modo que nada foge da normalidade. Novamente, aqui, o real expõe a atualidade de um momento de angústia e temor.

A cena que antecede a sequência da “fortaleza sob ataque” é o supracitado jantar entre família e amigos do condomínio, durante o qual Camilo propõe a brincadeira que consiste nas pessoas responderem *O que gostariam de ser* e *O que gostariam de ter*. Quando a velha Amália se prepara para dar o seu relato, a luz é repentinamente cortada, encerrando a o jogo. Esse corte de luz é envolto em suspense, já que diante do plano próximo da velha, aguarda-se por alguns segundos que ela responda à brincadeira, seu longo silêncio coloca a cena em suspensão. A luz acaba sem que ela possa dar sua resposta. A tela se mantém completamente preta por um minuto, até um dos personagens ter a ideia de utilizar a iluminação do celular. A iluminação escassa, fria e estrategicamente direcionada de baixo para cima, ao longo de toda a sequência, é fundamental para a ambientação desse espaço amedrontador. É possível ver pouca coisa através das luzes dos celulares, apenas vultos e silhuetas. Passado um instante, os rostos das personagens começam a surgir: a luz vem de baixo, de modo que em suas caras desenham-se contornos sombrios. Esse direcionamento “de baixo para cima” (Figura 53) da claridade dos celulares nos rostos configura um jogo de luz típico – já tradicional e até clichê – de figuras assombradas, monstruosas ou assustadas. Basta lembrarmos de alguns dos enquadramentos de Bela Lugosi em *Drácula* (Tod Browning, 1931) ou da icônica

⁹⁶ *História del miedo*, especialmente nessa sequência final, se assemelha muito a um outro filme que trata de temática parecida, contudo se assume com mais força como uma narrativa de gênero, o mexicano: *A zona do medo* (La Zona, Rodrigo Plá, 2007).

imagem de divulgação de *The Blair Witch Project* (Eduardo Sánchez, Daniel Myrick, 1999).

Figura 53

FONTE: *Bem Perto de Buenos Aires* (2014), de Benjamín Naishtat

Quando a claridade não vem de baixo, sendo por celulares ou por lanternas, roça os rostos pela lateralidade, sendo que, sempre, mais da metade da personagem estará sob a sombra⁹⁷ (Figura 54). Conforme a sequência se desenvolve, a família e os amigos saem de casa em busca das crianças. A escuridão segue cercando os corpos poucos iluminados (Figura 55). O breu também confere uma desorientação geral, tanto às personagens, que parecem perdidas em um labirinto, quanto aos espectadores que não possuem referência espacial de onde os personagens se deslocam. A ausência de luz é fator fundamental para essa ambientação do medo. O véu de trevas, característica do espaço em que os personagens se encontram, é preponderante nessa longa sequência.

Figura 54

Figura 55

FONTE: *Bem Perto de Buenos Aires* (2014), de Benjamín Naishtat

O desenho de som corrobora para essa sequência que, assim como a sequência da fazenda mal-assombrada em *O som ao redor*, não desemboca em algum evento dramático

⁹⁷ A sombra é um elemento fundamental do horror artístico, sendo que no gótico, é contraponto evidente aos ideais iluministas.

contundente. Ainda no início do apagão, o clima permanece “agradável” e festivo por um instante. Quando se estoura a rolha de um vinho, gritos são seguidos por risadas, conferindo uma interessante ambiguidade sonora ao momento que, em breve, se tornará mais tenso. Após o brinde, ao fundo, soa o grave ruído de fogos de artifícios distantes. Como no longa de estreia de Martel, *O pântano*, no qual há uma ambiguidade sonora entre o som de trovão e de escopeta/ tiros⁹⁸; podemos afirmar que esses fogos de *Bem perto de Buenos Aires*, nesse momento ainda muito distantes, possuem certa ambiguidade, podendo ser confundidos com trovões ou mesmo tiros longínquos. Conforme a sequência se desenvolve, e os personagens saem para as ruas e campos do *country*, os fogos são evidenciados/ revelados, tornando-se agudos, incômodos e repentinos. A progressão do ruído dos fogos de artifícios, aqui, gera uma progressão do desespero. Grilos noturnos, cães que não param de ladrar⁹⁹, e um telefone que toca incessantemente dentro de uma guarita vazia, adensam o tensionamento erguido pela malha sonora.

Um plano geral de uma guarita de segurança mal iluminada (Figura 56) alterna-se com um plano conjunto de um computador com imagens pornográficas, lenços já utilizados e o telefone que toca. Não há seguranças / vigias/ porteiros. Esses dois planos (o geral e o conjunto) seriam um clichê num filme tradicional de horror: os protagonistas estão desamparados da segurança, que, muito provavelmente, já teria sido exterminada pelo mal que ronda o local. Diante da sensação de desamparo e de se estar perdido em trevas, os personagens rondam chamando as crianças e gritando por eles mesmos, julgando-se perdidos uns dos outros. Algo de ruim pode ter acontecido aos filhos (verdadeiro pânico familiar¹⁰⁰). A personagem Mariana grita e chora. Os rostos de desespero dos pais enquadrados em planos próximos e com a iluminação vinda de baixo para cima, agora, do lado de fora, expelem fumaça pela boca – o *clima* está frio (Figura 57) . O ambiente familiar e seguro tornara-se inóspito, assombrado. Coroando a sequência, Pola surge, propriamente como invasor, dentro da casa da família em desespero, mais especificamente na cozinha da casa do condomínio, deixando perplexa e assustada a velha Amália (Figura 58).

⁹⁸ Ver capítulo 2

⁹⁹ Cachorros, cães e latidos são recorrentes tanto em *O som ao redor* e *Bem perto de Buenos Aires*, quanto nos outros filmes da tendência. Ver capítulo 2.

¹⁰⁰ Ver capítulo 2.

Figura 56

Figura 57

Figura 58

Figura 59

FONTE: *Bem Perto de Buenos Aires* (2014), de Benjamín Naishtat

O modo como esta sequência foi construída, a guarita vazia, o apagão repentino, a presença de Pola dentro da casa do condomínio, o plano desta personagem em *close* (Figura 59) poderia indicar que Pola está relacionado com toda essa atmosfera de horror. Raptou as crianças? Rendeu os guardas? Entrou na casa em busca de dinheiro? Vingança? Como não estamos diante de um filme clássico e de gênero, a sequência termina com a luz voltando e com as crianças surgindo, mais inteiras e vivas do que nunca. Com o retorno da energia elétrica vemos o campo: vazio, amplo, encoberto por névoa, com algumas árvores ao redor. É um ambiente campestre, está de noite, há neblina. Novamente o ambiente traduz (goticamente) a insegurança e, neste caso, algo de ironia – já que está tudo calmo e em perfeita harmonia quando a luz retorna (Figura 60).

Tanto *Bem perto de Buenos Aires* quanto *O som ao redor* têm suas últimas sequências relacionadas com a invasão de casas pelos reprimidos/ressentidos/monstros junto com fogos de artifícios inseridos em um contexto de ambiguidade e violência (Figuras 61 e 62). Os fogos é um elemento forte tanto visual – ilumina em raios ou lapsos de luz a escuridão – quanto sonoro – seu som de explosão lembra tiros e assusta. Deste modo, esse elemento visual e sonoro intensifica uma ambientação do medo de modo análogo nos dois longas: quando as figuras que ameaçam encontram-se fisicamente dentro dos fortes de segurança.

Figura 60

Figura 61

Figura 62

FONTE 60 E 61:

Bem Perto de Buenos Aires (2014), de Benjamín Naishtat

FONTE 62:

O som ao redor (2013), de Kleber Mendonça Filho

3.2.3 O Medo não concretizado e a fragmentação narrativa

A tensão inconclusa, ou o medo que não desencadeia um evento concreto, intensifica o realismo dos dois filmes, ao mesmo tempo em que reafirma o caráter atmosférico dos recursos cinematográficos de inspiração numa linguagem do horror, mais ligada ao suspense e ao imaginário gótico. Isso ocorre pois, diferente de narrativas rigorosamente causais, o estilo e a linguagem não atuam, prioritariamente, como indícios de ações dramáticas, nem sugerem sentidos fechados, mas induzem sensorialidades permeadas

pelo medo. Assim, o estilo e a linguagem sugerem o estado de espírito¹⁰¹ de personagens inseridos numa determinada época, na qual, em *O som ao redor* e em *Bem perto de Buenos Aires*, a questão da propriedade da terra encerra maldições enraizadas em ambas as sociedades.

Colaborando para a perspectiva realista, ambígua, e atmosférica dos longas, *O som ao redor* e *Bem perto de Buenos Aires* estão repletos de momentos em que a tensão é narrativamente e formalmente inconclusa. A sequência final do longa argentino é exemplar nesse sentido, assim como a cena da fazenda mal-assombrada no exemplo brasileiro. No filme de Kleber Mendonça Filho, outro momento icônico é quando S. Francisco sai de madrugada de seu prédio, caminha pelas ruas mal iluminadas até a praia e entra no mar, diante do qual há uma placa de aviso de tubarões. Essa sequência cria um momento de tensão e mostra a liberdade que o velho, poderoso que é, goza. Fora isso, não acarreta narrativamente absolutamente nada. Já em *Bem perto de Buenos Aires*, o alarme que soa incessantemente de uma casa gera um instante de intensa tensão, mas acaba se revelando apenas um erro do mecanismo de segurança de uma das casas. Ainda, o telefone que não para de tocar, tanto no apartamento do centro quanto na guarita do segurança, marcam dois momentos de apreensão inconclusas no longa argentino. Em *O som ao redor* também há um telefone que não para de tocar dentro de uma casa vazia, na qual Clodoaldo adentra junto com a empregada doméstica de Seu Francisco. *Halloween* de John Carpenter, filme referência para ambos os longas e assim como vários outros filmes de suspense e horror, como *Scream* (Wes Craven, 1996), também há telefones que tocam longamente sem serem prontamente atendidos.

Considerando os elementos de linguagem, em *O som ao redor* há uma série de ruídos que insinuam algo, mas não o são. Como o ruído (já citado) do carro que parece anunciar uma melodia aterrorizante, na medida em que acompanha uma lenta transição entre planos, mas cessa, revelando-se apenas o ruído de um carro. Há uma grande ambiguidade sonora no longa de Kleber Mendonça Filho. Outro momento emblemático, nesse contexto, é a última cena do filme: os fogos de artifícios confundem-se com possíveis tiros, contudo, fica em aberto se a vingança foi ou não concretizada. O mesmo ocorre em *Bem perto de Buenos Aires*, quando os sons de fogos são sobrepostos aos rostos assustados dos moradores do condomínio, antes de serem revelados imageticamente.

¹⁰¹ Lembrando a teorização de Hans Ulrich Gumbrecht a respeito do *Stimmung*, na qual a atmosfera vincula-se, essencialmente, com a exteriorização de sensações de personagens. Ver cap. 1.

O medo, muito anunciado porém nunca concretizado, frustrado, também nos aproxima dos enredos de histórias góticas, que, no geral, prezam por densas ambientações e climatizações em lugar de conflitos explícitos. De acordo com Burke (1990), a história, gótica por excelência, seria percorrida por vias desiguais de continuidade e descontinuidade, de modo a evitar, sobretudo, os conflitos e desfechos imediatos. Outro interessante ponto de convergência entre o romance tradicional gótico e os filmes em análise, é a fragmentação da história em subenredos, como ressalta Serravalle de Sá:

Os inúmeros vilões estrangeiros e a postergação da narrativa vistas nos enredos labirínticos seriam a concretização literária dessa concepção inglesa da história. Na literatura gótica, isso se formaliza na fragmentação da história em diferentes linhas narrativas, as quais contribuem para a complexidade do enredo. A técnica consiste em dilatar a narrativa em inúmeros episódios, intercalando subenredos e abrindo diversas frentes de antecipação. O resultado é um efeito de suspense que prende a atenção do leitor. Enquanto a representação de conflitos é postergada, o clímax narrativo é adiado para outro momento. (DE SÁ, 2010, p. 88)

Deste modo, a técnica narrativa de articular vários subenredos numa mesma trama, por si, é capaz de acarretar o suspense, na medida em que não se foca num conflito dramático central e único. Nos dois filmes em análise, essa fragmentação corresponde, ao mesmo tempo, com a dispersão de ações dramáticas clássicas, o que leva os filmes em direção de uma narrativa mais realista, e a condensação do suspense essencial dessas duas histórias, o que os vinculam ao discurso de horror. Os enredos fragmentados e labirínticos, mais um elemento central do repertório da imaginação gótica, permeia essas duas obras.

As atmosferas do medo em *O som ao redor* e *Bem perto de Buenos Aires* se configuram a partir de tramas cujos enredos fragmentados possuem um motivo temático, no qual figuras do ressentimento pela terra e pelo espaço, filosoficamente semelhantes a monstros, assombram concreta e psicologicamente os donos da terra, ou melhor, aqueles que têm medo de perdê-la. Um ambiente amaldiçoado é o cenário dessas histórias, que dialogam com espaços, climas e ideias ligadas as convenções do gótico. Os monstros, aqui, são demasiadamente realistas. É sob o ponto de vista dos amedrontados, por vezes um tanto quanto ridicularizados e sob um discurso autoconsciente de classe, que ao espectador são apresentados espaços e climas sombrios, no qual a segurança é um mito

improvável. Fogos de artifícios, bombas ou tiros encerram ambigualmente essas duas obras fundamentais para se entender o cinema latino-americano do início do século XXI.

CONCLUSÃO

Sensorialidades do medo e sentidos sociais

O presente estudo demarcou e aprofundou uma tendência que mistura realismo e horror em filmes brasileiros e argentinos lançados nos primeiros 16 anos do século XXI. O realismo que propusemos tem fundamento no pensamento crítico de André Bazin, no entanto, é contemporâneo, particular à nossa época, atualizado diante de paradigmas atuais que envolvem especialmente a questão da *sensorialidade* vinculada ao real, assim como uma continuidade da conexão desse realismo com 1) interesse por ações cotidianas e banais; 2) temáticas de cunho social e da atualidade – especialmente vinculadas à experiência urbana; 3) narrativa com uma postura de crônica, ou relato, com certa ambiguidade e alguma opacidade.

Já o horror, nesses filmes, opera principalmente como imaginário e atmosfera propulsores de uma tensão narrativa constante, o que gera sensorialidades específicas. O horror, nesse estudo, foi entendido dentro de uma longa tradição, sendo antes de um gênero, um conjunto de tendências e correntes dentro do cinema mundial. Deste modo, nos apropriamos do estilo – de caráter transnacional e intermediático – do horror gótico para o entendimento dos temas, ambiências e climatizações dos filmes, especialmente de *O som ao redor* e *Bem perto de Buenos Aires*. Ao pensar as atmosferas do medo de ambos os filmes, propusemos uma análise comparativa e uma interpretação vinculada aos medos e ansiedades sociais tanto na sociedade brasileira quanto na argentina.

Ainda, no percurso dessa pesquisa, nos deparamos com semelhanças entre impulsos realistas contemporâneos e impulsos do horror no que diz respeito a um apelo aos sentidos, que ocorre com certa quebra perceptual do espectador, como propõe Thomas Elsaesser (2015) ao demarcar que o realismo cinematográfico pós anos 1990 propõe um deslocamento da perspectiva humana e coloca nos objetos, nos espaços, nas *coisas*, certa condição de “presença” – o que acaba por sequestrar recursos tradicionais ao horror, no qual elementos inanimados ganham vida. Diante dessa noção de presença dos espaços e objetos, a abordagem a respeito da atmosfera (principalmente entendida como ambiência, clima meteorológico, e espacialização) erguida por Gumbrecht (2014) e Inês Gil (2002), nos pareceu muito operacional para pensarmos as conexões e limites entre horror e real, na perspectiva de cotidiano historicamente assombrado que esses filmes brasileiros e argentinos sugerem. Encontramos, assim, sensorialidades do medo em narrativas com

sentidos sociais amplos. Deste modo, pensamos ser útil a fortificação de conceitos como o de atmosfera para análise de obras fílmicas. Encontrar as sensorialidades de tendências, em diálogo com os contextos em que surgem, antes de sentidos fechados e definidos, é uma forma de se pensar a análise fílmica, especialmente no cinema contemporâneo, que esse trabalho intenta ressaltar.

Conclui-se, assim, a existência de um diálogo entre longas e curtas brasileiros e argentinos das primeiras décadas do século XXI, por meio de uma disposição temática e estilística comum de um realismo amedrontado. Nesse contexto, filmes com temáticas sociais e que envolvem alguma disputa territorial e de convivência se destacam, como é o caso de *O pântano*, *A mulher sem cabeça*, *Uma semana sozinhos*, *O homem ao lado*, *Bem perto de Buenos Aires*, *Os inquilinos*, *Trabalhar cansa*, *O som ao redor* e *Mata-me por favor*. Não são filmes de horror, no entanto, sequestram desta tradição os ambientes, estados climáticos, cenários, e certa predisposição filosófica de motivos temáticos e das personagens, que envolvem a decadência e o medo. Depreende-se, deste modo, uma tendência, na qual *O som ao redor* e *Bem perto de Buenos Aires* se inserem. Nesses dois longas-metragens, a representação da figura do oprimido social se vincula com o olhar de medo de moradores de condomínios fechados, seguros de “monstros” que estão do outro lado das cercas. Esses monstros emergem de maldições do passado colonial, diverso e com suas particularidades, de cada uma dessas nações latino-americanas.

Assim, ainda gostaríamos de sugerir que há uma mudança no que diz respeito ao olhar para as mazelas sociais de ambas as sociedades, em comparação ao começo da retomada brasileira e do *Nuevo Cine Argentino*: em grande parte dos filmes de realismo social da década de 1990 o pobre, o favelado, o marginal, eram retratados sob um olhar interessado na exposição das dificuldades de sua vida diária. Na atualidade, nos parece, há um voltar de olhar para os costumes rotineiros das classes médias e altas, de modo que suas realidades são mostradas cheias de aspectos ambíguos e, muitas vezes, de forma fragmentada. Ao mesmo tempo, a vingança do “outro social” parece permanecer no âmbito da esfera dos desejos privados, de modo que não há um apontamento evidente, em nenhum dos filmes em debate neste trabalho, para uma perspectiva transformadora. Há certa paralisia que domina – ainda que, como ocorre em *O som ao redor* e *Bem perto de Buenos Aires*, o outro social coloca, violentamente, seu corpo dentro das cercas que, historicamente, os separam.

Certos filmes dos realizadores que abordamos, lançados depois do recorte temporal aqui empregado, nos parece prolongar a questão das atmosferas do medo, mas

com algumas mudanças interessantes e significativas, de modo que pensamos ser pertinente demarcar continuidades e rupturas do que observamos. *Aquarius* (2016, Kleber Mendonça Filho), por exemplo, mantém um tom de suspense sobre a vida cotidiana de uma mulher rica. O edifício que dá nome ao filme é desabitado por conta da compra dos apartamentos por uma empreiteira, sendo que o apartamento de Clara (a protagonista) é o único que resta – e a proprietária não pensa em vendê-lo. Como um castelo antigo, decadente e despovoado, Clara permanece sozinha em seu rico apartamento, dentro de um edifício cada vez mais abandonado. Logo, ameaças vindas da empreiteira vão se fazendo concretas. Sonhos de horror com uma empregada negra, e o apego quase doentio ao passado, dão o toque ligeiramente gótico a uma narrativa que segue abordando a temática da disputa por territórios no Brasil urbano contemporâneo.

Já *Zama* (Lucrecia Martel, 2018), uma coprodução Brasil e Argentina, baseado na novela de 1956 de Antonio Di Benedetto, se volta para o passado colonial latino-americano, exibindo o estado de suspensão de um funcionário da coroa espanhola que anseia sair do isolamento em que se encontra em um vilarejo, transferindo-se para Buenos Aires ou retornando à metrópole. Vicuña Porto, um bandido temido, é uma espécie de antagonista descrito de forma mitológica. Com momentos que insinuam o terror no meio de paisagens selvagens, principalmente vinculados à figura do nativo indígena, este filme se apropria ainda mais do imaginário gótico, propulsor de atmosferas de horror. Muito sangue, cenários escuros, presenças fantasmagóricas, alucinações, um pequeno índio demonizado, a decadência de uma parte administrativa da corte espanhola isolada no meio dos trópicos e o mundo aristocrático e heroico em total ruína, no filme de Martel, evidenciam mais o espírito do gótico do que qualquer outro filme da cineasta, que até então transferia para o cotidiano da atualidade da classe média, a decadência, a paralisia e o suspense.

Por fim, *As boas maneiras* (Juliana Rojas e Marco Dutra, 2018) mergulha no horror, dessa vez com um lobisomem materializado na imagem – diferente do que ocorre em *Trabalhar cansa*. O menino lobisomem do filme possui todo arsenal característico dessa personagem típica (o corpo peludo, a relação com a lua cheia, os uivos, a perda do controle etc.). O filme, assim, assume um tom evidentemente fabular, distante do realismo narrativo que marcara os curtas e o primeiro longa da dupla. Nessa história, contudo, a dinâmica das relações sociais é adensada em um romance entre uma rica mulher branca e sua empregada doméstica negra. Narrativa e imageticamente o filme oscila entre uma região pobre e outra rica separada por uma ponte e um trem na região de Pinheiros

(Berrini), em São Paulo. A cidade e suas tensões estão muito presentes. Neste caso, arriscaríamos dizer que é um filme com características evidentes do horror, contudo, mantém em seus espaços e relações as questões sociais presentes nos outros filmes da dupla.

Dentro de um contexto de diálogo com o horror no cinema mundial, os filmes abordados nessa pesquisa, a nosso ver, podem ser interpretados como pertencentes de um movimento que antecipa guinadas mais profundas em direção ao horror, ao passado e às maldições sociais, transformando um realismo que vem dos anos 1990 até meados de 2000 se fortificando no Brasil e na Argentina. Esse horror mais evidente pode estar vinculado a tempos mais sombrios na sociedade dos dois países pós-2015 (ano da eleição de Mauricio Macri, na Argentina, ano anterior ao impeachment de Dilma Rousseff, no Brasil). Mas isso é tema para outra pesquisa.

REFERÊNCIAS

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUILAR, Gonzalo. *Otros Mundos: un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, 2006.

ALTMAN, Rick. *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós, 2000.

ANDREW, Dudley. André Bazin's "Evolution", in Peter Lehman (ed.) *Defining Cinema*. London: Athlone, pp. 73–94, 1997.

ANDREW, Dudley. *As principais teorias do cinema*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002

ANDREW, Dudley. Foreword to the 2004 Edition, in André Bazin, *What Is Cinema?* Califórnia: University of California Press, 2005.

ARAUJO, Luciana Corrêa de. *Cultura: o "novo" cinema argentino*. 24 abr. 2006. Disponível em: <http://csbh.fpabramo.org.br/o-que-fazemos/editora/teoria-e-debate/edicoes-anteriores/cultura-o-novo-cinema-argentino> (último acesso: 11/01/2017)

AV, Directores. *Directores – Benjamin Naishtat*. Youtube. 9 de Setembro de 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MAxam5ifndg&t=75s>

BARRENHA, Natalia Christofolletti. *A experiência do cinema de Lucrecia Martel: resíduos do tempo e sons à beira da piscina*. Campinas: dissertação de mestrado - Unicamp, 2011.

BARRENHA, Natalia Christofolletti. *A experiência do cinema de Lucrecia Martel: resíduos do tempo e sons à beira da piscina*. São Paulo: Alameda Editorial, 2013.

BARRENHA, Natália Christofolletti. *Espaços em Conflito: Ensaaios sobre a cidade no cinema Argentino Contemporâneo*. Campinas: tese de doutorado – Unicamp, 2016.

BARROS, Fernando M. de. *Do castelo à casa-grande: o "Gótico brasileiro", em Gilberto Freyre*. In: Revista Solettras. São Gonçalo, V. 27, [no prelo], 1o semestre de 2014.

BAZIN, André. *O que é o cinema?* São Paulo: Cosac Naify, 2014.

BAZIN, André. *O realismo impossível*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

BENTES, Ivana. *Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome*. Revista ALCEU, v.8 – n.15 – p. 242 a 255. Rio de Janeiro, jul./dez. 2007

BERGALA, Alain. O cinema epifânico e sagrado de André Bazin – Depoimento de Alain Bergala a Mário Alves Coutinho. In: BAZIN, André. *O realismo impossível*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

BORDWELL, David. *Figuras traçadas na luz: a encenação do cinema*. Campinas: Papirus, 2009.

BORGONDI, Lorena; GUZMÁN, Victória. Márgenes y periferia en la representación de lo social en el Nuevo Cine Argentino. In: LUSNICH, Ana Laura; PIEDRAS, Pablo. (Org.) *Una historia del cine político y social en Argentina (1969-2009)*. Buenos Aires: Nueva Livrería, 2011. P.575-607.

BUSCOMBE, Edward. A idéia de gênero no cinema americano. In: RAMOS, Fernão. *Teoria contemporânea do cinema. Documentário e narrativa ficcional*. v. II. São Paulo: SENAC, 2005, p. 303-318.

CAETANO, Maria do Rosário. *A força de um filme*. In: Pesquisa FAPESP 207. Maio de 2013. São Paulo. Pags. 88 – 89. Disponível em: <http://revistapesquisa.fapesp.br/2013/05/14/a-forca-de-um-filme/> (último acesso: 11/01/2017)

CANEPA, Laura. *Medo de quê? Uma História do Horror nos Filmes Brasileiros*. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Multimeios do Instituto de Artes da UNICAMP. 2008.

CANEPA, Laura; FALCÃO, Thiago. *Horror e Distopia nos Video Games – Experiência Narrativa e Cultura Contemporânea em The Last of Us*. In: COMPÓS. Junho de 2016. Disponível em: [http://www.compos.org.br/biblioteca/compos2016\(1\)_3275.pdf](http://www.compos.org.br/biblioteca/compos2016(1)_3275.pdf) (último acesso: 21/04/2017)

CANEPA, Laura. *O anjo da noite, horror gótico e tensões sociais brasileiras na década de 1970*. In: Revista latinoamericana de comunicación, número 134, p.p. 277 – 298, 2016.

CANEPA, Laura. *Terror incidental?* In: Revista Interlúdio – Jan. 2013. Disponível em: <http://www.revistainterludio.com.br/?p=5160>. Último acesso em: 04 de outubro de 2015.

CANEPA, Laura. *Configurações do horror cinematográfico brasileiro nos anos 2000: continuidades e inovações*. In: Miradas sobre o cinema ibero latino-americano. USCS. São Caetano do Sul, 2016.

CARLOS, A. F. A. *Espaço – Tempo na metrópole: a fragmentação da vida cotidiana*. São Paulo: Contexto, 2001.

CARREIRO, Rodrigo. *Sobre o som no cinema de horror: padrões recorrentes de estilo*. Ciberlegenda – Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação – UFF, v.1, n.24, 2011. p. 43-53.

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

CHERRY, Brigid. *Routledge Film Guidebooks: Horror*. Nova York: Routledge, 2009.

CHION, Michel. *A audiovisualização: som e imagem no cinema*. Lisboa: Edições Texto &

Grafia, 2008.

CINE, Enelset. *Entrevista a Benjamin Naishtat*. Youtube. 20 de maio de 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1nzNJDoumMM&t=56s>

COLUCCI, Luciana; FRANÇA, Júlio. *As nuances do gótico: do setecentos à atualidade*. Rio de Janeiro: Bonecker, 2017.

COUTINHO, Mario Alves. A invenção do realismo, ou Tudo o que vive é sagrado. In: BAZIN, André. *O realismo impossível*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

DE LUCA, Tiago. *Realism of the senses in world cinema: the experience of physical reality*. London: I.B. Tauris, 2014.

DE LUCA, Tiago. Realismo dos Sentidos: uma tendência no cinema mundial contemporâneo. In: MELLO, Cecília (Org.). *Realismo Fantasmagórico*. Coleção CINUSP, 2015.

DE SÁ, Daniel Serravalle. *Gótico tropical: O sublime e o demoníaco em O Guarani*. Salvador: EDUFBA, 2010.

DÓRIA, Kim Wilhelm. *O horror não está no horror: a matéria histórica resiste ao gênero*. in CATANI, Afrânio Mendes et al. XVIII Estudos de Cinema e Audiovisual Socine. Anais de textos completos. São Paulo: Socine, 2015. Disponível em: [http://www.socine.org.br/anais/2014/AnaisDeTextosCompleto\(XVIII\).pdf](http://www.socine.org.br/anais/2014/AnaisDeTextosCompleto(XVIII).pdf).

DUBOIS, P. *Plasticidade e Cinema: A Questão do Figural*. In: HUCHET, Stéphane (Org.). Fragmentos de uma teoria da arte. Edusp, 2012.

DUBOIS, Philippe. *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

DUNKER, Christian. *Mal-estar, sofrimento e sintoma – Releitura da diagnóstica lacaniana a partir do perspectivismo animista*. In: Tempo Social, revista de sociologia da USP, v. 23, n. 1. São Paulo, 2011.

EDWARDS, Justin D. Mapping Tropical Gothic in the Americas. In: *Tropical Gothic in Literature and Culture: The Americas*. Eds. Edwards, J. D, and Vasconcelos, S. G. London: Routledge, 2016.

EDWARDS-BEHI, Nia. A response to post-horror. *Wales arts review*. 9, julho, 2017. Último acesso: 18, julho, 2018. Disponível em: <http://www.walesartsreview.org/cinema-a-response-to-post-horror/>

ELSAESSER, Thomas. Cinema Mundial: Realismo, Evidência, Presença. In: MELLO, Cecília (Org.). *Realismo Fantasmagórico*. Coleção CINUSP, 2015.

FAURE, E. *La función del cine: de la Cineplástica a su Destino Social*. Madri: Ediciones Leviatan, 1956.

- FRANÇA, Júlio. As sombras do real: a visão de mundo gótica e as poéticas realistas. In: CHIARA, Ana; ROCHA, Fátima Cristina Dias, (orgs.) *Literatura Brasileira em Foco UI; em torno dos realismos*. Rio de Janeiro: Casa Doze, 2015. (p. 133 – 146)
- FRANÇA, Júlio. O sequestro do gótico no Brasil. In: COLUCCI, Luciana; FRANÇA, Júlio. *As nuances do gótico: do setecentos à atualidade*. Rio de Janeiro: Bonecker, 2017.
- GIL, Inês. *A atmosfera como figura fílmica*. Covilha: Actas do III SOPCOM, VI LUSOCOM e II IBÉRICO – Volume I, 2005.
- GIL, Inês. A atmosfera fílmica como consciência. In: GIL, Inês. *A atmosfera no cinema: o caso de A sombra do caçador de Charles Laughton entre onirismo e realismo*. Braga: Fundação Calouste Gulbenkian, 2005.
- GIL, Inês. *A atmosfera no cinema: o caso de A sombra do caçador de Charles Laughton entre onirismo e realismo*. Braga: Fundação Calouste Gulbenkian, 2005.
- GRIST, Leighton. Whither Realism? Bazin Reconsidered. In: NAGIB, Lucia; MELLO, Cecilia (Orgs.). *Realism and the Audiovisual Media*. Basingstoke: Palgrave Macmillian, 2009.
- GUIMARÃES, César. *Mil maneiras de ir em direção ao real*. In: BAZIN, André. *O realismo impossível*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Atmosfera, ambiência, Stimmung: sobre um potencial oculto da literatura*. Rio de Janeiro: Contraponto: Editora PUC-Rio, 2014.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Contraponto: PUC-Rio, 2010.
- HUMPHRIES, Reynold. *The American Horror Film: An introduction*. Edinburgh: Edinburgh UP, 2002.
- JANKOVICH, Mark (Org.). *Horror, the film reader*. Londres: Routledge, 2002.
- KESSLER, Gabriel. O sentimento de insegurança e o medo na Argentina. in ZANOTTA MACHADO, Lia; MONTEIRO BORGES, Antonádia e PATRIOTA DE MOURA, Cristina (orgs). *A cidade e o medo*. Brasília: Verbena/Francis, 2014.
- KRACAUER, Siegfried. *De Caligari a Hitler. Uma História Psicológica do Cinema Alemão*. Tradução Tereza Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.
- KRACAUER, Siegfried. *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*. Princeton: Princeton University Press, 1997.
- LANZONI, Paulo Alberto. *Stimmungen tangíveis: incursões sobre as atmosferas na sala escura*. Rio de Janeiro: Revista ALCEU – n.34 – jan./jun. 2017. Pp 70 -80.
- LÉON, Christian. El cine de la marginalidade: realismo sucio y violencia urbana. Quito: Editora Nacional, 2005.
- LIMA, Cristiane da Silveira & MIGLIANO, Milene. *Medo e experiência urbana: breve*

análise do filme O som ao redor. Rebeca, revista brasileira de estudos de cinema e audiovisual, ano II, n.3, janjun 2013, pp. 185209.

LOPES, Caleb. Considerações sobre o tal do “pós-horror”. *Revista moviement*. 13 de julho de 2017. Último acesso 13 de agosto de 2018. Disponível em: <https://revistamoviement.net/considera%C3%A7%C3%B5es-sobre-o-tal-p%C3%B3s-horror-58e329347188>

LOWESTEIN, – *SHOCKING REPRESENTATION: Historical trauma, national cinema and modern horror film*. Columbia University Press, 2005.

LOWESTEIN, – *SHOCKING REPRESENTATION: Historical trauma, national cinema and modern horror film*. Columbia University Press, 2005.

MARKS, Laura U. *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment and The Senses*. Durham: Duke University Press, 2000.

MELLO, Cecília (Org.). *Realismo Fantasmagórico*. Coleção CINUSP, 2015.

MENDONÇA, Luís. *Kleber Mendonça Filho: Sou fascinado pela agressão que não é óbvia*. A Pala de Walsh. Fevereiro 15, 2015. Último acesso: 18 de Julho de 2018. Disponível em: <http://www.apaladewalsh.com/2015/02/kleber-mendonca-filho-sou-fascinado-pela-agressao-que-nao-e-obvia/>

MOLFETTA, Andrea. Cinema argentino: a representação reativada (1990-2007). In: BAPTISTA, Mauro e MASCARELLO, Fernando (orgs.). *Cinema mundial contemporâneo*. Campinas: Papius, 2008.

MOREIRA, Carlos; BARBOSA, Sebastián. *El kirchnerismo en Argentina: origen, apogeo y crisis, su construcción de poder y forma de gobernar*. In: Soc. e Cult., Goiânia, v. 13, n. 2, p. 193-200, jul./dez. 2010.

NAGIB, Lúcia. A distopia urbana. In: *A Utopia no Cinema Brasileiro*. São Paulo: COSAC NAIFY. 2006.

NAGIB, Lúcia. *A Língua da Bala: Realismo e Violência em Cidade de Deus*. In: Novos Estudos. No 67. Novembro de 2003.

NAGIB, Lucia; MELLO, Cecilia. Introduction. In: NAGIB, Lucia; MELLO, Cecilia (Orgs.). *Realism and the Audiovisual Media*. Basingstoke: Palgrave Macmillian, 2009.

NAZÁRIO, Luiz. O medo no cinema. São Paulo: Colégio Bandeirantes, 1986.

NEALE, S. *Genre and Hollywood*, London: Routledge, 2000

NEALE, S. *Genre*, London BFI, 1980.

NOVAES, Adauto (org). *Ensaio sobre o medo*. São Paulo: Editora Senac SP e Edições Sesc SP, 2007.

OLIVEIRA Jr., L. C. G. *O cinema de fluxo e a mise en scène*. 2010. 161 p. Dissertação (mestrado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo,

2010.

PARDO, María Laura. *La estetización y espectacularización de la pobreza: análisis crítico del discurso pós-moderno televisivo em la Argentina*. Buenos Aires: Departamento de publicaciones de la Faculdade de Derecho. 2008

PRAWER, S. S. *Caligari's Children: The Film as Tale of Terror*, New York, NY: Da Capo Press, 1980.

PUNTER, David. *The literature of terror, a history os gothic fiction from 1765 to the presente day*. London: Longman, 1980.

RADCLIFFE, Ann. *The mysteries of Udolpho*. Oxford: Oxford University, 1992.

RAMOS, Fernão. *Teoria contemporânea do cinema I e II. v. I e II*. São Paulo: SENAC, 2005.

ROSE, Steve. How post-horror movies are taking over cinema. *The Guardian*. 6, julho, 2017. Último acesso: 18, julho, 2018. Disponível em: <https://www.theguardian.com/film/2017/jul/06/post-horror-films-scary-movies-ghost-story-it-comes-at-night>

ROSSI, Aparecido Donizete. *Manifestações e configurações do gótico nas literaturas inglesa e norte-americana: um panorama*. ÍCONE – Revista de Letras, São Luís de Montes Belos, v. 2, p. 55-76, jul. 2008.

SANTOS, F. S. R. *Realismo sensório, horror e fantasmagoria do cinema em Fantasma (Lisandro Alonso, 2006)*. In: Revista Movimento – n.7 – dez 2016. São Paulo: Revista Movimento, 2016.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Violência e cinema: um olhar sobre o caso brasileiro hoje*. In: Quimera. São Paulo, 2008.

SINGER, André. *Os sentidos do lulismo: reforma gradual e pacto conservador*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

SINGER, André. *Raízes Sociais e Ideológicas do Lulismo*. In: Novos Estudos – Cebrap 85, pp. 83-102, novembro 2009.

SOARES, Samuel Alves; MILANI, Livia Perez. *Kirchnerismo e Lulismo na construção de uma identidade em Defesa e Segurança Internacional entre Argentina e Brasil*. La Plata: Relaciones Internacionales, nº 50, 2016.

SOUTO, Mariana. *O que teme a classe média? Trabalhar cansa e o horror no cinema brasileiro contemporâneo* in Contracampo, número 25. Niterói: Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense (UFF), dezembro 2012. Disponível em: <http://www.contracampo.uff.br/index.php/revista/article/view/293/123>.

SOUZA, Marcelo Lopes de. *Fobópole. O Medo generalizado e a militarização da questão urbana*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.

STAM, Robert. *Introdução à Teoria do Cinema*. Campinas: Papirus, 2003.

TEOREMA, Entrevista: Ismail Xavier, *Teorema – Crítica de Cinema (Revista do Núcleo de Estudos de Cinema de Porto Alegre)*, Porto Alegre, nº 8, p.22-27, agosto de 2005.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Cidade do México: Editions du Seuil, 1980.

TOMACHEVSKI, B. Temática, in TOLEDO, Dionísio de Oliveira (org.). *Teoria da Literatura – Formalistas russos*. Porto alegre: Editora Globo, 1970. Pags: 169 – 204.

TUDOR, A. Why Horror? The Peculiar Pleasures of a Popular Genre, in M. Jancovich (ed.) *Horror The Film Reader*, London: Routledge, 2000

TUDOR, A. *Monsters and Mad Scientists: A Cultural History of the Horror Movie*, Oxford, 1989.

TUDOR, A. *Theories of Film*, London: Secker Warburg, 1974

TWICHELL, J. B. *Dreadful Pleasures: An Anatomy of Modern Horror*, Oxford: Oxford University Press, 1985

VASCONCELOS, S. G. Prefácio: Gótico nos trópicos?. In: DE SÁ, Daniel Serravalle. *Gótico tropical: O sublime e o demoníaco em O Guarani*. Salvador: EDUFBA, 2010.

VASCONCELOS, S. G. Romance gótico: persistência do romanesco. In: *Dez lições sobre o romance inglês do século XVIII*. São Paulo: Boitempo, 2002.

VIEIRA JR, Erly. *Corpo e cotidiano no cinema de fluxo contemporâneo*. In: Revista Contracampo, v. 29, n. 1, ed. abril ano 2014. Niterói: Contracampo, 2014. Pags: 109-130.

VIEIRA JR, Erly. Por uma exploração sensorial e afetiva do real: Esboços sobre a dimensão háptica do cinema contemporâneo. In: MELLO, Cecília (Org.). *Realismo Fantasmagórico*. Coleção CINUSP, 2015.

WALLER, G. A. *American Horrors: Essays on the Modern Horror Film*, Chicago, IL: University of Illinois Press, 1987.

WALPOLE, H. *O castelo de Otranto*. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.

WILLIAMS, Linda. *Film Bodies: Gender, Genre, and Excess*. In: Film Quarterly, Vol. 44, No. 4 (Summer, 1991), pp. 2-13. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/1212758>

WOLLEN, Peter. *Signs and Meaning in the Cinema*. London: BFI, 1998.

WOOD, Robin; LIPP, Richard. *The American Nightmare: Essays on the Horror Film*. University of Michigan Press, 1979.

XAVIER, Ismail. *A figura do ressentimento no cinema brasileiro dos anos 90*, In: Estudos de cinema 2000 — Socine, J. Gatti, F. Ramos, A. Catani e M.D. Mourão (Orgs.), Porto Alegre: Editora Sulina, 2001.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

XAVIER, Ismail. *O concerto do ressentimento nacional*. Sinópsse (USP), São Paulo, v.IV, n.8, p. 35-37, 2002.

XAVIER, Ismail. *Considerações sobre a estética da violência*. In: Sertão mar. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p.183-184.

XAVIER, Ismail. *Corrosão Social, Pragmatismo e Ressentimento: Vozes dissonantes no cinema brasileiro de resultados*. In: Novos Estudos Cebrap. No 75. São Paulo. Julho de 2006. Disponível em: http://www.fflch.usp.br/centrodametropole/antigo/v1/pdf/2007/ismail_corrosao_social.pdf pgs 139 – 155 (último acesso: 11/01/2017)

XAVIER, Ismail. *O Cinema ao Redor*. In: Anais Digitais do XVIII Encontro SOCINE. 2014. Disponível em: https://associado.socine.org.br/anais/2014/14335/ismail_xavier/o_cinema_ao_redor (último acesso: 11/01/2017)

REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS PRINCIPAIS

CABEÇA, a mulher sem. Direção: Lucrécia Martel. Produção: Pedro Almodóvar, 2007 (87 min.). DVD, son., color.

CANSA, trabalhar. Direção: Juliana Rojas e Marco Dutra. Produção: Maria Ionescu, 2011 (99 min.). DVD, son., color.

FAVOR. Mata-me por. Direção: Anita Rocha da Silveira. Produção: Vânia Catani , 2016 (101 min.). DVD, son., color.

INQUILINOS, os. Direção: Sérgio Bianchi. Produção: Sergio Bianchi, 2010 (103 min.). DVD, son., color.

LADO, o homem ao. Direção: Mariano Cohn e Gastón Duprat. Produção: María Belén de la Torre, 2009 (110 min). DVD, son., color.

MIEDO, história del. Direção: Benjamín Naishtat. Produção: Benjamín Doménech, 2014 (79 min). DVD, son., color.

PÂNTANO, o. Direção: Lucrécia Martel. Produção: Ana Aizenberg, 2001 (103 min). DVD, son., color.

REDOR, o som ao. Direção: Kleber Mendonça Filho. Produção: Emilie Lesclaux, 2013 (131 min). DVD, son., color.

SOLOS, una semana. Direção: Celina Murga. Produção: Juan Villegas, 2007 (110 min). DVD, son., color.