

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

FELIPE DA SILVA BORGES

**O assombro encarnado:
quando as imagens do horror atravessam filmes brasileiros a partir do político**

São Paulo
2022

FELIPE DA SILVA BORGES

O assombro encarnado: quando as imagens do horror atravessam filmes brasileiros a partir do político

Versão corrigida

(versão original disponível na Biblioteca da ECA/USP)

Dissertação apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Meios e Processos Audiovisuais.

Área de Concentração: Cultura Audiovisual e Comunicação

Orientador: Prof. Dr. Mauro Wilton de Sousa
Coorientador: Prof. Dr. Ciro Marcondes Filho

São Paulo
2022

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)

Borges, Felipe da Silva

Assombro Encarnado: quando as imagens do horror atravessam filmes brasileiros a partir do político / Felipe da Silva Borges; orientador, Mauro Wilton de Souza; coorientador, Ciro Marcondes Filho. - São Paulo, 2022.

156 p.: il.

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

Bibliografia

Versão corrigida

1. Horror. 2. Assombro. 3. Cinema. 4. Estética. 5. Política. I. de Souza, Mauro Wilton. II. Título.

CDD 21.ed. -

791.43

FOLHA DE AVALIAÇÃO

BORGES, Felipe da Silva. **O assombro encarnado:** quando as imagens do horror atravessam filmes brasileiros a partir do político. 2022. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

Aprovado em: 25 de novembro de 2022

Banca Examinadora:

Prof. Dr.

Instituição:

Julgamento:

Prof. Dr.

Instituição:

Julgamento:

Prof. Dr.

Instituição:

Julgamento:

À memória de **Ciro Marcondes Filho**

AGRADECIMENTOS

Antes de tudo, quero fazer um agradecimento especial ao Professor Dr. Ciro Marcondes Filho, meu primeiro orientador, que acreditou e deu os suportes iniciais a essa pesquisa. Apesar do escasso tempo compartilhado com o professor, tenho muito a agradecer pelo afeto nas palavras confiando no potencial da pesquisa. Meu profundo e sincero agradecimento.

Ao meu orientador, Professor Dr. Mauro Wilton de Souza pela paciência, sugestões, indicações, compartilhamento de ideias, e sobretudo, pelo seu tratamento afetuoso e por me acolher como seu orientando com a perda do professor Ciro.

Ao Professor e coordenador do Programa, Dr. Eduardo Vicente, pela disposição e auxílio cuidadoso na transição de orientação.

À Escola de Comunicações e Artes da USP e ao Programa de pós-graduação de Meios e Processos Audiovisuais, por oportunizar a realização deste mestrado.

À minha mãe, Elizabeth, meu pai, Jorgeval e à minha irmã, Ananda, pelo carinho, apoio e suporte emocional durante todo processo, além do precioso auxílio nas correções do texto.

À minha irmã caçula, Luiza, pelo apoio, carinho e cobranças ao meu processo de escrita.

À Kabengele Munanga que me acolheu desde a graduação como parte de sua família. Sempre preocupado com meu bem-estar e incentivando minha carreira acadêmica.

Às minhas colegas, Luara e Juliana, pela partilha de ideias e angústias, pela amizade que criamos no mestrado.

Aos meus Professores de Graduação da UFRB e amigos, Marcelo Matos, Marina Mapurunga e Vicente Reis que, desde o processo seletivo, estão presentes nessa caminhada.

Ao Professor Dr. Ricardo Fabbrini e a professora Dra. Rosana Soares pela leitura atenta do texto da qualificação e pelas importantes contribuições expressas no parecer da qualificação.

Aos Professores Drs. Marcelo Ribeiro e Ricardo Fabbrini pela leitura cuidadosa do texto, pelos apontamentos e observações.

Aos meus amigos, Lucas, Pedro Orlando e Rafael, por se fazerem presentes e apoiando mesmo com meu distanciamento social.

A meu amigo Diego no auxílio da tradução do inglês.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior-Brasil (CAPES), pela concessão da bolsa de mestrado e pelo apoio financeiro para a realização desta pesquisa.

“Os homens impacientam-se para chegar a algum lugar, os caminhos demoram, mas quando o atingem não suportam encontrar as metas: o desfrutar-lhes é insuportável.” (MARCONDES FILHO, 2009, p. 230)

RESUMO

BORGES, Felipe da Silva. **O assombro encarnado**: quando as imagens do horror atravessam filmes brasileiros a partir do político. 2022. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

Percebendo a efervescência da criação de imagens de horror no cinema nas duas primeiras décadas do século XXI, esta pesquisa se atenta para essas produções que criam a partir da necessidade política. Com foco no cenário cinematográfico brasileiro, a pesquisa propõe um trabalho de montagem anacrônica a fim de compreender a necessidade dos filmes quando recorrem às sensibilidades do horror para produzir seus sentidos. Dessa maneira, estabelece uma discussão entre maneiras de ver, fazer e pensar as imagens do horror, diferenciando-as da tradição poética da representação. Para tanto, com objetivo de compreender a materialidade das operações estéticas do horror contemporâneo, três curtas-metragens brasileiros são objetos principais desta análise: *Menino Aranha* (2008) de Mariana Lacerda, *Estado Itinerante* (2016) de Ana Carolina Soares e *O delírio é a redenção dos aflitos* (2016) de Fellipe Fernandes. Por fim, busca-se mostrar como a contaminação do horror está em confluência com uma mutação de sistemas e no entendimento do trabalho da arte e da política como um só ato.

Palavras-chave: Horror. Assombro. Cinema. Estética. Política.

ABSTRACT

BORGES, Felipe da Silva. **The haunting incarnate**: when horror images cross Brazilian films from the political. 2022. Dissertation (Master in Audiovisual Media and Processes) - School of Communication and Arts, University of São Paulo, São Paulo, 2022.

Realizing the effervescence of the creation of horror images in cinema in the first two decades of the 21st century, this research focuses on these productions that create from political necessity. Focusing on the Brazilian cinematographic scenario, the research proposes an anachronic montage work in order to understand the necessity of films when they resort to horror sensibilities to produce their meanings. In this way, it establishes a discussion between ways of seeing, making and thinking the images of horror, differentiating them from the poetic tradition of representation. In order to understand the materiality of the aesthetic operations of contemporary horror, three Brazilian short films are the main objects of this analysis: *Menino Aranha* (2008) by Mariana Lacerda, *Estado Itinerante* (2016) by Ana Carolina Soares and *O delírio é a redenção dos aflitos* (2016) by Felliipe Fernandes. Finally, it is sought to show how the contamination of horror is in confluence with a mutation of systems and in the understanding of the work of art and politics as one act.

Keywords: Horror. Haunting. Cinema. Aesthetics. Politics.

LISTA DE SIGLAS E ABREVEATURAS

ANCINE	Agência Nacional do Cinema
FUNDAC	Fundação da Criança e do Adolescente
S-A-S	Situação-Ação-Situação
A-S-A	Ação-Situação-Ação

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO: MONTAGENS E O PENSAMENTO OU NOVA CONFIGURAÇÃO DO HORROR	21
1. MONTAGENS DO HORROR	37
1.1. Paradoxos do coração e a poética do horror	37
1.2. Montagem estética do horror: o horror contemporâneo e a estética como política ..	54
2. ESTRUTURAS ASSOMBRADAS	75
2.1. Estruturas do medo e o sangue dos monstros: a lenda urbana e a paranoia	75
2.2. O assombro da propriedade e o monstro	83
2.3. O rosto assombrado	92
3. A CIDADE COMO CÁRCERE PRIVADO	101
3.1. O território do medo: violência urbana, o mal à espreita e a sombra do medo	101
3.2. A violência em trânsito	111
4. A FABULAÇÃO DO PESADELO COMO SINTOMA DO DESEJO DE VIVER	123
4.1. Fabulação do horror ou a fábula contrariada cinematográfica	123
4.2. A possessão do despossuído	133
CONCLUSÃO: HORROR SEM MONSTRO	147
REFERÊNCIAS	153

INTRODUÇÃO: MONTAGENS E O PENSAMENTO OU NOVA CONFIGURAÇÃO DO HORROR

Há um espectro que ronda o cinema contemporâneo, algo que assombra as imagens do cinema mundial e, mais precisamente, o brasileiro. O cinema parece presenciar uma vontade fantasmática das imagens do horror. Uma efervescência que toma de assalto o que é visível nas telas do cinema e nas maneiras de produzir as imagens. As discussões sobre essa efervescência tomaram diferentes vertentes. Desde afirmativas do retorno do gênero a um grau de relevância crítica e a volta de produções de boa qualidade a indagações a respostas diretas a mudanças sociais. Essas discussões debatem, sobretudo, o conceito de gênero cinematográfico privilegiando a análise da linguagem e seus significados calcados na cronologia histórica. No Brasil, a pesquisadora Cánepa (2016) observou uma nova configuração do horror que atingia as produções nacionais. Diferentemente de suas origens nos filmes do personagem Zé do Caixão e a filmografia de seu diretor, José Mojica, o horror da virada do século, a partir dos anos 2000, traz uma nova configuração. A essa tendência, Cánepa (2016) identificou duas vertentes de produção. Uma motivada pela defesa e valorização das formulações canônicas do gênero, horror militante. Outra que trabalha o horror mesclado a outros gêneros em prol da crítica social, sendo o horror um objeto parcial no filme.

A vertente militante tende a defender as formulações tradicionais do gênero por entender as potencialidades críticas nos filmes, acompanhando a infância e juventude desses cineastas. Cánepa (2016) percebeu existir por parte desse movimento uma relação direta com um culto aos filmes de horror ligado à cultura de vídeo das duas últimas décadas do século passado:

O culto atual dos filmes de horror no Brasil é um fenômeno ligado à cultura do vídeo das décadas de 1980 e 1990, período em que a geração hoje dedicada ao gênero fez sua formação, ainda na infância e adolescência. Esse culto tem proximidade com o surgimento de publicações ligadas ao movimento punk, aos quadrinhos underground, à cultura musical e ao paracinema, como o SheDemons Zine, de Cesar Coffin Souza, e o B-Zine, de Lúcio Reis Piedade, na década de 1990. Parte dos cineastas brasileiros que hoje realizam filmes de horror pertence a grupos de fãs nascidos nos anos 1970 e 1980 que produziram fanzines, quadrinhos, bandas de garagem, e depois migrou sua produção para o ciberespaço. Essa mesma geração, reunida em listas de discussão na Web, revistas eletrônicas, blogs e redes sociais, gestou nos anos 2000 uma cultura de debate que originou produtos que vão muito além dos filmes. (CÁNEPA, 2016, p. 128)

Esse cinema militante do gênero está relacionado a fenômenos culturais que surgiam nesse período e fomentou o desejo desses realizadores ao crescerem e se tornarem cineastas a

partir dos anos 2000. Outro fator importante que a autora destaca são as mutações nas tecnologias de produção/registo das imagens e na criação de novos espaços de visibilidade desses filmes. Pode-se argumentar que esse cinema é cria da confluência da evolução do digital, tanto no quesito das novas máquinas reprodutivas digitais, como nas formas de possibilidades de visualização dos filmes. De fato, a mutação tecnológica mostra então um fator também preponderante no surgimento dessa vontade em produzir filmes motivados pela linguagem do gênero. Ao passo que os cineastas, além de entusiastas do gênero, se tornam também agitadores culturais objetivando conseguir maior visibilidade a suas obras e a propagação dessa cultura. Nas palavras de Cánepa, “a maior visibilidade do gênero na segunda década do século XXI não pode ser ignorada, nem a contribuição de uma geração incansável de fãs transformados em agitadores culturais, críticos e/ou realizadores.” (Ibid, p. 134).

A vertente do horror social¹ vem na esteira dessa agitação cultural dos militantes cineastas e críticos brasileiros. A popularidade dos filmes de gênero para as gerações nascidas a partir dos anos 1970 produziu nesses cineastas a vontade em criar a partir dessas referências que fizeram parte de sua trajetória de juventude. Estas realizações estão em seus trabalhos como diálogos entre gêneros cinematográficos diversos que o horror aparece preponderante na sensibilidade tensionada das imagens. A autora mostra que os aspectos tradicionais do gênero não estão inteiramente compostos nas operações cinematográficas dos filmes, mas abordam certas sensibilidades que remetem ao gênero do horror:

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. (Ibid, p. 137-138)

Então, o horror social está diretamente relacionado a uma contextualização histórica na qual o gênero se manifesta parcialmente na imagem para evidenciar, pelo tensionamento de seus afetos, as violências que explodem a partir de seus valores históricos. Por isso, a afirmação de que se trata de objetos parciais na imagem do filme, uma vez que se identifica um flerte com

1 Em 2013, em um artigo escrito para a Revista Interlúdio, Laura Cánepa introduz o mesmo movimento de filmes a que chama de “horror social” sob o nome de “terror incidental”. O que parece ser a origem deste seu pensamento. O termo incidental parece mais interessante à abordagem dessa pesquisa do que o termo social. Para essa discussão ver o capítulo 1.

o horror e não uma contaminação por inteiro. O horror manifesta-se assim numa relação cronológica da história. O que é interessante pensar aqui é como o valor mutacional das evoluções tecnológicas estão em confluência no perceber e no fazer. O horror não pode ser pensado sem um valor histórico, pois trata-se também de uma trama de tempos em disputa. Assim sendo, o interesse desta pesquisa é olhar para o horror em seu comportamento material e como ele se integra às imagens dos filmes como uma contaminação.

Essa contaminação será identificada com as novas maneiras de direcionar o olhar. Como se posicionar diante das questões e do fazer ver, mostrar as relações das forças. Para tanto, se faz necessário realizar uma montagem de pensamentos e de análise das imagens dos próprios filmes através de uma organização anacrônica. Visando, nesta metodologia de montagem anacrônica, articular espaços-tempos envolvidos nesse espectro sensível do horror que assombra o cinema. Nesse sentido, é importante pensar a montagem enquanto mutação de tecnologias do saber e do poder. Assim, as questões apareceram numa abordagem histórica que a materialidade emerge no comportamento das imagens por si. Assim, a história é trabalhada enquanto um fluxo mutacional do pensamento. Para tanto, é imperativo ampliar as questões da montagem como pensamento histórico e as reverberações do valor mutacional das tecnologias e assim abrir as possibilidades de refletir as criações artísticas como um trabalho político e não uma ferramenta.

A tecnologia nada mais é do que um desdobramento de uma estruturação do pensamento. Cabe entender quais as posições postas em jogo. Foucault (2010) em sua extensa genealogia coloca a tecnologia como parte de uma coextensão do poder. Faz parte de seu exercício de forças e de suas mutações. Ou seja, no saber que inflige a concepção de novas tecnologias está um exercício do poder, uma posição tomada para manter ou modificar certo estado de coisas. O que se põe é uma relação de forças que agem umas sobre as outras modificando assim o estado geral de funcionamento do sensível e, por conseguinte, do social. Então, a tecnologia está não só relacionada à propensão de evolução da sociedade, mas de uma mutação de suas lógicas de operação. Nisso, Deleuze (1992) percebe de forma enfática que todo trabalho genealógico de Foucault trata de uma mudança da sociedade. Não estamos mais na sociedade punitiva em que seus largos estudos dedicaram suas análises, mas em outro modelo. Suas análises ou sua genealogia fazem parte de um trabalho de percepção da relação de forças que produzem as mutações dessa nova forma de sociedade. Para Deleuze, este trabalho em olhar para as forças indica nos avanços tecnológicos não só os efeitos do poder como sua execução. Logo, Foucault, segundo Deleuze, analisa as formações e as relações das tecnologias punitivas com o corpo para indicar a mutação para uma sociedade do controle.

Os termos tecnológicos abordados por Foucault colocam em relação o poder, principalmente quando a respeito dos efeitos sobre os corpos, já Benjamin (2012) analisava o sistema reprodutivo sobre seu aspecto técnico na produção de imagens colocando a referência na política. As tecnologias de relações de forças que Foucault articula para analisar seus objetos, em Benjamin é a uma montagem de formas históricas. As imagens as quais os textos de Benjamin articulam fazem pensar a tecnologia como uma disputa de histórias em curso. Em seus escritos Benjamin demonstra esforços para combater um pensamento, quando se debruça a estudar as qualidades técnicas que o cinema e a fotografia trazem para uma nova Era. É, justamente, para pensar as possibilidades que essas tecnologias colocam em jogo para o campo de disputas. De toda forma, têm-se posições ou métodos diferentes de pensar a relações de forças que implica a tecnologia para a sociedade, na mesma medida que existem preocupações em articular as imagens históricas para pensar relações de poder ou, em outras palavras, no fazer político.

Todo o jogo ou organização que existe nas formas ou na produção tecnológica está sobre o domínio da política. As disputas de pensamentos não são exclusividade dos embates discursivos ou ideológicos. Está em todo aparato que serve ao poder, toda relação de forças que existe para constituir o poder. A tecnologia não é só parte do movimento de um pensamento, como também a expressão que se propõe determinado poder. É a partir disso que se pode afirmar que toda evolução tecnológica, seja de qualquer natureza, é uma mutação no estatuto político do presente. Foucault (2010) já demonstrava, ao olhar para a sociedade punitiva e suas técnicas de punição como uma mutação das relações, as tratativas sobre os corpos bem como a elaboração de normativas para estes. A exemplo da sua genealogia dos corpos anormais que não se interessa pela origem única ou surgimento social de determinado corpo estranho, mas no exercício do poder sob esses corpos, seus efeitos e suas formações, a partir das tecnologias médicas e do direito. Deleuze na sua leitura de Foucault afirma que seus trabalhos são próximos do pensamento de Nietzsche (e, também, de Marx) quando sua maior preocupação é a relação de forças em sobreposição à violência em si. Nas palavras do Deleuze, “a violência afeta corpos, objetos ou seres determinados, cuja forma ela destrói ou altera” (1988, p. 73). E a força só tem um único objeto que é outra força. É nesse sentido que o filósofo entende o trabalho de Foucault sobre o poder com seus efeitos em relação de forças, uma ação sobre outra ação, logo, entende-se que: “Pode-se então conceber uma lista necessariamente aberta, de variáveis exprimindo uma relação de forças ou de poder, constituindo ações sobre ações: Incitar, induzir, desviar, tornar fácil ou difícil, ampliar ou limitar, tornar mais ou menos provável [...]. Essas são as categorias do poder.” (Ibid, p. 74)

Nisso o autor ainda afirma, citando o próprio Foucault, que a pergunta principal não é o que é o poder em si ou de onde ele surge ou surgiu, mas como o exerce (DELEUZE, Apud, p. 74). O pensamento e suas implicações no desenvolvimento tecnológico são parte desse processo de ações sobre ações, que estão sempre em mutação de suas conexões e efeitos em relação ao espaço e o tempo. Por isso, há certa diferença entre afirmar que “avancamos” ou “evoluímos” tecnologicamente ao olhar os tempos históricos. O avanço posiciona a discussão para a superação de um período sobre o outro, não se olha para trás a não ser para perceber a origem de algo que já fora vencido perante o período posterior e, portanto, o presente sempre está sobre perspectiva do progresso. Posição que pode ser logo questionada ao indagar se as problemáticas do passado, seja de qualquer natureza, foram resolvidas sob as luzes da contemporaneidade. Benjamin (2012) em suas teses sobre o conceito de história argumentava criticamente sobre esse discurso acumulativo da história direcionado a ideia de uma história progressista, apesar dos escombros deixados para trás. Avançam aquilo ou aqueles que se mantiveram no movimento vitorioso e deixando para trás os vencidos. Em termos das grandes empresas de tecnologia, as *Big techs*, tudo que se torna defasado será descartado e peça para a história, para engrandecer o novo avanço. O movimento consoante ao desenvolvimentismo estaria em correlação com as demandas dos valores postos ao tempo e movimentos comuns à sociedade. Nesse caso, as bases metamorfoseadas do sistema dominante se encontram na relação de poder, especialmente, na cúpula que organiza as instituições e as vontades do comum, do cotidiano. Por isso, a evolução tecnológica aqui é concebida como mudança de percepção coletiva, diferentemente do avanço civilizatório da conquista.

Nas artes dedicadas à sua própria técnica de produção, a reprodução, o que está posto em crise é a relação de funções entre a obra de arte e a sociedade. A impressão, por exemplo, muda tanto a prática de escrita quando o fluxo de leitura. A máquina de datilografia insere uma nova lógica de escrita. A digitação, diferentemente dos contornos, interfere quase como um desenho da escrita. Isso permitiu que a leitura pudesse ser disseminada em massa. A impressão emancipou a leitura reservados a privilégios, muitas vezes divinos e nobres, a uma exibição pública massiva. Porém, isso não ocorre genuinamente pela invenção do aparelho, mas em coexistência a crescente vontade em escrever e ler por parte de setores sociais a qual não era possível ou proibido o acesso. No entanto, a era da reprodutibilidade não é definida com o advento da imprensa, menos ainda, com xilogravura, anterior à impressão. Para Benjamin, essa era é definida, sobretudo, pela fotografia e, mais exponencialmente, pelo cinema. Estas duas artes, compartilhadoras da mesma origem técnica pela manipulação fotoquímica, a produção das imagens incide em seu próprio meio de reprodução. Nada nelas fazem sentido a partir da

autenticidade em seu material, pois são produzidas para serem exibidas através de sua reprodução. A cópia da reprodução técnica possui uma mudança de valores qualitativos para a arte.

Então a tecnologia, assim como a concepção materialista histórica de Benjamin, não cria uma relação de avançar, mas de evolução do estado de coisas. Se a criação dos equipamentos reprodutivos da fotografia e do cinematógrafo são provocados e provocam uma transição de tempos, é porque as relações de forças estão produzindo outras valências e, com efeito, os modos de vida. Nesse sentido, as funções sociais dos objetos, das profissões e das artes sofrem mutações. O advento da fotografia e seus “avanços” têm ou é impactado pelos modos de relações. A cada nova câmera lançada novas relações são feitas. Neste sentido, o cinema aparece e avança enquanto função social. Não por acaso, a imagem-movimento (DELEUZE, 2018) proporcionada pelo cinema se torna a principal arte para a política representativa. Para os partidos, o controle das formas do movimento significa sua relação de poder sobre as imagens e as vidas. As máquinas reprodutivas de imagens desenvolvem a Era a que Benjamin (2012) chamou da “reprodutibilidade técnica”. Atualmente com o digital configura-se outra era em que os meios de reprodução técnica foram ampliados. Os valores que determinam a organicidade das relações de poder mudam sob mesma frequência que altera as tecnologias. Benjamin (2012) constatou isso ao escrever sobre o cinema e a fotografia.

A evolução dessas máquinas mudou as relações e a percepção da velocidade de tempo. Nisso, o digital possui sua própria mutação dos sistemas de valores e de relações que já mostra certas diferenças do observado com cinematógrafo, mas que, inevitavelmente, trata-se de uma mutação do movimento que incumbiu a “Era da reprodutibilidade técnica”. A esse respeito Deleuze alega que “não é uma evolução tecnológica sem ser, mais profundamente, uma mutação do capitalismo” (DELEUZE, 1992, p. 223). Tanto Benjamin (2012) quanto Deleuze (1992), em tempos e em modos diferentes, observaram nas mutações tecnológicas mudanças nas relações entre forças e, portando, na função das coisas na sociedade.

A montagem não é criada pelo advento das máquinas de reprodutibilidade técnica, ela é anterior. O que de fato pode-se afirmar é que existe uma relação estreita entre essas máquinas e a montagem é o movimento do pensamento que perpassa por estas. O poder de conjunção das coisas se tornou uma capacidade comum para todo e qualquer trabalho, até para as relações mais íntimas a montagem se tornou parte da rotina. O que revela maiores possibilidades criativas na montagem ou remontagem como as ferramentas digitais indicam as suas capacidades de rearticular partes ou imagens inteiras para produzir outras imagens. O que se

põe como questão essencial diante das tecnologias e sua constância mutacional é a que posição os sujeitos históricos se colocam enquanto processo de produção e, portanto, criativo.

A criação precisa ser posta enquanto um trabalho de necessidade, nos termos de Deleuze (1999). O ato criativo é ter uma ideia na especificidade de determinado domínio (ideia de cinema, de pintura, de filosofia ...). Uma ideia de cinema não é a mesma que a de pintura ou de música, nem de literatura. Elas podem ter vontades parecidas, mas ainda assim uma ideia de blocos visuais e sonoros de duração/movimento é uma ideia específica de cinema. A ideia, seja de qual campo for, é algo que precisa ser fabricado, produzido, nas palavras de Deleuze, elas não surgem de uma espécie de lugar flutuante onde se guardam as ideias a serem utilizadas pelas mentes (Ibid). Portanto, toda área pode ser tratada como um trabalho de criação.

O que seria essa necessidade a qual Deleuze reconhece como constituição absoluta de um ato criativo? O filósofo já se distancia das formulações envolvendo certa idealização da criação com o prazer ou certo trabalho do destino, o dom criativo como uma característica de nascença abençoada pelas divindades. A necessidade atua assim como um processo de trabalho e produção a despeito das prerrogativas que tratem as ideias como formulações flutuantes prontos que iluminam as mentes de seres escolhidos. Neste sentido que o filósofo afirma que:

É preciso que haja uma necessidade, tanto em filosofia quanto nas outras áreas, do contrário não há nada. Um criador não é um ser que trabalha pelo prazer. Um criador só faz aquilo de que tem absoluta necessidade. Essa necessidade — que é uma coisa bastante complexa, caso ela exista — faz com que um filósofo (aqui pelo menos eu sei do que ele se ocupa) se proponha a inventar, a criar conceitos, e não a ocupar-se em refletir, mesmo sobre o cinema. (Ibid, p. 03).

Usando como exemplo seu próprio trabalho como filósofo, Deleuze faz comparativos entre seu campo e o cinema² que parece favorável ao que se propõe nesta pesquisa. Como o trabalho de criar é o da invenção, de produzir algo, então ter uma ideia de cinema é fabricar algo que seja “formulado”, nos termos do próprio Deleuze, nos sentidos cinematográficos. O interessante da utilização de termos como *fabricar* e *produzir* para destinar o sentido de criação é sua abordagem materialista. O que leva a pensar a necessidade inerente ao ato de criação é uma necessidade material. Pode-se aqui traçar algumas conexões sobre essa necessidade

2 A palestra “O Ato de Criação” (1999) foi feita para uma turma de cinema, por isso suas correlações e diferenciações entre o trabalho da filosofia (o que o autor efetivamente pratica) e o dos cineastas. Porém, sua palestra, ainda que muito voltada para as questões filosóficas do cinema abre precedentes para todo o tipo de trabalho como já argumentado anteriormente.

criativa no cinema com a finalidade chegar a que ponto a montagem se estabelece enquanto potência criativa.

Tomando como exemplo a obra do cineasta francês Robert Bresson, Deleuze faz uma breve análise sobre seu trabalho e qual seria a verdadeira necessidade com a recorrência das mãos em seus filmes. O autor observa esta repetição nas imagens bressonianas justamente pelo cineasta criar em seu cinema espaços particulares. Particulares por se tratar de espaços desconexos, não são apresentados premeditadamente como um conjunto ou por alguma razão contextual. Uma série de fragmentos de pequenos espaços desconexos que não têm uma vinculação predeterminada. Então, Bresson acha nas mãos aquilo que *precisava* para conectar esses espaços particulares. Sua criação não está só nas belas imagens que cria no enquadramento das mãos de seus personagens em seus filmes, mas pela necessidade que a presença destas têm sobre a ideia cinematográfica do cineasta, como Deleuze conclui:

O bloco de extensão/movimento de Bresson recebe como característica própria desse criador, desse espaço, o papel da mão, que irrompe em seus limites. Somente a mão é capaz de operar efetivamente as conexões de uma parte a outra do espaço. E Bresson é sem dúvida o mais importante cineasta a ter reintroduzido no cinema os valores táteis. Não só porque ele sabe captar as mãos em imagens admiráveis. Se ele sabe captar admiravelmente as mãos em imagens é porque ele precisa delas. Um criador não é um ser que trabalha pelo prazer. Um criador só faz aquilo de que tem absoluta necessidade. (Ibid, p. 5 - 6)

O verbo precisar está em destaque justamente por ser o ponto vital da discussão. Assim como a repetição do argumento: “Um criador não é um ser que trabalha pelo prazer. Um criador só faz aquilo de que tem absoluta necessidade” (Ibid, p. 3). É importante frisar no que se coloca aqui como criação e a necessidade dentro do processo de pensamento. Se Deleuze afirma que ter uma ideia é ter uma ideia de uma disciplina específica, no caso de Bresson a criação dos espaços particulares conectados pelas mãos se faz por esse bloco de duração/movimento que é a especificidade da arte cinematográfica. Claro que as ideias não se blindam em seus próprios campos, como alerta o filósofo, as disciplinas podem compartilhar certas ideias, contudo, não teriam os mesmos “ares”³. Então, não se trata só de ter uma ideia, mas em que? E qual a necessidade que está diante desta ideia? O que é necessário para produzi-la? Nestas questões que percebemos certo valor político da criação, se inventa algo por uma necessidade absoluta e esse algo inventado existe porque está determinado por uma certa relação de forças, portanto,

3 Reafirmando também a existência de ideias que só podem ser de um campo específico, como ideias que só podem ser cinematográficas.

uma posição tomada no ato criativo. O que poderia acrescentar as ideias sobre a criação, apesar de já estar implícito na argumentação de Deleuze, é um valor político do que é inventivo.

Se a criação/invenção tem como parte essencial de sua constituição a necessidade, a discussão sobre a tecnologia parece voltar a este ponto oportunamente. Toda a relação de forças a qual Foucault tanto trabalhou em todos seus processos de pesquisa, e que Deleuze aprofundou sobre outra dinâmica de sua filosofia, são parte de uma ideia sobre política. Toda relação de forças é uma relação de poder, como afirma Deleuze (1988) leitor de Foucault, em função de uma organização de modos de vida. Não por acaso a *Biopolítica* que cunha Foucault atinge diretamente a vida e a sobrevivência dos diversos corpos humanos. A essa organização dos modos de vida podemos colocar também o termo política por si só, mas no sentido de organização de todo o espectro do sensível.⁴ Portanto, quando se trata da invenção ou da evolução tecnológica está falando de uma relação direta com a política em sua variedade de atuações, desde o campo discursivo, comum às retóricas dos debates, até a produção e veiculação de um novo produto na vida cotidiana. Se a montagem ganha forças enquanto pensamento e método de trabalho com a adesão massiva das máquinas reprodutivas, e mais intensamente com o digital, é pela razão e atuação de relações de poder, portanto, político.

Talvez seja preciso acrescentar outro quesito para discutir a montagem e a necessidade criativa enquanto atos também políticos. Sobre a questão da relação de forças que existe na execução do poder, mas não se aprofundou sobre a posição a que essas forças podem ser trabalhadas. Neste quesito Didi-Huberman faz uma abordagem interessante sobre o trabalho de pensamento de Bertolt Brecht a partir da ideia de tomada de posição. A tomada de posição é aqui disposta sobre a discussão do que é a própria montagem e toda a diversidade de suas abordagens (montar; desmontar; remontar). De fato, Brecht usava a montagem não só em suas direções teatrais, mas em todos os seus escritos fora do teatro. Como exemplo o seu diário, de acordo com Didi-Huberman, era como uma mesa de montagem onde ele trabalhava seus pensamentos:

Distanciar é saber manipular seu material visual ou narrativo como uma *montagem de citações* referidas à história real – primeiramente a história contemporânea, na qual se inscreve o próprio dramaturgo-, assim como se vê nessa "mesa de montagem" em ato, que foi para Brecht seu *Journal de travail*. (2017, p. 63)

4 Esta questão será abordada diretamente no capítulo 1, especificamente na entrada da temática estética e seus debates entre o trabalho da arte e da política, a partir das discussões promovidas principalmente por Rancière e contraposição a estrutura poética do horror de Carroll.

Didi-Huberman coloca o trabalho da montagem no sentido *brechtiano* como dispor as imagens diante de uma mesa a ser olhada a certa distância, o montador toma a distância para poder montar na perspectiva de se *fazer ver*. É o valor político que se põe na posição, todo e qualquer posicionamento se dá por uma tomada de decisão e, principalmente, de desejo. Um desejo de saber. Tomar posição, alerta de início Didi-Huberman, não é um gesto simples, fácil, trata-se de situar-se diante de algo e observando o que condiciona em determinada posição. Só de estabelecer qual é a ‘minha posição’ já se trata de um trabalho árduo. Tomar posição diante de qualquer trabalho demanda situar-se na complexidade de uma variedade de movimentos. Pois “tomar posição é desejar, é exigir algo, é situar-se no presente e visar um futuro. Contudo, tudo isso só existe sobre o fundo de uma temporalidade que nos precede” (Ibid, p. 15). Com efeito, a montagem obriga a certas tomadas de posição, obriga a movimentar os estados de coisas, já que por princípio é um trabalho de articulações. Portanto, para saber é necessário movimentar, ou melhor, estar em movimento constante:

Para saber é preciso tomar posição, o que supõe mover-se, e constantemente assumir a responsabilidade de tal movimento. Esse movimento tanto é “aproximação” quanto “afastamento”: aproximação com reserva, afastamento com desejo. Ele supõe um contato, mas o supõe interrompido, se não for quebrado, perdido, impossível ao extremo (Ibidem, p. 16)

Posicionar-se é, antes de tudo, um desejo de saber, não está relacionado em determinar um espaço a repousar ou conquistar para “si” ou para “outrem”. Não se trata de percorrer distâncias ou alcançar determinado ponto, mas de saber mover-se. Com efeito, Didi-Huberman foca na montagem como grande parte do trabalho de Brecht. Como o exemplo da distância do olhar diante das imagens. É o jogo entre afastar e aproximar, não procurando o meio-termo da questão, mas saber como fazer desse contato interrompido, ou até impossível, numa qualidade móvel do próprio pensar. Saber mover-se é compreender a posição em que está, o que se põe em movimento e para que expor ou ocultar. Em todo caso, Didi-Huberman ao falar sobre tomada de posição está interessado diretamente no procedimento da montagem: no aspecto das articulações e no que deseja expor. Em outras palavras, a montagem é um desejo latente em mostrar.

Justamente, neste sentido móvel do pensar e no desejo de tornar visível, ou melhor, perceptível aos sentidos, que o valor político da montagem aparece para essa pesquisa como desenvolvimento essencial para as questões que tratam o cinema e as suas imagens do horror na contemporaneidade. Na montagem há toda uma escolha entre o que deseja mostrar e o que ocultar; o que mostrar em conjunto ou em dissociação. Basicamente, posições a serem tomadas diante do que está disposto na “mesa de montagem”. Apesar de sua variabilidade, a montagem está sob a mesma ordem de trabalho na criação ou manipulação das relações. Nenhuma imagem está presa hermeticamente a determinado contexto, a montagem as põe em movimento em associações que retira qualquer relação de fixidez. “Quando as

imagens tomam posição”, título a que Didi-Huberman (2017) dá a seu livro, se trata de certa mobilidade do pensar, o pensar que só é possível com e pelas imagens. Assim como é necessário saber sua posição diante da questão, as imagens também tomam posição a cada movimento feito, elas estão em atividade mesmo em aparente passividade. A montagem é formada pela necessidade de mostrar aquilo que está oculto, mostrar relações ou criar propriamente relações a partir do que já está exposto. Não por acaso, as máquinas reprodutivas que evoluem os modos de operação da montagem são justamente aquelas que criam imagens a partir do “registro” de outras.

Do desejo de mostrar e a qualidade móvel existente na montagem é o que Walter Benjamin tratava quando propunha a reprodutibilidade técnica sob sua análise materialista marxista. Seu trabalho filosófico olhava para essas novas técnicas surgindo em conjunto dessas novas máquinas de “registro”. O “registro” é uma maneira específica de ver o mundo, a máquina revela uma mutação do ver para a técnica da máquina. E o que esse olho mecânico vê é justamente as coisas como elas são, cintilações de moléculas sob a luz. A história sob o olhar dessas novas máquinas toma proporções que não mais estão submetidas a cronologia das tramas elaborada pelos “vencedores” como postulava Benjamin em suas teses (2012). Benjamin já deixava indícios de certas maneiras de operações do digital na elaboração de seu conceito da história, em que se posiciona contra à cronologia do historicismo. A cronologia que ainda está estabelecida no pensamento ocidental toma, na história *benjaminiana*, posição antagonista ao seu aspecto de montagem, se o olho mecânico vê o mundo como ele é (cintilações), a montagem faz do mundo partes para organizar um todo sob suas regras e necessidades. Os *softwares* de manipulação digital de imagens apontam para uma disjunção livre da cronologia. Por mais que a *interface* dos aplicativos tenha como modelo uma linha do tempo, *timeline*, sua prática ao montar uma sequência, ou melhor, um todo é disforme e contraproducente a lógica de organização cronológica. A produção de um filme pode até tentar remontar a trama cronológica do historicismo, mas ela nunca se faz plena, já que toda sua prática acontece por uma organização anacrônica dos tempos para formar um todo no presente. Há uma disjunção livre, pois a sua produção prevê a finalização de uma obra cronológica, mesmo com sua produção anacrônico, ou seja, o digital abriu o campo para posicionar diante concretização das obras num escape cronológico.

Segundo Didi-Huberman, um estudioso das obras *benjaminianas*, Walter Benjamin entende a montagem ou a remontagem como uma operação que já fora realizada em outros meios anteriores às mudanças técnicas. Trata-se de toda uma “maneira filosófica de remontar a história” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 120), uma referência ao método dialético. Portanto, a montagem e a dialética em Benjamin “são indissociáveis nessa desconstrução do historicismo” (Ibid). As transformações que a técnica proporcionou foram possíveis a partir da criação de equipamentos como o cinematógrafo e a câmera escura os quais intensificaram as modulações de aplicação da dialética da remontagem. Assim, quando Benjamin escreve “escovar a história a contrapelo” (BENJAMIN, 2012, p. 245) não se trata de aplicar um esquecimento da história, mas do processo de remontagem no sentido em voltar o olhar para

os rastros que o desenvolvimento dos fatos abandonou. Por isso, o historiador materialista estaria sujeito a um rigoroso procedimento de montagem e remontagem do tempo.

Com efeito, o digital se revela como parte desse desejo de fazer ver através da montagem e de organização da história. Antes de um desejo de manipular as imagens a seu *bel-prazer*, o digital favorece outro sentido o organizar a história, através de sua qualidade anacrônica produz novos signos, criar outras imagens a partir da crítica a própria ideia de história. O digital, antes mesmo de sua existência, era parte de um desejo por novas possibilidades de criar. Possibilidades que abrem precedentes para aqueles que não tinham poder para tanto, já que o poder material de se produzir certas imagens não estão sob a possibilidade de todos. O digital se faz por um desejo de poder produzir, criar certas imagens que estavam sob o domínio absoluto de certas relações de poder. Como a tecnologia é um pensamento envolto de relação de poder, as forças que gerenciam os domínios da fotoquímica são aquelas que dominam certo *status* de hegemonia, pois estabelecem relações condicionantes a quem têm acesso ou não a seus benefícios.

Então, fotografar ou filmar depende de certas condições e não capacidade para poder fazer, principalmente, no período da fotoquímica em que os processos de filmagem/revelação dependem de um largo maquinário, além da limitação das tentativas de seu suporte material. Perder um rolo de negativo por erros de filmagem preocupa até diretores consagrados de *Hollywood*. A cada segundo filmado eram gastos vinte e quatro quadros do orçamento de produção, logo, a filmagem analógica pressupõe toda uma condição de produção que necessita de certa divisão do trabalho. Além de certos saberes estarem destinados ou confinados a aqueles que detém o maquinário para produzir tais imagens. A exemplo do processo de revelação que mantinha dependência das empresas com equipamentos e profissionais especializados no manejo do material e das máquinas. Todo esse processo ainda é tanto complicado até mesmo para diretores de fotografia. Os fotógrafos com conhecimento dos processos tinham contato com as empresas de revelação, o que demonstra certa relação de condições para tal conhecimento. A fotoquímica necessita de um saber técnico condicionado e angustiante.

O que também se revela com a fabricação dessas imagens analógicas é uma certa vontade pelo digital que aparece aos sujeitos históricos anacrônicos⁵ anteriormente ao surgimento da própria tecnologia. Surge nesses sujeitos um desejo pelo digital como possibilidade ou condição de fotografar e filmar. Assim, o movimento do pensamento da montagem histórica está em confluência do desejo pelo digital. A propósito, o cineasta John Akomfrah observou certo devir do cinema negro que atravessava ou previa a chegada das técnicas do digital a que intitulou *digitopia*:

5 Colocamos o sujeito cronológico como aquele a que Walter Benjamin (2012) classificou como os vencedores, os memoráveis heróis da história e seus grandes feitos. Os sujeitos anacrônicos seriam aqueles que estão na iminência do perigo, como diria Benjamin, todo o sujeito que atravessa os tempos da história porque são postos como escombros para o historicismo.

A promessa do digital; quando o vazio aberto pela empáfia avessa e não colaborativa do cinema vai ensaiar e encenar o retorno do então não nomeado recalcado digital; quando, de dentro do ventre da besta fotoquímica, a retórica descontente do cinema negro vai se transformar em um rastro contra-hegemônico, uma chamada para uma “coisa nova”, um “terceiro espaço” que a “revolução digital” um dia virá a incorporar, mas jamais cumprir inteiramente. (AKOMFRAH, 2017, p. 23)

A promessa do digital certamente não fora pensada tendendo à democratização do cinema. Essa arte tão cara, estipulada por burocracias dos estúdios, não se faz acessível a toda uma geração de pessoas e povos subjugados pela aspereza econômica e processual dos procedimentos fotoquímicos, por livre vontade dos empreendimentos. De modo óbvio, o digital não cumpre inteiramente essa promessa na medida em que, como aponta Akomfrah, se encontra numa situação permeada por disputas. A relação de forças não está inserida em contos de harmonia não violenta, mas nas violências dos fluxos dessas relações. Talvez seja um desejo de memória que John Akomfrah relata ao manifestar que o espectro da diáspora atravessa as discussões sobre o desenvolvimento técnico com o advento do digital para o cinema. O cineasta retoma desejos que se formavam ou se produziam nas discussões sobre as imagens fotoquímicas. Nesse sentido, provoca reflexões sobre como as forças estruturantes da cinematografia se propuseram estabelecer uma série de tiranias, especialmente sobre os sujeitos diaspóricos ou, como posto aqui, anacrônicos. Os debates pós-coloniais que confrontavam as abstrações produzidas pelo processo fotoquímico da pele negra, a exemplo da hegemonia de *Hollywood*, não se anteciparam à disposição dos discursos da “democratização do digital”. Por isso que trabalhar com a antecipação é efetuar a tirania da cronologia. Assim, o que efetivamente relaciona os discursos pós-coloniais contra os paradigmas de produção cinematográfica, tanto sob o domínio das técnicas fotoquímicas como das variantes que o digital trouxe, é o espectro diaspórico que os atravessa.

Há momentos nas histórias itinerantes do(s) devir(es) do cinema negro em que a assinatura do digital subscreve e circunscreve a possibilidade mesma de um Outro, quando o digital funciona como uma epistemologia contra-fotoquímica, quando o “digital” é a presença desconhecida do Outro à mesa das possibilidades pós-coloniais. (AKOMFRAH, 2017, p. 23)

O digital não cumpre sua promessa inteiramente por não ter como objetivo o desejo anacrônico de outros sujeitos. O destino da tecnologia historicamente não revela suas potencialidades no momento de sua concepção, há sempre uma variação de usos e formas com a experimentação de outros sujeitos em outros espaços-tempos. A qualidade anacrônica da montagem ganha força com o agenciamento do digital em criar valências novas das imagens ao fazer dos avanços tecnológicos técnicas para abrir a história. Há um posicionamento de sujeitos

em disputas diante de processos da tecnologia. O anseio em produzir outras imagens é um desejo de memória, em abrir a história e fazê-la mover-se. É um posicionar diante das disputas de pensamento, não para encontrar uma nova hegemonia ou reelaborar outra linha cronológica, mas para criar uma insurgência de outros devires dos sujeitos históricos anacrônicos. A contra-fotoquímica, na afirmação de Akomfrah, cineasta diaspórico, não reflete um ódio dos cineastas diaspóricos ou do cinema negro em si às máquinas analógicas, é antes um contra a condição de funcionamento ou organização de produção e difusão de imaginários. É nesse sentido que o digital toma uma presença desconhecida do Outro.

Nessa presença desconhecida do Outro que interessa pensar a criação das imagens e o desejo de memória que existe nas disputas políticas, ou seja, de organização de imaginário e modos de vida. Quando a criação é a necessidade que existe nos sujeitos e na produção de seus desejos. O que interessa especialmente a essa pesquisa é o digital enquanto uma evolução tecnológica e, conseqüentemente, uma mutação na lógica de organização do sistema, na sua maneira de mutacionar percepções ou valores a serem percebidos. A montagem serve aqui tanto como método de trabalho de “pôr a mesa” pensamentos, quanto de dar a ver as mutações existentes na criação das imagens e suas relações com a memória histórica. “Pôr a mesa” justamente para colocar as imagens e os discursos para poder estabelecer parâmetros e formular pensamento a partir da articulação destas. Criar pensamento no que as imagens trazem consigo, efeitos, e nas relações que as afetam e que produzem. O que consiste em alguns processos, sendo o primeiro perceber as mutações seguido pela presença desconhecida do Outro.

Neste sentido, quando se fala de um horror contemporâneo no cinema ele está atravessado, embebado, pelos signos que surgem com o digital. Para falar do horror é necessário pensar as mutações do imaginário provocadas sob efeitos do digital e a sua relação com a história. As formulações ou elaborações da memória que as novas tecnologias proporcionam fazem parte do desejo também dos sujeitos históricos em disputa. O digital contraditoriamente é colocado como a tecnologia feita para o esquecimento da história. O paradoxal posto até aqui é a disputa por essas máquinas como possibilidades de abrir a história a partir de seus diversos processos interconectados. Desde a acessibilidade das máquinas de registro e de montagem, até a possibilidade imensuravelmente sensível do contato com a diversidade de imagens que antes não poderiam ser vistas, seja por distâncias geográficas, de tempos ou de posição de poder. O digital ampliou as telas por sua vontade de dominar espaços-tempos na vida cotidiana, mas também abriu precedentes, fissuras, para outros sujeitos disputarem forças e, principalmente, o imaginário. Disputa pelo imaginário, não para se tornar uma hegemonia, mas para afirmar uma diversidade anacrônica. O horror está no paradoxo

encarado a face no posicionamento diante da organização dos modos de vida, do imaginário, ou seja, a posição que se toma constitui a criação de um ato político próprio.

A discussão sobre o horror esta sempre imbricada na história, principalmente, nas questões da memória em sua variedade de modalidades: psicológica, no sentido da faculdade das lembranças do indivíduo; coletiva como a existência da tradição de um povo; historicista na reafirmação de uma linha de ações causais do passado ao presente. Parece particularmente interessante pensar a memória (e a história) articulada com o aspecto paradoxal do horror: entre o ver e o não ver de seus elementos característicos. Aspectos que estão sempre rodeados, vezes margeados, por essa presença do Outro e desse Outro que está sempre na disposição de desconhecido. Desconhecido por não ter destino certo, previsto, delineado, calculado seus efeitos. Desconhecido por ser, até certa instância, imprevisível. O destino à que o horror trabalha é sempre envolvido com a memória da alteridade e seus conflitos no presente. Assim, a imagem do horror não pressupõe um posicionamento específico, ela obriga o sujeito a se posicionar a partir de seu paradoxo e da memória.

A montagem entra como método de escrita e de pesquisa na medida que tem como fundamento a articulação dos pensamentos para então formar outro, de organização de processos já realizados, díspares ou semelhantes, ou em efetivação. Possibilitando colocar em confluência, confronto ou em crise certos conceitos e discursos sobre a temática. Porém, o que estabelece essa ideia de montagem das imagens proposta, principalmente abordando as artes, é sua capacidade de evidenciar as sensações, os efeitos que as relações de forças produzem afetando umas às outras. Favorecendo a capacidade de poder mover diante dos objetos dispostos aproximar e afastar das imagens na medida que necessite. Uma imagem como horror composta por sensações pouco acolhedoras (medo; repugnância; angústia...), para não dizer desagradáveis, obriga movimentar pelos discursos e pelas imagens nesse duplo movimento de aproximar-afastando ou afastar-aproximando.

Cabe uma análise da posição que ocupa o pensamento e a abordagem dos gêneros cinematográficos. Interessa aqui entender a contaminação das imagens na sua materialidade como a abordagem deleuziana a que Jorge Vasconcellos define:

O cinema, segundo Deleuze, não é uma língua universal ou primitiva, nem mesmo uma linguagem; deve ser pensada como materialidade, como uma matéria pensante, autônoma, o que o filósofo chama de matéria inteligível. Essa matéria inteligível traz à luz movimentos e processos de pensamento (imagens pré-lingüísticas) e pontos de vista tomados sobre esses movimentos e processos (signos pré-significantes). (2006, p. 117)

Esta abordagem será efetiva aos capítulos dedicados as análises dos filmes, onde cada um terá como foco uma maneira de fazer o horror: nas formas de traçar rostos e assim estruturar as monstruosidades; na criação de territórios do medo a organização de um espaço-tempo sensível; na maneira de fabular o pesadelo através do delírio como desejos de viver. Maneiras diferentes e não divergentes, pois seguem uma mesma vontade, um desejo de criar imagens sob outras concepções de produção das visibilidades e da atuação dos sujeitos históricos nas tramas do espaço-tempo. Modalidades de fazer o horror que fogem, como será visto, do espectro da análise representativa. Portanto, o valor político da pesquisa se estabelece justamente no movimentar-se, pois no movimento que as posições são realmente tomadas. São os momentos que os organismos da imagem começam a mostrar sua relação de forças, sua organização, seus modos de vida. A posição dessa pesquisa se ocupa tanto em entender certa contaminação da imagem na cinematografia brasileira contemporânea, quanto a posição política de entendimento do que é criar uma imagem do horror no cinema. Por isso, a necessidade fazer este duplo movimento com as discussões do horror enquanto um gênero cinematográfico para então definir a estética do horror. Na verdade, seria a definição de uma mutação de tempos que atravessa o organismo do horror e seus sujeitos criadores: do analógico para o digital, da reafirmação ou criação de mitos para a fabulação de lendas particularizadas.

1. MONTAGENS DO HORROR

1.1. Paradoxos do coração e a poética do horror

O que seria montagem de um gênero cinematográfico? Sua forma de ficcionalizar na imagem em movimento? Como a narrativa desenvolve determinado efeito a ser alcançado? O que essas perguntas sugerem é um pensamento de como conceber as imagens e como se relacionar com elas. No gênero, Carroll (1999) busca uma filosofia específica do horror. Sua maior questão é discutir o por que um gênero, que remete a sensações de desgosto nada agradáveis aos sentidos, tem ganhado visibilidade e certo gosto por públicos maiores. O referido filósofo prepara um estudo sobre o gênero do horror, pensando em produzir uma filosofia aos moldes da poética de Aristóteles. Deste modo, o filósofo norte-americano visa definir aspectos basilares para a organicidade do horror, certa universalidade que abarque todas as ficções de horror, além de delimitar a sua especificidade nos seus efeitos e sensações.

Ao referenciar o desejo em produzir conceitos sob a mesma lógica da poética aristotélica, fica evidente sua posição clássica ocidental do pensamento de Carroll (1999). Seu trabalho com a “Filosofia do horror ou os paradoxos do coração” pretende seguir ou, ao menos, estabelecer paralelos metodológicos do trabalho de Aristóteles com as tramas das tragédias gregas. Partindo dos estudos literários do horror como princípio de suas definições, almeja chegar a uma definição que abarque uma generalidade do horror para outras plataformas artísticas. O largo estudo literário sobre a criação e ficcionalização do horror e da monstrosidade a partir de escritores consagrados do gênero - como H.P. Lovecraft, Stephen King e teóricos literários como Tzvetan Todorov, ajuda Carroll (1999) a montar sua filosofia. O autor articula as particularidades do que lhe parece interessante para sua defesa das características do gênero, assim como aponta o que parece equivocado ao tratar de uma generalidade que cubra o espectro das ficções do horror.

Carroll (Ibid), de fato, se preocupa com duas indagações: o como e o porquê. Primeiro, quais parâmetros se poderia basear ao definir que tal obra é pertencente ao horror, ou seja: como o gênero funciona dentro dos seus mecanismos. A nomenclatura horror estabelece, em princípio, o que se pode esperar dos seus efeitos. Desse modo, o nome horror remete a uma sensação específica, cujo sentidos da humanidade tentam evitar. Foca seus estudos em uma filosofia das sensações, buscando identificar quais sensações o horror provoca em seu público. O autor indagando: o que faz alguém desejar estabelecer relações com obras que remetem às sensações do horrível? Considerando a emoção de pleno desconforto a qualquer sentido

corporal e da sensação relacionada a indícios de perigos iminentes, qual razão levaria uma pessoa a escolher assistir, por vontade própria, um filme de horror? Seria então uma segunda questão fundamental para a filosofia do horror saber por que uma emoção que provoca efeito repelente e detestável consegue produzir e criar um público que a procure?

Percebe-se que o como e o porquê trabalham para estabelecer o organismo e o funcionamento do gênero artístico, tanto na criação das suas imagens e ficções quanto em relação a seu receptor, o público. Para formular o que é o gênero artístico do horror faz-se necessário definir os efeitos sensíveis da emoção que lhe dá nome. Trata-se de uma filosofia que foca no aspecto emocional que tais obras tendem a provocar em seu público. O autor compreende essa situação como uma “estrutura das emoções” (Ibid, p. 40): primeiro pela definição de emoção seguida do estado emocional que o horror provoca. Nesse quesito, o filósofo evidencia, repetidamente, a diferença entre o que caracteriza como “horror artístico” e “horror natural” ao afirmar que:

Esse tipo de horror é diferente do tipo que expressamos ao dizer "estou horrorizado com a perspectiva de um desastre ecológico" ou "políticas do tudo ou nada na era nuclear são algo horrendo" ou "o que os nazistas fizeram foi horrível". Chamemos de horror natural este último uso de "horror". Não é tarefa deste livro analisar o horror natural. (Ibid, p. 27)

Carroll diferencia a arte do natural, por entender se tratar de fenômenos separados que não compartilham do mesmo movimento. Para essa filosofia, a expressão que o horror natural trabalha difere do valor emocional, pois seus efeitos cognitivos e físicos não são os mesmos que o horror artístico. A partir dos exemplos cujo sentido é ficar horrorizado com os desastres ecológicos, política nuclear ou com os atos nazistas da Segunda Guerra, parece que entender o horror diante de uma dita realidade estaria relacionado ao efeito de perplexidade. Como se o corpo não pudesse reagir a tais ações horrendas, petrifica-se quando encara a face horrível do mundo, mesmo que passageiramente.

O horror artístico trabalharia sobre outro contexto e sob outras operações nas formulações de Carroll (1999). Nesse sentido, o referido filósofo argumenta sobre a natureza da emoção do horror artístico, pressupondo que “o horror artístico seja uma emoção” a qual “os criadores do gênero sempre procuram insuflar em seus públicos” (Ibid, p. 40). Logo, o efeito almejado pelos criadores do horror é um estado emocional específico a ser provocado em seu público. Apesar do título do gênero indicar uma sensação que o corpo reconhece em seus efeitos no leve sussurro de seu nome, existe a necessidade ao articular argumentos que estabeleçam o

conceito proposto. No caso, Carroll trabalha sobre seus efeitos cognitivos e fisiológicos momentâneos, o que o autor chama de estado emocional ocorrente:

Um estado emocional ocorrente tem dimensões tanto físicas quanto cognitivas. De um modo geral, a dimensão física de uma emoção é uma agitação sentida. Especificamente, a dimensão física é uma sensação ou um sentimento. Ou seja, uma emoção envolve uma espécie de excitação, de perturbação ou de suspensão, fisiologicamente marcada por uma aceleração do batimento cardíaco, da respiração e de reações assemelhadas. A palavra "emoção" vem do latim "emovere", que combina a noção de "mover" com o prefixo "fora". Uma *emoção* era originalmente *movimento* para fora. Estar num estado emocional envolve a experiência de transição ou migração - uma mudança de estado, um mover-se para fora de um estado físico normal para outro estado agitado, marcado por mudanças interiores. Quero afirmar que ser uma emoção ocorrente envolve um estado físico - uma sensação de mudança fisiológica de algum tipo - uma agitação sentida ou uma sensação de comoção. (Ibid, p. 41)

Ocorrente por tratar de uma emoção que parte de uma situação e se modifica como um movimento e não um estado emocional permanente. Por isso, a necessidade de fazer uma etimologia do termo, buscando essa noção movente da emoção, naquilo que se move de dentro para fora, expressando-se. O termo original em inglês *emotion*, utilizado pelo autor, deixa evidente sua relação direta com *motion*, no sentido de movimentação, contínua variação de movimento⁶. Para isso, atua nas dimensões cognitivas e fisiológicas. Um estado emocional ocorrente, no sentido de Carroll, é essa mutação que ocorre de um corpo emocionalmente inerte para outro, mudando o funcionamento de sua organicidade normal. Então, de que maneira o horror provoca os sentidos? Quais agitações ele consegue suscitar a um corpo? Novamente, Carroll recorre à etimologia da palavra:

A palavra "horror" deriva do latim "horrere" - ficar em pé (como cabelo em pé) ou eriçar - e do francês antigo "horror" - eriçar ou arrepiar. E, embora não seja preciso que nosso cabelo fique literalmente em pé quando estamos artisticamente horrorizados, é importante ressaltar que a concepção original da palavra a ligava a um estado fisiológico anormal (do ponto de vista do sujeito) de agitação sentida. (Ibid, p. 41)

Partindo dessa concepção etimológica, o arrepiar do horror demonstra sua posição em elaborar uma concepção da emoção do horror artístico como mutacional: passando de um estado emocional normal para o anormal. A necessidade da etimologia da palavra está em seu enfoque nos efeitos fisiológicos da emoção ou a que reações ela tende a provocar. A princípio, o horror seria a emoção que provoca agitação ao corpo, causando arrepios, porém diversas

6 Sobre a etimologia da palavra *Motion* ver *Online etymology dictionary*. Disponível online em: <https://www.etymonline.com/word/motion>.

emoções têm a capacidade de arrepiar o corpo. Um beijo apaixonado no pescoço é o exemplo mais recorrente à memória arrepiante e está distante de ser considerado parte do horror. O que individualiza e especifica uma emoção seriam seus elementos cognitivos, envolvendo as perturbações físicas através de suas “crenças e pensamentos acerca das propriedades dos objetos e das situações” (Ibid, p. 42).

À vista disso, o autor constrói uma lógica do estado físico emocional causado pelo estado cognitivo, que provocou essa reação fisiológica ao corpo. As atividades cognitivas são caracterizadas pelas factuais e avaliativas. Factual pela percepção do fato observado pelos sentidos do corpo, como um grande caminhão que se dirige em direção a uma pessoa, como exemplifica o próprio pesquisador. Avaliativa no sentido da faculdade de análise diante da situação e/ou do objeto posto: um caminhão não configura uma noção de perigo estando na sua ordem normal na estrada, mas um caminhão em alta velocidade indicando um vetor de movimento em direção aos pedestres modifica a percepção de perigo (Ibid, p. 42). O estado emocional, na concepção do citado filósofo, é um composto de reações cognitivas com resultantes físicos, externalizando esses processos e tendo como cerne o aspecto analítico interpretativo:

Dizendo que um estado emocional ocorrente é um estado em que algum estado fisicamente anormal de agitação sentida tenha sido causado pela interpretação e pela avaliação cognitiva do sujeito acerca de sua situação. Esse é o núcleo de um estado emocional, embora algumas emoções possam envolver tanto vontades e desejos quanto interpretações e apreciações. (Ibid, p. 44)

Visando como base essa concepção de estado emocional e que o horror artístico é um gênero com objetivo de alcançar uma reação emocional calcada neste sistema cognitivo/avaliativo, Carroll (Ibid) definirá a noção de horror nos moldes da poética aristotélica. A partir da condição da definição de estado emocional, o horror artístico tem como fórmula sensitiva o medo e a repugnância. O medo como condição natural do horror, do temor de um perigo iminente: aquilo que pode ‘me ferir’ ou ‘me matar’. E a repugnância por seu valor repelente: aquilo que ‘preciso manter distante do meu corpo’, por não suportar sua presença. As duas sensações compõem a fórmula de Carroll ao formar seu conceito de horror, mas ainda há a necessidade de um agenciamento dessas sensações. Algo ou alguém que detenha o poder de provocar essa fórmula em seu público, o que tenha capacidade de causar tanto medo quanto repugnância. Então, o monstro se estabelece nessa teoria como um agente da fórmula do horror. De acordo com sua teoria cognitiva/interpretativa, as crenças e o pensamento devem fazer com que “o monstro seja considerado ameaçador e impuro. Se o monstro for considerado apenas

potencialmente ameaçador, a emoção seria o medo; se só potencialmente impuro, a emoção seria repugnância” (Ibid, p. 45).

A figura do monstro, na argumentação do autor, é central para sua obra. O tipo de monstro que o horror exige para sua existência parece ser um dos principais fatores na definição do gênero, talvez mais do que os efeitos sensitivos estabelecidos. Efetivamente, os efeitos do medo e da repugnância fazem parte da construção do monstro do horror. Nesse sentido, ele estabelece uma analogia com os monstros da literatura fantástica a partir da obra de Tzvetan Todorov. Na análise de Carroll (Ibid), os monstros fantásticos do trabalho de Todorov são constituídos de seres normais àquele universo. A existência da monstruosidade no mundo fantástico não é questionada, pois, faz parte de seu cotidiano e da vida natural em seu ecossistema. O monstro na literatura fantástica não necessita de explicação sobrenatural a respeito de sua existência e sua forma de vida não está absolutamente relacionada a uma ameaça à humanidade. Os monstros no fantástico pertencem à categoria do maravilhoso e estão por despertar outro interesse em seu público, próximo da admiração do que a monstruosidade horrível.

Continuando com a análise de Carroll, a monstruosidade prova afetos, cujo conceito “fantástico-maravilhoso” de Todorov não consegue definir, na totalidade, a espécie de gênero do horror. Para a monstruosidade ser considerada artisticamente horrível, nas palavras de Carroll (Ibid), elas precisam ter referência ameaçadora, o monstro deve apresentar essa aparência perigosa e detestável. Nessa concepção de horror, o monstro aparece como ser anormal ao mundo, perturba a ordem do mundo e a humanidade. Evidenciando a importância da análise da teoria cognitiva/avaliativa, o monstro é interpretado como anormal e ameaçador por não se portar de acordo com uma ideia de humanidade. Ou seja, o pensamento ou crença tem valor cultural no qual o monstro horrível aparece para perturbar violentamente, tanto pelo valor perigoso quanto pelo nojo que se sente por seus aspectos físicos. As personagens vítimas passam de uma situação de normalidade para outra de constante perigo com a presença do monstro. Essa seria a diferença do horror em relação ao conceito posto pelo fantástico: o monstro é uma existência fora da normalidade do universo retratado e sua presença, além de desagradável, causa a sensação de perigo. Como Carroll escreve:

Um indicador do que diferencia as obras de horror propriamente ditas das histórias de monstros em geral são as respostas afetivas dos personagens humanos positivos das histórias aos monstros que os assediam. Além disso, embora só tenhamos falado das emoções dos personagens das histórias de horror, essa hipótese serve para abordar as respostas emocionais que as obras de horror tencionam provocar no público, pois o horror se revela um desses gêneros em que as respostas emocionais do público,

idealmente, correm paralelas às emoções dos personagens. De fato, nas obras de horror, as respostas dos personagens muitas vezes parecem sugerir as respostas emocionais do público. (Idib, p. 32)

A importância do monstro para o horror está nos afetos que ele provoca nas personagens de sua ficção, pois é através do imaginário sobre o encontro destes que se produz os efeitos no público. O autor estabelece que a relação do público com as obras de horror advém pelo espelhamento dos afetos. O medo e repugnância que a personagem sente no encontro com o monstro são as mesmas do público. Colocando nos termos de Carroll (Ibid), essa relação de espelhamento ou identificação com as personagens vítimas dos assédios monstruosos se baseia no alicerce interpretativo com referência às suas crenças. O monstro só é monstro porque existem parâmetros comparativos com uma representação da humanidade.

O monstro, posto dessa forma, adquire caráter de definição do gênero, mas estabelece certa função para a ação narrativa da ficção do horror. Cada obra pode criar monstros à sua maneira: com seus jeitos, aspectos físicos, comportamentos, modos de perseguir e matar. Entretanto, o que define a situação é como os afetos de medo e repugnância fazem progredir a narrativa, o comportamento do monstro define os movimentos do enredo, quais caminhos pretende seguir. Então, trata-se de uma conclusão sobre ação dramática na qual o monstro é o problema a ser resolvido pelos protagonistas. As personagens envolvidas pela ameaça iminente dos monstros nas ficções de horror acabam sendo dirigidas pela qualidade da curiosidade. Os enredos das ficções do horror engendram uma dinâmica de descoberta na qual a aparição do monstro gera uma nova situação às personagens e estas são obrigadas a resolver. A presença da criatura monstruosa gera sempre um efeito de curiosidade pelo seu caráter anormal, estrangeiro ao mundo da obra, sendo necessário desvendar sua existência e presença para então encaminhar-se para solucionar. As situações mais comuns a esse enredo são: fuga do local de perigo, captura/prisão e/ou morte/destruição da ameaça.

Percebe-se a lógica de um roteiro nessa proposta pela hipótese de Carroll. Uma situação normal muda sua configuração a partir da aparição de um conflito - a ameaça do monstro - para ser solucionado no ato final. A curiosidade é, antes de um desejo de saber, uma ferramenta lógica para engendrar a ação narrativa da obra. Nas palavras do autor:

Poder-se-ia pensar que todas as narrativas envolvem o desejo de saber — o desejo de saber pelo menos o resultado da interação das forças apresentada no enredo. Contudo, a ficção de horror é uma variante especial dessa motivação narrativa geral, pois tem em seu centro algo que é dado como sendo em princípio *incognoscível* — algo que, *ex hypothesi*, não pode, dada a estrutura de nosso esquema conceitual, existir nem ter as propriedades que tem. É por isso que, com tanta frequência, o drama real de uma história de horror reside na prova da existência do monstro e na revelação de suas

propriedades horrendas. Uma vez provado isso, o monstro em geral tem de ser enfrentado, e a narrativa é dirigida pela questão de se a criatura pode ser destruída. No entanto, mesmo nesse momento, o drama de raciocínio pode prosseguir, quando novos descobrimentos — acompanhados de discussões, explicações e hipóteses — revelam aspectos do monstro que facilitarão ou impedirão a destruição da criatura. (Ibid, p. 260)

Todo esse argumento pode se encaixar no esquema de roteiros desenvolvido por Sid Field (2001)⁷, sendo este uma sistematização para a criação de roteiros *hollywoodianos* da fórmula trágica de Aristóteles. Por mais que o mesmo não cite a *poética* e que seu trabalho tenha a intenção de ser um manual técnico para roteiristas profissionais, sua lógica é uma mutação dos conceitos de Aristóteles para o desenvolvimento do cinema narrativo. A utilização do termo motivação evidencia essa aproximação com o desenvolvimento formulado pelo manual de Field (Ibid). O esquema da ficção do horror descrita por Carroll pode ser configurado ao pensamento de Field: o primeiro momento é a situação cotidiana, vida normal das personagens, até o descobrimento da ameaça do monstro; o segundo momento é de confronto com o monstro acompanhado da investigação da sua existência e fraqueza; por fim, descoberto as possíveis vulnerabilidades da ameaça, a narrativa se direciona pela busca por neutralizá-la.

No manual de roteiro de Field se estrutura três atos de ação dramática para concluir o enredo de um filme. Um ato é uma série sequências ou ações dramáticas que terminam em um ponto de virada (*plot point*). A ação é que muda o *status* do enredo, portanto, modifica o movimento dramático para outro ato. Assim sendo, o primeiro ato é a apresentação das personagens e da premissa dramática, aquilo que será desenvolvido com o conflito da obra, culminando no conflito que leva a narrativa para o próximo ato. O segundo é o momento de confronto em que o conflito se desenvolve e as personagens envolvidas movem-se narrativamente objetivando resolvê-lo, sendo seu ponto de virada (e *clímax* da obra) o descobrimento deste. O ato final é a resolução do conflito, as personagens conseguem ou não sair de determinada situação. Field (Ibid) ainda produz um esquema gráfico com a duração média que cada ato deva conter, sendo o conflito o ato de maior importância dramática. Existe uma ordenação cronológica dos fatos narrativos junto à organização sistemática dos afetos a ser produzidas como efeito nesse pensamento.

Desse modo, Carroll (Ibid) estabelece sua hipótese sobre o horror fundamentado nas teorias narrativas de progressão da descoberta do que é secreto: a curiosidade que faz a

⁷ Diversos manuais de roteiro tiveram como paradigma a mesma estrutura poética desenvolvida por Syd Field, como o trabalho do Robert McKee. A escolha pelo trabalho de Field é por sua sistemática forma criativa de roteiros narrativos para cinema. Evidenciando a persistência do modelo poético de Aristóteles no pensamento de criação narrativa das artes (FIELD, 2001)

progressão da ação. Apesar de sua teoria ter como proposta definir e esquematizar o funcionamento do gênero do horror em toda a diversidade de formatos artísticos, ele foca seus esforços nas explicações das artes narrativas como a literatura e o cinema. A curiosidade toma posição central na hipótese e defesa de sua teoria, salientando a preferência pelas narrativas. Como defesa de seu objetivo de lidar com todos os formatos artísticos do horror, Carroll argumenta que a curiosidade é uma qualidade que se provoca pela presença do monstro, reforçando seu valor paradoxal em provocar desejo por aquilo que é geralmente repellido, mas para isso o autor se serve das postulações estruturais narrativas. Portanto, as artes do horror estariam subordinadas ao sistema poético da representação.

Desde o início da obra, Carroll (Ibid) revela o desejo em fazer com o gênero do horror o que Aristóteles fez na “poética”. Sua afirmativa estava relacionada a necessidade em sistematizar uma definição que formule as operações do horror e não aderir às próprias sistematizações aristotélicas como pensar o monstro a partir do paradigma da representação. O autor acaba por esquivar-se do conceito de representação, por entender que o horror e sua monstruosidade trabalham com o desconhecido, com a possibilidade de tratar o impensável e impossível, no que se pode entender como irrepresentável. Não nega as interpretações do gênero sob o viés da representação, nem dos monstros criados a partir de uma representação. Porém, Carroll defende que este aspecto não constitui o essencial do horror, aquilo que pode defini-lo em sua universalidade. Mesmo com esta negativa, sua argumentação está contaminada pela fórmula representativa.

Existe um entendimento no trabalho de Carroll (Ibid) de que a representação estaria nos aspectos interpretativos em relacionar um objeto ficcional a um outro da realidade, produzindo o significado através da semelhança, a concepção da *mímeses* como a pura imitação. Mas, o regime representativo trabalha sobre outro paradigma que não se detém somente na semelhança. Rancière (2012) define o regime a partir de três obrigatoriedades. A primeira seria a dependência do visível pela palavra:

Neste caso, a palavra é essencialmente um fazer ver, cabe-lhe pôr ordem no visível desdobrando um quase visível em que se vêm fundir duas operações: uma operação de substituição (que põe “diante dos olhos” o que está distante no espaço e no tempo) e uma operação de manifestação (que faz ver o que é intrinsecamente subtraído à vista, os mecanismos íntimos que movem personagens e acontecimentos). (RANCIÈRE, op. cit., p. 123)

O que remonta à operação analítica de Carroll ao recorrer às passagens descritivas dos monstros na literatura para defender a dependência do gênero aos afetos de medo e repugnância.

Nessas passagens, o autor cria a dependência do visível monstruoso pela palavra, sendo impossível o visível sem o agenciamento da fala das personagens vítimas. Em obras como as de H. P. Lovecraft, com o horror cósmico, as criaturas monstruosas não poderiam ser descritas a não ser pelos afetos que estes seres causam. Portanto, a palavra não dá a ver o ser sob algum aspecto de semelhança, mas opera sua presença manifestada movendo a ação. Nesse sentido, a palavra faz ver, mas somente segundo um regime de subdeterminação, não dando a ver de verdade (RANCIÈRE, op. cit., p. 124). Isso revela que a palavra e o visível estão também em uma relação paradoxal na ordem representativa. A representação precisa regulamentar a visão: entre o que fazer ou não ver.

A segunda obrigatoriedade se encontra no aspecto regulamentar do regime que corresponde ao saber ou o não saber. A representação trabalha no “desdobramento ordenado dos significados” (Ibid, p. 124) entre o que se entende ou antecipa-se ou o que é surpresa. É a organização de uma ação dramática, como a analisada por Aristóteles: uma organização regulada das ações - sobre o que o público deve ou não saber, o que deixa para ser revelado - configurando um jogo de segredos e revelações. Nesse jogo de saber e não saber reside o trabalho do *páthos* trágico:

Há todo um *páthos* do saber que caracteriza o universo ético da tragédia. É o universo de Sófocles, mas também o de Platão, onde se trata de saber qual é, para os mortais, a utilidade de conhecer as coisas que concernem aos imortais. Era desse universo que Aristóteles tentava extirpar a tragédia. E foi nisso mesmo que consistiu a constituição da ordem representativa: fazer passar o *páthos* ético do saber para uma relação regulada entre *poíesis* e *áisthesis*, entre um arranjo de ações autônomo e a atribuição de afetos específicos à situação representativa, e somente a ela. (Ibid, p. 125)

Não seria parte do cerne no horror de Carroll (1999) este universo no qual os mortais procuram saber a utilidade de conhecer as coisas dos imortais ao afirmar que a curiosidade surge nas personagens (como também no público) ao desejar conhecer a existência impossível dos monstros? A ficção do horror, na formulação do autor, é dirigida pela curiosidade que os monstros provocam. Paradoxalmente, os fatores afetivos que causam sofrimento e agonia são também os que provocam a curiosidade pela impossibilidade de sua existência no universo. Sendo esse processo um enredo de descobrimento controlado, os saberes sobre o monstro são revelados à medida que seja necessário ao encaminhamento das ações. Logo, na ordem da representação, como coloca Rancière, “a relação entre os efeitos de saber e efeitos de *páthos* se encontra submetida a uma forma de inteligibilidade específica, a do encadeamento causal das ações” (Ibid, p.126). A estrutura narrativa que Carroll constrói está constituída pela submissão

na ação dramática: a descoberta do monstro, o jogo de segredos revelados, ou não, sobre a existência de tal criatura até a resolução do conflito.

A terceira obrigatoriedade do regime representativo é a definição de uma específica regulação da realidade. Regulagem que se faz a partir de uma dupla disposição dos seres representados que se estabelecem como fictícios e não respondem por um julgamento de existência no real. Por outro aspecto: “esses seres *fictícios* não deixam de ser seres de semelhança, cujos sentimentos e ações devem ser compartilhados e apreciados”. Essa dupla disposição é trabalhada pelo jogo duplo que a ação dramática estabelece entre a distância e identificação, essa “fronteira e passagem entre o palco e plateia” (Ibid, p.126). O efeito espelhado entre o público e a personagem diz respeito à sensação de que as personagens sofrem em relação ao monstro. Nesse sentido, essa sensação que se deseja produzir no público passa pela lógica de regulação da realidade. Trata-se de uma fronteira e passagem entre as figuras representadas e o público, em outras palavras, o trabalho de identificação. Trabalho esse que está nessa dupla disposição neste tratamento de outros seres, apesar de serem seres de semelhança.

Na argumentação do referido filósofo, a figura do monstro não se resolve inteiramente nesses quesitos, pois, como figuras anormais e que não existem no universo, fogem dos princípios da natureza tanto no sentido biológico quanto cultural. As crenças que validam as análises da possibilidade de existência dessas criaturas são a base cultural dos saberes de um povo, o ser que foge a este pré-requisito está sob o paradigma do monstro horrível. Portanto, “são violações de nossa maneira de classificar as coisas, e tais frustrações de uma visão de mundo são obrigatoriamente perturbadoras” (CARROL, Ibid, p. 267). Desse modo, na abordagem de sua filosofia, parece que a figuração dos monstros, seja em qual arte for, não está diretamente trabalhada numa perspectiva estrita da representação, pois não abarca a generalidade buscada pelo autor almejando uma essência do gênero que consiga dar liga à variabilidade de plataformas artísticas.

Nessa necessidade em encontrar um denominador comum, Carroll (Ibid) reafirma a defesa na qualidade de curiosidade do gênero. Qualidade que entende estar presente em outros gêneros, mas defende uma especificidade de curiosidade do horror. A curiosidade pela existência do impensável. Nesse sentido, coloca uma negativa sobre a refutação de que a curiosidade possa ser tratada como uma função de enredo, apelando pela natureza propositiva de desejo em saber, de ver, que os monstros horríveis provocam com sua presença:

Seria, porém, um erro pensar que essa curiosidade seja *exclusivamente* uma função do enredo, ainda que o enredo de certos tipos de ficção - a saber, aqueles que se

preocupam com a revelação - a levem a seu ponto máximo, pois os objetos do horror artístico, em si e por si, também provocam curiosidade. É por isso que podem suportar o tipo de enredo de revelação mencionado. Consequentemente, ainda que seja verdade que a curiosidade horrorífica se desenvolva melhor nos enredos de revelação e que, em seus casos mais frequentes e mais irresistíveis, mobilize tais enredos, também é verdade que ela pode ser instigada e recompensada sem a contextualização narrativa do enredo de revelação/descobrimto. Assim, pode acontecer que, embora o horror seja com mais frequência, e talvez mais fortemente e mais primordialmente, desenvolvido dentro de contextos narrativos de revelação, ele possa também prevalecer em contextos não-narrativos e de não-revelação pela mesma razão, qual seja, o poder que os objetos do horror artístico têm de provocar curiosidade. (Ibid, p. 266-267)

Portanto, Carroll (Ibid) define que o horror tem, por excelência, uma relação natural e quase irresistível com a humanidade, o desejo de saber sobre aquilo que foge dos seus domínios de classificação, aquilo que foge aos seus saberes e crenças. O que aparece como impossível até a aparição de sua presença. A motivação de sua larga exposição do gênero por suas narrativas se dá pela elaboração desse conceito de curiosidade do horror. Utilizando assim da narrativa como agenciador de seus argumentos. A negativa da dependência argumentativa da sua teoria, para as formulações narrativas, parece pouco convincente diante da quantidade de aplicação feita com base em explicações de enredo e analogias com as funções narrativas durante todo seu texto. Ainda assim, a justificativa da predisposição curiosa relacionada à impossibilidade da existência do monstro reforça sua característica representativa.

Mesmo tratando de obras não-narrativas, a teoria de Carroll (Ibid) está toda submetida a ordenação representativa. A curiosidade a que o autor tanto se refere é outro nome para a ação dramática. A representação trabalha com a figura do monstro enquanto reguladora da realidade, uma vez que este regime orienta as relações entre o que é “dizível e o visível, entre o desdobramento de esquemas de inteligibilidade e o das manifestações sensíveis” (RANCIÈRE, 2012, p. 127). A ordenação de uma ética de organização do real e das sensibilidades. Portanto, os valores da interpretação avaliativa do sistema cognitivo, as manifestações fisiológicas dos afetos e a relação de valores culturais que os monstros expõem são as obrigatoriedades que conferem ao regime representativo.

Nesse sentido, caberia indagar se, enquanto criaturas impossíveis, tal como as criaturas *lovecraftianas*, impensáveis e irrepresentáveis, a figura do monstro não caracterizaria uma insurgência contra a representação? De fato, “se o irrepresentável existe, é precisamente nesse regime [representativo]” (Ibid, p. 127). Os monstros de Carroll estão sempre dispostos pela palavra, o dizível regulando o que pode ou não pode ser visto. O monstro pode fazer o irrepresentável, por fazer ver demais ou por revelar demais. Ainda assim, são subordinados à

ordem dos encadeamentos causais da ação dramática. Portanto, seguem na essência da ética da tragédia, aquilo que regula as compatibilidades dos princípios, as condições e os critérios das relações. A representação regula e dita o funcionamento dos seres e dos não-seres. A existência do irrepresentável está sob as condições impostas pelo regime representativo.

Rancière (2018) coloca a representação como organização de modos de vida: a ética trágica dos grandes temas onde homens memoráveis que devem ser contemplados e imitados, são acometidos pelo encadeamento das ações do mundo. Do mesmo modo, o horror de Carroll (Ibid) remonta à fórmula trágica aristotélica, selecionando seus principais temas, suas personagens, sua forma de organização da ação (encadeamento dos conflitos e regulação dos afetos). Ou seja, uma forma de organização do sensível, dos modos de viver. O monstro é irrepresentável, ao passo que não corresponde à natureza do saber da cultura hegemônica. O monstro está inserido no jogo paradoxal da representação para poder ser regulado na ordenação da ação. O sistema cognitivo que avalia o valor ameaçador e nojento do ser que aparece aos protagonistas é a exemplificação sistêmica de regulação do sensível. A existência dos seres está à disposição desse modo de organizar a realidade a partir do sensível. O que se pode inferir da constituição que Carroll (Ibid) elabora é que o monstro faz parte de uma ordenação e entendimento da representação da humanidade.

Deste modo, o entendimento de criação do horror a teoria do gênero é atravessado por uma profunda tradição clássica da representação. Como argumentado anteriormente, esse regime trata de uma organização do modo de viver. Por conseguinte, qual valor político Carroll (Ibid) atribui ao pensamento do horror? Em seu discurso, nenhum. Nenhum, porque não poderia afirmar que o horror teria uma essência ou direcionamento prévio para o conservadorismo, manutenção do *status quo* ou para um apelo contracultural revolucionário. Ele tende a argumentar para uma espécie de neutralidade, afirmando que as ficções do horror foram e podem ser utilizadas para os diversos posicionamentos políticos. Não tendo uma característica prévia de posição no espectro político, como se entende na representação clássica de direita e esquerda. O que lhe interessa na discussão política é ainda verificar a validade de sua teoria numa generalidade, pouco se atentando nos sentidos de atuação ou manifestação política.

Carroll (Ibid) entende política como tomada de partido. Nesse sentido, o artista submete sua obra a um posicionamento no espectro dual, entre o reforço da hegemonia e a crítica a esta. Colocando a política como a defesa do discurso. A política chega a sua teoria como disputa muito mais por agendas partidárias, submetendo sua ideia de gênero como uma ferramenta enquanto potência a ser trabalhada em favor dos discursos. No que o gênero não está predisposto a determinado lado, mas está disponível a trabalhar sob qualquer tomada de partido.

A questão política entra em sua teoria a partir das negativas de diferentes vertentes de pensamento ao interpretar as obras de horror. Pois, nestas começam as resoluções para a problemática central de sua teoria: o paradoxo do horror. A essas negativas interessa tanto refutar seus métodos e argumentos, quanto acrescentar à sua teoria os avanços que cada categoria tem a contribuir para sua formação de gênero, sendo relevantes a discussão política, a teoria psicanalista e a cultural.

Lidar com a interpretação da psicanálise sobre o gênero, necessariamente, é agir sobre o pensamento freudiano e suas reinterpretações edipianas do desejo sexual. Carroll (Ibid) discorda sobre a teoria psicanalítica ao analisar os monstros horríveis como representações reprimidas do desejo sexual, colocando a motivação dos enredos e suas personagens submetidas aos desejos da libido e do recalçado⁸ no inconsciente. Nessa interpretação, obras envolvendo vampiros, por exemplo, podem se desenvolver e conseguir resolver as questões postas por essas criaturas. Nesse caso, os seres vampirescos têm sua formação imaginária nos desejos relacionados ao pecado, revelando sua fonte também na repressão religiosa. Porém, Carroll (Ibid) observa essa teoria como uma redução do gênero a motivações sexuais psicológicas, ignorando a variedade de outros seres que, em sua concepção, não seguem a lógica da análise psicanalítica.

Como contra-argumentação, Carroll (Ibid) utiliza o exemplo dos *Cefalópodes*, criaturas das profundezas dos mares do conto de H.G. Wells “The sea raiders”. Analisando que o enredo se constitui em uma ação dramática, o autor entende que a ameaça ocorre porque esses seres monstruosos e misteriosos, habitando o local mítico no fundo do oceano, se alimentam de humanos. Comer os homens e mulheres é a principal preocupação do conto de Wells. Pouco interessa as causas ou motivações da invasão ao território da humanidade. Para o autor, não se poderia associar a qualquer conflito sexual ou representação de um recalçado na obra, pois não se desenvolve uma personagem para tanto e os monstros não poderiam ser interpretados a partir da simbologia psicanalista, uma vez que não há descrições suficientes para remeter a tal situação.

Como os cefalópodes, inúmeros dinossauros congelados em icebergs ou encontrados em continentes perdidos, insetos gigantes das selvas e polvos do espaço interplanetário não precisam aparecer como emblemas de conflitos psíquicos. Portanto, a redução psicanalítica das criaturas horríficas a objetos de repressão não abrange todo o gênero; nem todas as criaturas horríficas pressagiam conflitos ou desejos psíquicos. Portanto, a dissolução psicanalítica do paradoxo do horror - em

8 Na obra *A Filosofia do horror ou paradoxos do coração* de Carroll (1999) é utilizado o termo reprimido, mas, neste caso entendemos que o autor esteja trabalhando com o retorno do recalçado. Utilizamos o recalçado para evitar possíveis erros de interpretação com o reprimido na literatura psicanalítica.

razão das reivindicações do retomo do reprimido não é perfeitamente geral. (Ibid, p. 249- 250)

Carroll (Ibid) entende que “The sea raiders” seja um bom contraexemplo, justamente, por seu enredo ser desencadeado a partir da ação e não pela descrição ou desenvolvimento de suas personagens. A psicanálise, como posta, não consegue resolver toda a questão do gênero precisamente, por não considerar para a análise a ação dramática como valor essencial para o desenvolvimento de um estado emocional horrorizado. No entanto, a psicanálise teria muito a contribuir a partir de suas ideias sobre o paradoxo do horror. Fundamentando-se no trabalho de Ernest Jones, Carroll admite que:

Uma teoria psicanalítica do tipo da de Jones acerca do horror dispõe da estrutura certa para nossos propósitos. Explica como o público pode ser atraído pelo horror, apesar da ostensiva repugnância por ele sentida. Essa repugnância, evidentemente, não é ilusória; o público sente repulsa. Mas, o que é mais importante, esse nojo é funcional. Ele exige um pequeno desconforto em troca de um prazer maior. E o prazer não poderia ser obtido sem que esse desconforto fosse exigido. (Ibid, p. 246)

O que faz retornar ao ponto da curiosidade sobre a figura do monstro, tratando-se de uma questão de troca emocional, objetivando a recompensa por um prazer maior. ‘Para receber é preciso dar’, quase no sentido religioso. O público se relacionaria com as obras do horror sabendo do revés de seus afetos provocados, mas com o intuito de receber um estímulo de prazer que vale o sofrimento estético pago. Logo, o paradoxo do horror vai se construindo como uma formulação de economia de desejos, os afetos são moeda de troca. O que faz o autor seguir a outra vertente de interpretação do gênero que utiliza dos valores contribuídos pela psicanálise. Desse modo, seria a teoria cultural que utiliza da interpretação do retorno do recalado freudiano no campo da cultura.

O trabalho de Carroll (Ibid) sobre o horror entende sua essencialidade através da constituição da figura monstruosa, ou seja, a transgressão dos modelos e crenças vigentes na ordem social. Como visto, o monstro existe em contravenção à cultura, não por negação completa a sua instituição, mas por afirmar o valor de regulação do estado de coisas. Assim estabelece, de início, a posição da cultura em sua teoria e, ainda assim, não consegue responder ao paradoxo a que tanto se refere. Nesse caso, a interpretação cultural de Rosemary Jackson o auxilia a compreender a fantasia como categoria cultural apoiado nas formulações de Freud sobre o recalado e atingindo ao horror como espécie também do fantasioso:

Para Jackson, a fantasia e, supomos, o horror (como subcategoria da fantasia) expõem os limites do esquema definidor de uma cultura acerca do que é; a fantasia problematiza as categorias, mostra aquilo que a cultura reprime. Nesse aspecto, é possível ver uma função subversiva no gênero; revertendo ou invertendo as categorias

culturais da cultura, a literatura fantástica subverte os repressivos esquemas culturais de categorização. Uma das supostas categorias repressivas, de importância central, assim subvertida é a ideia de pessoa: "Fantasias de identidades desconstruídas, demolidas ou divididas e de corpos desintegrados contrapõem-se às categorias tradicionais de pessoas unitárias". (CARROLL, 1999, p. 252)

Nessa concepção cultural, o horror sempre estabelece uma relação em resposta às categorizações da cultura. A figura do monstro seria um ser subversivo por excelência. Sua existência se dá em resposta ao recalcado que existe culturalmente. Em outras palavras, o recalcado histórico que se forma na criação de um povo, por conseguinte, na formação da cultura e costumes deste. Desta maneira, a figura repugnante e ameaçadora do monstro corresponderia a um certo sintoma coletivo, um retorno do recalcado inscrito na criação dessas criaturas horrorosas. Toda a organização de funcionamento de estado de coisas, até mesmo a definição de indivíduo, é posta em crise com a aparição do monstro. Logo, Carroll supõe que as concepções de Jackson direcionam a discussão do gênero e de seu respectivo paradoxo para o campo político:

Embora Jackson não trate diretamente do problema do paradoxo do horror, é fácil perceber qual seria sua resposta implícita. Os objetos de horror artístico violam os conceitos e as categorias dominantes da cultura; apresentam figuras que não podem ser (não podem existir) de acordo com o esquema de coisas da cultura. Uma vez que o esquema de coisas da cultura é repressivo, a apresentação de coisas que desafiem essa esquematização suspende ou alivia a repressão, mesmo que só momentaneamente. Isso, ao que se supõe, é prazeroso; além disso, Jackson sugere que isso também tenha um vago valor político, isto é, que seja "subversivo" na arena da política cultural. (Ibid, p. 252)

O que se percebe neste trecho é uma hesitação em relacionar qualquer valor político a uma definição de seu gênero. Em seguida, o autor argumenta as similitudes do pensamento de Jackson às suas próprias exposições e parte a demonstrar as fragilidades destas em formar uma base unitária que consiga conter a diversidade de obras para o gênero. Apesar de concordar que a monstruosidade é o "não-visto e o não-dito da cultura", ainda identifica como errôneo, que as permutações de categorias promovidas pelos seres da fantasia sejam, em todos os casos, resultantes de um processo de recalque. Compreendendo que as permutas não são pertencentes à cultura hegemônica, reafirmando que elas podem ser não-pensadas a priori e que elas surgem a partir da criação de seus autores. Ou seja, estes seres estão fora do repertório de formas e conceitos convencionais. Eles são uma possibilidade do imaginário dentre a impossibilidade das categorizações da cultura.

Mesmo considerando que larga quantidade de obras do horror façam referência direta a uma representação do recalcado, o autor não vê razão de como esta interpretação possa dar conta de todos os monstros e narrativas aos quais qualifica como o não-pensado. O que parece

uma tentativa em liberar os monstros das conjecturas das representações do recalçado ou da psicanálise em si. A sua posição hesitante e não totalmente contrária às teorias que envolvam os conceitos psicanalíticos parece não estar relacionada somente às conclusões sintomáticas em relação às obras, mas, principalmente, por ferir a sua concepção do impossível da monstruosidade, em alguma medida. Poderia considerar que a questão política na filosofia do horror de Carroll está enredado nesse paradigma da representação. Seja a representação no sentido de signos que se referenciam a um real enquanto imitação (concepção comum do conceito), seja ao regime representativo. O impensável da monstruosidade parece uma tentativa de formular uma certa neutralidade da definição em relação a uma tomada partidária. Ainda sobre a hipótese política de Jackson, Carroll conclui:

Devo dizer também que acho forçada a ideia de Jackson de que a fantasia é, por natureza, inerentemente subversiva, tanto política quanto culturalmente. A ideia parece ser que, uma vez que o gênero afirma aquilo cuja existência a cultura nega, ele é de oposição e talvez utopista -, afirma como possíveis estados de coisa que estão fora dos limites da imaginação da cultura. (Ibid, p. 254)

Tentando evasivamente não aderir à política em seu conceito de horror, o autor acredita que uma definição do gênero não estrutura uma questão política por si só. Logo, as argumentações sobre política são sempre devolvidas por uma negativa baseada em sua universalidade. Primeiro ele nega a suposição de que o horror tenha uma tendência naturalmente subversiva, desconstruindo os signos da cultura dominante e, assim, se firma como uma possibilidade de arte libertadora. De fato, essa conclusão não parece compor o material do horror em sua totalidade, pois se sabe também do valor reacionário de outras obras do horror como o racismo declarado de H.P. Lovecraft. A Rejeição de Carroll às teorias políticas do gênero está nessa concepção que o autor tem da política como ideologia. Para ele:

Anteriormente, rejeitei outra visão politizada do poder de atração da ficção de horror, a saber, que ela seja sempre emancipadora. Essa visão, evidentemente, é o contrário da ideia de que o horror seja sempre reacionário, embora ambas, o que é interessante, tentem propor suas teses com base no que poderia ser visto como uma leitura alegórica de certas estruturas profundas do gênero. Tentei mostrar em pormenor o que está errado em cada uma dessas visões, respectivamente. Que seu duplo fracasso sirva de aviso contra uma tal alegorização "apriorística" das estruturas ficcionais. (Ibid, p. 288)

A política se transforma, nos escritos de Carroll (Ibid), em representação de ideologias partidárias. Como defesa dos discursos de pautas em manter a ordem ou em subverter as categorizações hegemônicas. As ideologias podem estar presentes nas obras, mas não garantem uma definição do gênero. A proposta do filósofo é que para se definir um gênero não se

necessita de uma visão política sobre a constituição de seu fazer. As pautas políticas servem de análise de obras específicas e não da totalidade. Considerando, assim, o gênero como parte que formaliza um conjunto de obras ou poder-se-ia colocar como conjunto de seres. Seres porque estabelece uma criação de um conjunto e, por assim dizer, um povo. O gênero do horror é estabelecido em Carroll (Ibid) por uma categorização que é política, mas não no sentido que este determina ser.

A política não se limita às pautas de ideologia ou de partido. É preciso ampliar sua concepção. A política é uma forma de organização dos modos de viver ou do sensível, como coloca Rancière (2009). Então a negação da visão política na concepção de maneiras de produzir arte, seja qual for, sob alegação ou pretensão de uma imparcialidade conceitual pode destinar-se a se comprometer a fazer manter a ordem dos modos de produção e ordenamento das coisas, portanto, fazendo política. Se estabelece aqui que o trabalho da arte se confunde com o da política, precisamente, por compartilharem uma mesma operacionalidade. Rancière concebe que a “estética e a política são maneiras de organizar o sensível: de dar a entender, de dar a ver, de construir a visibilidade e a inteligibilidade dos acontecimentos” (RANCIÈRE, 2010)⁹. A filosofia de gênero que Carroll (Ibid) constrói sobre o horror está sob o paradigma do regime representativo, como argumentado anteriormente. Esse regime revela um *modus operandi* clássico de fazer política: “a cena trágica será a cena de visibilidade de um mundo em ordem, governado pela hierarquia dos temas e a adaptação, a esta hierarquia, das situações e maneiras de fala.” (RANCIÈRE, 2009, p. 25). A organização e os elementos escolhidos como centrais para o gênero já definem uma posição do autor que é uma questão política da escrita.

Carroll (Ibid) se preocupou tanto em procurar uma unidade que aborde o máximo das obras que acabou por formular a criação de imagens em uma regulação da criação. O autor não se preocupou em questionar as necessidades que as obras tinham em recorrer à imagem do horror. O paradoxo do horror não consegue, realmente, lidar com as possibilidades do horror. Portanto, a pergunta só responde a que posição Carroll tende a se por nesta obra. O paradoxo do coração, daquele sentimento que surge nas pessoas a experienciar tais afetos desagradáveis, poderia ser também paradoxo do consumo. O paradoxo ao qual a resposta é um valor de troca e recompensa. A experiência tem o intuito de ter, ao final, a obtenção de uma forma de prazer. Um paradoxo que faz o seu público experienciar o sofrimento para ser recompensado pelo prazer estético. Nessa lógica, parece até ser justificável um espectador reclamar que um filme

9 Entrevista realizada pela revista Cult. Disponível em <https://revistacult.uol.com.br/home/entrevista.jacques-ranciere>. (Acessado em 14 de junho de 2021)

de horror não tenha lhe dado medo e se sentir lesado enquanto consumidor. Não por acaso, fóruns e comunidades de fãs compartilham na *internet* sua raiva com relação às suas franquias favoritas por se sentirem enganados pelas obras que experienciaram. O paradoxo de Carroll tem mais significado quando se trata de consumo do que do próprio horror.

Nesse sentido político é que a tomada de posição se diferencia da partidária. Tomar posição não significa necessariamente constituir ou escolher um partido, mas optar por um trabalho de movimentar-se. Um processo não anula o outro, podendo haver uma coexistência, mas se trata de procedimentos diferentes. A visão partidária que afastou Carroll (Ibid) em pensar a política de forma ampla o fez perder a potencialidade do *páthos* do próprio horror, subordinando-o a uma lógica de recompensa. Nesse quesito é que se faz necessário pensar a tomada de posição como um desejo de saber e de retomar o *páthos* como cursor de caminhos a serem descobertos e não ordenados aos moldes da ação dramática.

Se a tomada de partido pode funcionar como uma balastrada contra as puras emoções que embaraçam eventualmente a ação política numa atitude de olhar lamuriendo e impotente, agora uma tomada de posição permite também contradizer o movimento doutrinário do partido, precisamente ali onde o *páthos* não tem mais curso e não é mais reconhecido, senão como obstáculo. (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 158)

Uma retomada do horror pela política, mas em um sentido estético amplo no qual a organização dos modos de vida, as relações de poder e a inteligibilidade dos signos estão sob a mesma base. Buscar no horror o que ele necessita ou o porquê dos autores necessitam de sua imagem para produzirem suas obras. Entendendo que a necessidade de criação é, em si, uma necessidade política. Por fim, a questão que pode ser crucial para pensar o horror é qual o sentido político de seu paradoxo em aproximar-afastando ou afastar-aproximando? Como esse paradoxo faz pensar a contaminação da imagem cinematográfica contemporânea, principalmente, no cenário brasileiro.

1.2. Montagem estética do horror: o horror contemporâneo e a estética como política

Entre a crítica cinematográfica dos meios geralmente relacionada aos grandes conglomerados têm se discutido, durante décadas, a relevância do gênero horror artisticamente. O debate da marginalização do gênero está pautado numa lógica de disputas por visibilidade nos grandes meios, disputa pelas salas de multiplex e pelo financiamento das amplas produtoras e distribuidoras. Algumas críticas do horror estão fundadas na concepção de que o gênero não consegue alcançar certo *status* em importantes premiações anuais da indústria. Normalmente

categorizando certa hierarquia artística dos gêneros. Quais são dignos de serem eternizados na história do cinema, quais filmes podem disputar o título de melhores a cada ano, comumente dado aos grandes dramas. A mesma lógica das infinitas listas de melhores filmes de qualquer temática ou época em que os filmes se repetem continuamente.

Ao gênero dramático é dada a dignidade das comemorações e festas, aos outros gêneros cabe a posição tão somente de escape emocional, filmes para diversão popular com pouca elevação intelectual ou poucas contribuições artísticas, reféns de suas próprias regras. O horror é, talvez, um dos gêneros que a fórmula é atravessada por emoções que atingem o sistema sensorio-motor diretamente, sem intermédios de outros processos de significação em seus efeitos. O susto da técnica de *Jump scare*¹⁰ é comumente analisada como um apelo ao sistema emocional, sem assim produzir sentidos à maneira intelectual. Então, o horror estaria determinado ao trabalho do entretenimento ou ao escapismo da realidade¹¹ ao oferecer um espaço de suspensão ao público. Como escreve Carroll (Ibid) comparando a rituais populares a exemplo do carnaval:

O Carnaval dos dias de hoje, que oferecem um "espaço" circunscrito, por assim dizer, em que o decoro, a moralidade e os tabus costumeiros podem ser relaxados, e as esquematizações conceituais - por exemplo, das relações entre espécies - podem ser viradas de cabeça para baixo, para trás e de dentro para fora. Tais rituais, evidentemente, costumam terminar com o restabelecimento da ordem social e, às vezes, são interpretados como válvula de escape para abrandar a tensão gerada na organização cultural da experiência. Embora esses rituais incluam obviamente certa crítica da ordem social, contêm esse protesto de uma maneira que a preserva e fortalece. (Ibid, p. 282)

Essa crítica aos rituais e festejos populares são interessantes para pensar o desprezo ao horror enquanto gênero digno de valores artísticos. Categorizadas como obras destinadas a serem regidas por regras bem deterministas e sem capacidade em desenvolver um belo artístico como o drama estabelece. Ou, como visto em Carroll (Ibid), certa posição apolítica fazendo com que suas obras tendem a serem conservadoras. Ao ter que dar a ver os conflitos da categorização da cultura hegemônica, o gênero tende a organizar suas narrativas com o

10 Técnica conhecida das convenções do gênero do horror que tem como efeito o susto por uma aparição inesperada e abrupta de uma ação para outra mais intensa. A exemplo de cenas na qual uma personagem caminha sozinha em um espaço escuro, há uma suspensão da imagem (sem efeitos sonoros ou músicas em ritmo contínuo), seguido pela aparição repentina da ameaça acompanhada de um estrondo de grave sonoro.

11 Vale lembrar que essa mesma lógica crítica concebe à função dramática "alívio cômico" enquanto uma necessidade dos filmes do *mainstream*. Necessidade porque os filmes necessitam manter sua estrutura enquanto ficção e representação, mas, fora do real, enfatizando sua lógica enquanto indústria do entretenimento.

restabelecimento da ordem vigente. A defesa do gênero do horror parte do valor político que o gênero tem enquanto potência e tensionando os objetos e temas reconhecidos pelas academias, sejam os institutos de estudos universitários ou os de comissão artística responsáveis pelas premiações. Há uma dupla vontade nisso: primeiro em estabelecer outra visibilidade a essas obras e assim colocar em discussão qual seria o trabalho das artes e de seus críticos. A outra é de pôr o gênero um ‘lugar ao sol’ dos grandes filmes da história. O que se percebe nos lançamentos dos últimos anos de produtoras como *A24* e a *Blumhouse* é que as produções do gênero estão ganhando financiamento e atenção das megadistribuidoras e da crítica.

O colunista do *The Guardian*, Steve Rose, no calor dessas discussões, questiona se não haveria nascido uma nova tendência no cinema de horror com esses lançamentos. Uma tendência que fugisse das imagens clichês, fundadoras do gênero, e propusesse a criação de novas ligações imagéticas: “o que acontecerá quando você se desviar dessas convenções engessadas e se perder na escuridão?”¹² (ROSE, 2017, *online*). De certa maneira, a pergunta parece ser oportuna na perspectiva de pensar o valor qualitativo da arte nos estudos acadêmicos. O ato de se perder na escuridão estaria tão relacionado à questão estética quanto aos agenciamentos políticos que o formam. Seria como questionar a sobreposição dos estudos do gênero artístico sobre os atravessamentos da imagem. O problema se mostra com a resolução e abordagem de Rose (Ibid) ao responder seu próprio questionamento. Para o colunista, não se cogita discutir supostas regras enrijecidas do gênero horror, trata-se em sua superação e criação de um novo subgênero, o pós-horror. Não propõe um pensamento sobre os domínios da imagem clichê, mas elevar a leva de filmes um *status* de relevância artística. Se o horror é considerado um gênero acrítico ou de pouca expressão artística, a criação de um pós-horror não só deslegitima o horror enquanto uma potência imagética, uma vez que se pressupõe necessidade de sua superação, como também tenta recuperar um valor de culto, recuperar as tradições do belo artístico.

A discussão aberta pelo artigo de Rose (Ibid) criou precedentes para debater as mesmas problemáticas históricas do cinema, a saber, a validade de um gênero de pouca influência no mercado das salas de exibição. Para Rose, o cenário passa por um novo cinema de horror com qualidade, ou melhor, um cinema que superou o próprio horror. Tornou-se mais político e com esmero estético, passou a ser um pós-horror. Seu investimento na criação de um subgênero sob prefixo ‘pós’ é um ato de distanciamento ou divergência, mas objetivando manter uma espécie

12 Tradução nossa do original: “What happens when you stray beyond those cast-iron conventions and wander off into the darkness?”

de aura daquele gênero. A apresentação do fluxo de críticas e debates que se criaram a partir do artigo tiveram o intuito de demonstrar que este novo pós-horror em nada se diferencia do que havia sido produzido em filmes de décadas anteriores, por outros autores. Essa foi a brecha a qual Rose (Ibid) não atentou em sua proposta sobre um novo horror. De fato, o autor tentou produzir uma classificação que conseguisse lidar com os filmes que não poderiam ser inteiramente inseridos na categoria do gênero horror. Por seu tom de excelência e pela utilização do prefixo pós obteve como resposta uma recusa, principalmente, por parte dos estudiosos e pelo público do gênero, alegando sua abordagem elitista.

Em 2022, após cinco anos, Steve Rose retoma as discussões que iniciou com o pós-horror a partir dos trabalhos e críticas de seu termo com um novo artigo chamado: “Chamei de ‘pós-horror’ - e agora criei um monstro”¹³. Refletindo a repercussão crítica e acadêmica que surtiu com seu trabalho. Rose (2022) defende a tendência que se manteve ativa nessa última década de 2010 até a atualidade. Primeiro, justifica sua proposta com o pós-horror afirmando que não tinha a pretensão em patentear a descoberta de um novo estatuto do horror, o que evidentemente era sua intenção uma vez que concebeu o conceito e o fundamentou a partir dos filmes. Segundo, reafirma a posição de que o gênero, por definição, é constituído de regras que categorizam os filmes. Para o colunista, o uso dessas regras pelos filmes indica se os mesmos são subversivos, portanto, relevantes ou clichês. Então, a afirmação em defesa de seu conceito se baseia na reação a essas regras, como cada filme lida com as regras que são, na sua concepção, impostas pela classificação do gênero: “a maioria dos grandes filmes de horror subvertem essas regras, ou usa delas para abordar assuntos que a sociedade tem dificuldades em enfrentar”¹⁴ (ROSE, 2022). Em outras palavras, Rose mantém sua posição e ainda reforça conservando o julgamento sobre o gênero enquanto engessado na constituição de seus próprios termos: “vamos também ser honestos, uma grande maioria de filmes de horror só repetem ideias familiares ao ponto do clichê”¹⁵ (Ibid). Porém, este artigo ainda mantém ou amplia, nas limitações do formato jornalístico, outra análise pouco discutida pelos críticos que parece interessante a se pensar a criação na indústria e sua relação com os gêneros cinematográficos.

13 Título Original: “I called it ‘post-horror’ – and now I’ve created a monster.

14 Tradução nossa do original: “most great horror movies subvert these rules, or use them to broach subjects society finds it difficult to deal with head-on..”

15 Tradução nossa do original: “... let’s also be honest, a great many horror movies just rehash familiar tropes to the point of clichê.”

Em seu primeiro artigo de 2017, Steve Rose apontava para as estratégias dos cineastas desse movimento do horror em utilizar o formato do gênero para conseguir financiamento e contratos com distribuidoras objetivando lançar seus filmes. Rose, pela entrevista que fez com o diretor de *Ao cair da noite* (2017) de Trey Shults, afirma que o autor não tinha objetivamente o desejo de fazer um filme de gênero, que seu filme se baseava em aflições pessoais. Rose (2022) entende que o gênero do horror se tornou uma porta de entrada nas salas *mainstreams* para esses novos diretores autorais:

Um outro ponto negativo do cenário atual do cinema é que está cada vez mais difícil para autores aspirantes fazerem o seu nome. Então o horror é uma forma de fazê-los entrar pelas portas dos multiplex. Quando você conversa com diretores como Shults, Eggers ou Ari Aster, diretor de *Hereditário* e *Midsommar*, cada um desses filmes distribuídos por A24, os seus heróis não são mestres do horror, como Sam Raimi, Dario Argento ou George Romero, eles são diretores "arthouse" como Ingmar Bergman, Roman Polanski e Robert Altman - todos eles já fizeram filmes que poderiam se encaixar na categoria pós-horror, por um acaso¹⁶. (Tradução nossa)

Simultaneamente Rose demonstra a utilização midiática do gênero como estratégias para entrar nos espaços da indústria. Com isso, reforça novamente a concepção da hierarquia dos gêneros. Ao articular as referências dos diretores, a que atribuiu o título de pós-horror, opera uma síntese constatando que os mestres do horror ainda não estão no mesmo nível dos mestres da *arthouse*. A própria designação de uma classe de gênero posto como artístico permite que a classificação consagre diretores e obras sob o selo de alta qualidade. Isso demonstra a lógica de uma história. A história dos grandes artistas eternizados como divindades¹⁷. Esses dois escritos de Rose e sua repercussão evidenciam que o gênero não está somente no envolvimento direto com a lógica representativa e cronológica da história, como em Carroll (Ibid), mas pela lógica do capital. Pensando no contexto norte-americano, para se financiar a produção de um filme é necessário avaliar seus padrões de consumo. Conforme as movimentações de interesses e relações de poder, um gênero artístico antes confinado ao segundo plano pode atingir o palco principal das ações políticas. O pós-horror seria, concomitantemente, um reforço do problema

16 Originalmente escrito: Another downside of today's movie landscape is that it is even harder for budding auteurs seeking to make their name. So horror is a way of getting through the multiplex door. When you listen to film-makers such as Shults or Eggers or Ari aster, director of *Hereditary* and *Midsommar*, each of whose films were distributed by A24, their heroes aren't horror masters such as Sam Raimi, Dario Argento or George Romero, they're arthouse directors like Ingmar Bergman, Roman Polanski and Robert Altman – all of whom made movies that could fit into the post-horror category, as it happens.

17 Sobre questões da história da arte e a tradição na imortalidade em obras e artistas ver a análise que Georges Didi-huberman faz do historiador Vasari em "Diante da imagem" (DIDI-HUBERMAN, 2013).

na concepção do trabalho de arte como também o funcionamento da lógica do gênero para a indústria.

A reação ao artigo de Rose (2017) apesar de se manter na comunidade interessada no horror, atravessou territórios além do norte-americano, chegando ao Brasil através de críticos de cinema tradicionais e *youtubers*¹⁸. Ainda assim, a discussão foi contextualizada no circuito internacional de cinema, dominada pelas *majors* da distribuição. Destinada aos filmes de lançamento nos *multiplex*, por mais que os títulos fossem considerados do selo independente aos padrões orçamentários *hollywoodianos*, concentrando a atenção a filmes como os das produtoras e distribuidoras *A24*, *Blumhouse*, aos filmes do Jordan Peele (*Corra!*; *Nós*) e sua produtora *Monkeypaw Productions* (*A lenda de Candyman* de Nia DaCosta). Todos esses filmes estão ligados ao modo de produção dos Estados Unidos. Pouco se preocupou com as possíveis reverberações que essa discussão poderia ter para o cinema nacional. Quando os próprios cineastas comentavam a problemática continuavam com os mesmos argumentos do horror sendo tratado como gênero marginalizado a certo *establishment* cinematográfico, configurando certo desejo de mostrar relevância deste gênero em sua potencialidade para produzir metáforas políticas.

O Brasil, marcado por uma década de efervescência de atividades políticas populares e fugindo das práticas tradicionais da política representativa dos engratados, entrou nesse debate sobre uma possível tendência do cinema nacional de se entregar de ‘corpo e alma’ à estética marcada pelo desconforto social. Diferentemente, os modos de produção do cinema brasileiro trabalham outra lógica. A não existência de uma indústria cinematográfica¹⁹ define modos de captação financeira e de produção. O cinema nacional é basicamente financiado pelo sistema estatal através de editais das instituições de fomento estaduais ou da Agência Nacional de Cinema (ANCINE). Portanto, a estratégia de utilizar o horror para conseguir financiamento não deve ser ponderado para cenário brasileiro. Pode-se meditar sobre um valor de apelo a um público ou a fãs brasileiros do gênero para atingir números satisfatórios de público, mas a adesão ao gênero não garante espaço nas salas dos cinemas, menos ainda à um financiamento.

18 O canal do *YouTube* “Entre-planos” de Max Valarezo e o do crítico Arthur Tuoto são exemplos da reação brasileira ao pós-horror. Cf. VALAREZO, Max. *A Polêmica do Pós-Terror*. Youtube, 2017. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ZMm3hwSzVfo&t=301s>>. Acesso em: data do acesso.: 12/09/2022. TOUTO, Arthur. *O terror foi gourmetizado?*. Youtube, 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uiAW_ISUqlw>. Acesso em: data do acesso: 12/09/2022.

19 A despeito dos conglomerados das emissoras televisas como a Rede Globo e a Record, a indústria televisiva brasileira está interessada em outros campos do audiovisual: o cinema não é a preferência orçamentária destas.

Se para Rose, no modelo de produção norte-americano, a questão do gênero assume problemáticas estratégicas de financiamento para filmes autorais, no Brasil o horror assume uma discussão direta com a política.

Em entrevista sobre o filme *Bacurau* (2019) de Kleber Mendonça e Juliano Dornelles intitulada “Só o terror pode salvar o Brasil!”²⁰ (2019), gravada pelo canal do *YouTube* OmeleTV, o entrevistador, Marcelo Hessel, coloca o gênero como uma salvação para continuidade do cinema no país e, como sugere o título, para o próprio Brasil. Por que o agora é o momento do Horror no país? Durante a conversa com os diretores, Hessel enfatiza o processo de desmonte do cinema nacional com a instabilidade política através das mudanças governamentais (Temer e Bolsonaro) e como o horror contaminou os filmes no cenário brasileiro. Assim como o mundo passa por esse cinema assombrado o único cinema possível no Brasil, segundo a entrevista, seria o de horror²¹. Tendo em conta o sucesso financeiro dos filmes de horror estrangeiros, tanto no território nacional quanto na circulação mundial, Hessel entende que o cinema brasileiro procura nesse gênero uma possibilidade de produção ou até obter certo sucesso na circulação. No entanto, atribui igualmente essa tendência cinematográfica à instabilidade política do país.

O cinema estaria aqui intimamente relacionado à política não só na sua fundação artística como também em seus meios de produção. Afinal, o cinema brasileiro possui um vínculo estatal para sua produção e o fim do financiamento ao setor audiovisual, por parte do governo Collor, resultou em uma época de estiagem dos filmes. A dependência financeira com relação ao Estado é, portanto, um fator essencial para o crescimento do setor no país. Tendo isso em vista, Hessel ressalta a instabilidade política favorecendo o desmanche do principal órgão do governo relacionado ao audiovisual, ANCINE. Para o jornalista, essa dependência do Estado e o referido desmanche da ANCINE são fatores fundadores para o florescimento do horror nos tempos atuais. Ainda assim, não justifica inteiramente o assombro que tomou as telas do cinema brasileiro. O panorama político nacional interfere nitidamente sobre as criações artísticas, inclusive, definindo movimentos estéticos sem mesmo existir um grupo organizado como os movimentos de vanguarda em outras épocas. Porém, até a própria instabilidade que

20 Entrevista concedida ao canal do *YouTube* OmeleTV. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9RK7nSjGVeI>. (Acessado em 14 de junho de 2021).

21 Hessel (2019) emprega o termo terror, mas classifica-se como horror. Existia a dicotomia que o terror seria as obras relacionada ao medo mundano, natural ao mundo (assassinos, assaltantes, sequestradores, assediadores e psicopatas). Nesse sentido, o horror seria destinado ao medo sobrenatural (fantasmas e monstros). O que aparece como uma falsa questão, pois, o terror e o horror compartilham de uma mesma sensibilidade incômoda, como está se desenvolvendo aqui. Além do que a própria comunidade de estudiosos do assunto adere ao termo horror para abordar a totalidade da produção dessas imagens.

rege, em determinados momentos, os planos governamentais, é afetada por outro fator, sendo a mesma que atravessa os filmes. Logo, o horror contemporâneo brasileiro não é necessariamente uma resposta direta às mudanças de governo, assim como também não é resultado do cenário de polarização ideológica que se presencia nestas últimas décadas. A estética de horror está acompanhando um movimento que pairava ou sempre esteve presente historicamente nos momentos decorrentes de diversas crises políticas e sociais no país.

Nesta mesma entrevista Hessel interroga os diretores do filme *Bacurau* sobre o que existe no filme que possa remeter imediatamente a certo mal-estar da sociedade brasileira, indicando possíveis traumas que o processo das eleições de 2018 revelou. Kleber Mendonça Filho responde: “não foi pensado para ser visto e revisto em 2019, a gente [Kleber Mendonça e Juliano Dornelles] vem desenvolvendo esse trabalho há muitos anos. Mas eu acho que, na verdade, o mundo e o Brasil alcançaram o roteiro que a gente escreveu” (DORNELLES, MENDONÇA FILHO, 2019). O cineasta complementa que “há uma relação muito forte do que você vê na tela do cinema, num filme de gênero, e o que você sente em termos de Brasil nas notícias que se abre na *internet*” (Ibid). Hessel retoma a pergunta sobre o gênero aos diretores indagando sobre qual a capacidade ou as potencialidades de previsão do horror em lançar visões políticas do que está por vir. Juliano Dornelles responde que a capacidade crítica do gênero está nestes momentos de crise, afirmando que os grandes filmes de gênero são aqueles que trabalham sobre os acontecimentos da realidade e sua relação política. Nesses trechos das falas dos realizadores do filme *Bacurau* pode-se perceber como o processo de criação dos grandes filmes perpassa por um fundar-se na política, o valor estético baseado em sua abordagem dos temas da realidade. Ainda assim, a política aparece tangencialmente, cuja centralidade continua a ser o gênero como catalisador de questões políticas e da criação numa relação de encadeamento causal. Não se trata de um curto período histórico, muito menos de um momento específico que resulta em uma resposta artística imediata.

Gabriela Amaral, diretora de horror dos filmes *Animal cordial* (2017) e *A sombra do pai* (2018), em entrevista comenta sobre essa capacidade do horror em momentos de crise se tornar tendência. A diretora afirma que o gênero permanece em estado de fases: momentos em alta produtividade e outros de baixa. O gênero segue então uma tendência e seu momento ideal de destaque é em períodos transitórios, como fala Amaral:

Espaços de transição da sociedade quanwe. Então, neste espaço de transição tem o que? Tem o medo! Não sabe o que vai encontrar, tem medo de abandonar o antigo. A

sensação de angústia e medo é palpável socialmente e isso é decodificado para a arte. (Ibid)²²

De certa forma, Amaral (Ibid) traz outra qualidade diferente da política profética do horror de Dornelles. Uma política que está por intuir certos perigos, intuir no sentido mais material possível de sentir, ou melhor, pressentir a transição de tempos. Não numa lógica que a realidade chegará à ficção, mas que a ficcionalização do horror vem da articulação entre o passado e o presente em que o futuro é o espaço do desconhecido tomado pela angústia e medo do agora. Superando parcialmente os argumentos de validações do gênero por sua abordagem política de seus temas, mas ainda identificando o trabalho da arte como um trabalho em decodificar as tendências da realidade. Assimilando a estética ao resultado causal dos engendramentos da atualidade ou até como ferramenta para refletir sobre o medo humano.

Amaral, ao comentar sobre seus desejos em mudar de produção de curtas para longas-metragens reforça essa posição da tradição do pensamento do gênero ao representativo. Para a diretora a produção de um curta exigia a capacidade de concisão enquanto o longa, por sua maior duração, possibilitava mais explorações dramáticas que necessitam manter a temperatura dramática, como diz a realizadora:

Minhas histórias começaram pedir um tamanho maior. [...] quando passei para o longa-metragem, senti muito mais conforto do que o tempo mais restrito de filmagem do curta. Quando você está começando a entender a dinâmica de funcionamento de *set* ou aprofundar sua compreensão da história, acabou. [...] O longa te dá a oportunidade de desenvolver uma relação mais extensa. Desenvolver arcos maiores dos personagens. (Ibid)

A questão do desenvolvimento das imagens da tela e dos modos de produção são efeitos dessa tradição centralizada no encadeamento causal da ação. Amaral (Ibid) demonstra a função do curta na produção cinematográfica como a provação para fazer um longa, enfatizando o local subserviente do formato dos curtas à preponderância dos longas-metragens nos circuitos. Os curtas são vistos como preparativo e desenvolvimento de novos realizadores, ignorando sua potência imagética ou sua concisão sensitiva. A representação está além do resultado estético na tela, pois é uma concepção de modos de produção das imagens.

O discurso em defesa e as formulações teóricas do horror sob aspecto de gênero esforça-se para a valorização deste enquanto arte representativa. O discurso político, assim como seus

22 Entrevista concedida ao canal do *YouTube* CinemascopeTV. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=rN7x_tXSnmM. (Acessado em 14 de junho de 2021).

elementos metafóricos estão subordinados à representação. ,O ato de criar uma classificação como o pós-horror ou de ver nas imagens de filmes uma metáfora direta à situação político-social contemporânea indica uma insatisfação com as obras postas por um sentido imperativo de interpretação. É preciso fazer o sentido da obra vir à tona, expor todos os seus enigmas para então consagrá-la ou não como obra-prima. Fazer ver o sentido que a própria obra não determinara antes de ser interpretada. Dar sentido antes de deixar fazer sentido através do sensível.

Foi nesse sentido que Hessel (2019) propõe, na entrevista sobre o filme *Bacurau* (2019), que a instabilidade da política governamental, as mudanças de partidos sob o poder do Estado e os direcionamentos da governabilidade causam esse assombro que se observa nas telas do cinema brasileiro. O jornalista identifica que a ascensão do horror estaria relacionada à relação de causa (grandes eventos históricos) e efeito (a estética). De maneira semelhante a Rose (2017) ao inventar mais um novo subgênero daquilo que já existia sob nova roupagem. O colunista captou a sensação (acontecimento singular) para racionalizá-la sem se deixar afetar por ela, tendeu a classificá-la. Em todo o caso, a sensação está presente e sua potência é, de certa maneira, exaltada pelos discursos. Entretanto, em suas abordagens e posicionamentos somente observam a macropolítica, sequer referenciam-se no fluxo das moléculas sociais²³. O que coloca em perigo não só a existência do acontecimento no jogo de disputas políticas, como também retira a potência, naquilo que poderia atualizar-se.

Cánepa (2013) percebeu o movimento do cinema brasileiro entre as décadas de 2000 e 2010 com relação ao gênero, mesmo não fazendo parte de sua classificação. O que definiria como uma nova abordagem do histórico colonial, a herança escravocrata do Brasil, servindo-se das imagens do horror como representações violentas desse passado no presente. Baseando-se nos filmes *Os inquilinos* (2009) de Sérgio Bianchi, *Trabalhar Cansa* (2012) de Juliana Rojas e Marcos Dutra e *Som ao redor* (2012) do próprio Kleber Mendonça Filho, Cánepa (Ibid)

23 O conceito de política utilizado aqui é o desenvolvido por Deleuze e Guattari: “tudo é político, mas toda política é ao mesmo tempo macropolítica e micropolítica” (DELEUZE; GUATTARI, Platôs3-2012, p. 99). Desse modo, para estes o fazer político perpassa pelo fluxo de agenciamento entre movimentos molares (macropolítica) e às moleculares (micropolítica). A despeito da afirmação de confluência e dependência entre esses segmentos, os autores identificam que a potência política se realiza no molecular, são os detalhes que os interessam. Apesar de trabalharem através do detalhe, a política molecular opera em todo campo social, sua qualidade se expressa por sua natureza de fluxo de quanta, pelos movimentos de mudança de estado que ocorrem no corpo da sociedade. Como um fluxo de moléculas que atravessam o organismo e são atravessadas pela organização do corpo. Assim, micropolítica não trata de eventos pequenos e isolados, muito menos de um viés psicológico da individuação, consistindo em movimentos contínuos na esfera social. A sociedade, para os autores, é caracterizada por sua segmentação. Mesmo o Estado mais centralizado é composto por segmentos, formando uma multiplicidade de centros de poder. A partir desses centros o poder ressoa sobre o organismo social.

percebe caracteres do gênero no organismo desses filmes para abordar as violências históricas nas relações sociais e de trabalho. O que a autora sugere, provisoriamente em 2013, como um terror incidental:

Não se trata ainda de uma proposta concluída, mas apenas de sugerir que *O som ao redor*, *Trabalhar cansa* e *Os inquilinos* trazem abordagens novas tanto de questões urgentes da sociedade brasileira quanto de um gênero que talvez tenha encontrado um espaço inesperado para reemergir no cinema brasileiro – seguindo, com isso, a trilha de obras de diretores contemporâneos como Michael Haneke e David Lynch, por exemplo, que também, frequentemente, se servem do terror para construir filmes que não se sujeitam a essa classificação. (Ibid, *online*)

Esses filmes não competem pela lógica do gênero uma vez que não podem ser classificados como “terror sobrenatural ou de gênero, mas do terror entendido como a representação daquilo que sentimos diante da ameaça iminente de uma explosão irracional ou descontrolada de violência.” (CÁNEPA, Ibid, *online*). Logo, tomam de empréstimo certas sensibilidades do gênero sem, por assim dizer, submeter-se às regras do gênero. Novamente, o horror passa a ser uma ferramenta dentro de uma tendência. No entanto, defende que o incidental, configurando a sensação que não pode ser prevista ou ignorada pelos sentidos do corpo, possa auxiliar na articulação de algumas problemáticas da disposição sensível para a estética do horror. O incidental está relacionado às crises dos tempos em disputa, que Amaral (2018) comenta, por isso intimamente ligado a um trabalho da memória. A questão não está em superar ou modificar o gênero, os filmes não produzem uma vontade sobre a lógica do gênero, nem de suas regras ou da cultura que o envolve. A questão dos filmes na contaminação do horror está em contrapartida à forma de organizar a vida e dos modos de produzir o visível. A busca por maneiras de fazer ver o que não se classifica digno de ser tema das grandes obras. Por isso são consideradas obras menores. Não por questão de relevância artística, mas em sua abordagem pela alteridade das personagens menores e das histórias menores em que a dicotomia herói/monstro não configura parte inteira da imagem ou não toma a imagem para si. Trata-se de um trabalho envolvido pelo desejo de embate da representação, por consequência, o irrepresentável e a tirania da cronologia.

A vontade de memória que aparece no horror como a sensação que Cápena (Ibid) designou como incidental. Vontade que trabalha no incômodo gerado no embate dos tempos, quando o instante dos perigos colide no limiar do presente. O filme *Som ao redor* talvez seja, por excelência, fruto dessa problemática dos tempos. Quando a sensação de perigo iminente aparece ao presente sob sussurros do passado. As cenas de transição entre passado e presente de um mesmo espaço, entre a rua repleta de prédios de classe média e os engenhos de outrora.

Entre o banho contemplativo em família na cachoeira e a transformação súbita da água em sangue. A presença fantasmagórica da criança negra nos espaços que não a pertence. O filme, de todo modo, está sempre em um estado anacrônico da violência histórica. A ação não se dá pelo encadeamento causal, mas pelo efeito das suas relações, onde a presença é a violência da aparição do Outro no território privado. As personagens estão em uma rede de relações entre o passado e os acontecimentos do presente, diferentemente da afirmação de Amaral (2013) sobre a duplicidade das personagens que “são, ao mesmo tempo, reais e míticas”. Ou seja, já não compõem os arquétipos sociais transpostos na tela como representações de modos de ser, modos de ações dos sujeitos. Aqui eles aparecem como sujeitos históricos assombrados pelas singularidades que cada relação de poder tem enquanto efeito. Em *Som ao redor* a relação mãe e filhos, patrão e empregados, guardas de segurança e menino em situação de rua, sempre do singular para o plural e vice-versa, justamente por colocar todas as dicotomias sob efeito de forças em rede e não em encadeamento lógico. A duplicidade não está entre o que é real ou o que é ficcional (mítico). Está em como a ficção completamente contaminada pelo real.

Da mesma maneira, o filme *Animal Cordial* de Gabriela Amaral não trabalha com os arquétipos míticos que a própria se refere, mas sob a própria ordem dos arquétipos correlata à ação dramática. O filme não se interessa pelos acontecimentos a partir do assalto a um restaurante sofisticado ou como consequência deste. O filme está no estabelecimento das relações das personagens entre si. A história não está agenciando as imagens diretamente, como em *Som ao redor*, mas pelos afetos que criam no momento de perigo do acontecimento e na articulação de suas memórias internas. O cozinheiro odeia o patrão por acontecimentos anteriores que não são mostrados pelo filme e o patrão odeia o cozinheiro por fatores que o espectador supõe através das falas de outras personagens. Percebe-se que um assalto se transforma em relações de trabalho e, logo, se torna uma trama de relações de força, uma afetando a outra. A questão de classes, por exemplo, está posta nos efeitos da disputa entre as classes patrão/empregado e não por resultantes de ações concluídas em novas ações. O horror está também na suspensão de um fim para as personagens, não é dado nem a glória e nem a penitência aos que sobreviveram, restando somente a angústia dos acontecimentos daquele espaço-tempo. O horror aparece nos dois filmes não como mitos ou arquétipos de enredo, mas no articular das relações incômodas, nos detalhes da memória, em momentos de perigo iminente.

Nesse sentido, o movimento contemporâneo do horror choca-se com mutações nas lógicas de regime correlacionadas às evoluções tecnológicas. A esses filmes não interessa o gerenciamento de medos e violências sobre as regras dos mitos, a despeito de fazer da própria

ordem representativa objeto de enfrentamento dela mesma. A contaminação do horror observada no circuito internacional e, principalmente, nas produções nacionais, trata de efeitos mutacionais no íterim do mito para a lenda urbana. A isso pode-se relacionar sua correlação com os processos evolutivos da reprodutibilidade técnica e a filosofia da história de Benjamin (2012) escreveu. Quando o desenvolvimento do cinema estabelece e toma para si uma nova função social. Benjamin (Ibid), observa certo valor material das artes através da modificação provocada pelas máquinas de reprodução, a sua autenticidade. A arte não está ligada diretamente a seu material de criação, como as pinturas e suas telas, ela pode ser replicada incontáveis vezes. A univocidade da obra esvaneceu e as distâncias da obra única e sacra perderam suas dimensões longínquas. É a essa unidade autêntica, o aqui e agora da obra de arte, que Benjamin (Ibid) intitula *aura*.

Esse sistema de *aura* em uma autenticidade está marcado pela tradição da arte ligada à experiência do culto. Nos primórdios da arte a relação acontece pelo aspecto da mágica no qual se produzia um objeto artístico não para ser exibido por excelência, mas com objetivo de trazer sua presença, mesmo que virtual, para ser cultuada. Benjamin (Ibid) vê no cinema o agente destruidor desse aspecto ritualístico da obra de arte. Com o advento do som, o cinema tomou para si uma qualidade única no processo de reprodutibilidade: a arte perde a função de culto, muitas vezes ligada à religiosidade, para fundar seus elementos na política. Esse fundar-se na política a que Benjamin (Ibid) se refere, significa uma mudança na percepção do que se versa como política. A estética da exibição e difusão em massa das feições políticas toma o lugar da representação enquanto expressão divina e virtual que se deve referenciar mesmo não sendo vista. Quando se fala de destruição da *aura* significa uma transição de funções e valores da sociedade na relação de forças e não propriamente um fim completo do aqui e agora dos objetos.

Na era de reprodutibilidade, Benjamin (Ibid), observa uma crescente destruição da *aura*. Porém, isso não se confunde com seu expurgo da sociedade. A *aura* perde sua função social em perspectivas da macropolítica, continuando a existir em diversos outros setores sociais. Didi-huberman (2010), ao retomar os escritos de Walter Benjamin, argumenta que diante das contradições do conceito benjaminiano caberia deduzir que a *aura* não fora destruída como um todo. Conceituando a *aura* como a atuação de um poder quádruplo: da distância, do olhar, da memória e da experiência. Este poder quádruplo estaria sob a ordem da relação do olhar posta sob um regime de dupla distância na qual o olhar retorna ao olhado pelo olhante. Uma distância tramada onde o olhado só se mostra para determinar sua distância ao olhante, aproximar-se para demonstrar sua longitude, como escreve Didi-huberman:

[...] a distância aparece, no acontecimento da aura, como uma distância já desdobrada? Se a lonjura nos aparece, essa aparição não é já um modo de aproximar-se ao dar-se à nossa vista? Mas esse dom de visibilidade, Benjamin insiste, permanecerá sob a autoridade da lonjura, que só se mostra aí para se mostrar distante, ainda e sempre, por mais próxima que seja sua aparição. Próximo e distante ao mesmo tempo, mas distante em sua proximidade mesma: o objeto aurático supõe assim uma forma de varredura ou de ir e vir incessante, uma forma de heurística na qual as distâncias — as distâncias contraditórias — se experimentariam umas às outras, dialeticamente. O próprio objeto tornando-se, nessa operação, o índice de uma perda que ele sustenta, que ele opera visualmente: apresentando-se, aproximando-se, mas produzindo essa aproximação como o momento experimentado “único” (*einmalig*) e totalmente “estranho” (*sonderbar*) de um soberano distanciamento, de uma soberana estranheza ou de uma extravagância. Uma obra da ausência que vai e vem, sob nossos olhos e fora de nossa visão. (Ibid, p. 148)

Na atualização de Didi-huberman (Ibid) do conceito de Walter Benjamin, o autor projeta a *aura* como um espaçamento tramado, uma trama que coincide aqui como trabalho, a *aura* sendo resquícios do trabalho humano no objeto. Enquanto o paradoxo do olhar, aproximando-se para evidenciar sua distância, essa lonjura soberana, inalcançável, faz parecer uma relação direta com o transcendental, Didi-huberman (Ibid) remonta suas características como trabalho do paradigma das relações de visibilidade. A partir da passagem benjaminiana em *Pequena história da fotografia* que define a *aura* como “uma trama singular de espaço e de tempo: a aparição única de uma distância, por mais próxima que esteja” (BENJAMIN, 2012, p. 108), o espaço tramado de Didi-huberman (Ibid) desenvolve a relação do olhar como um trabalho em que a aparição ou a presença no espaço se faz numa dialética com o tempo. A presença aparece no espaço do olhar como uma ausência na visão que só se pode fazer em uma dialética com o tempo. Um trabalho de memória e de experiência histórica pela aparição única, fantasmática, dos tempos como uma constante no limiar do presente²⁴. É nessa relação da distância da relação do olhar que o poder da memória e da experiência aparece como culto e que pode determinar um valor para o pensamento do horror mítico.

Na interpretação de Didi-huberman (Ibid), o culto em Walter Benjamin não está em relação usual com o transcendental. A reverência ao soberano como Outro Deus recebe assim sua presença demonstrando sua magnitude²⁵. Retira a *aura* do domínio exclusivo das crenças

24 O que Didi-huberman identifica como uma das grandes contribuições de Walter Benjamin à filosofia da história: “o espantoso valor do olhar lançado por Benjamin sobre a historicidade em geral seria o de se manter constantemente no limiar do presente” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 121).

25 Carroll (1999) comenta sobre suas divergências com a teoria religiosa do gênero do Horror por entender a experiência religiosa do culto como reverência ao ser divino. Carroll (Ibid) não percebe a experiência nos monstros horríveis, nenhuma personagem reverência a ameaça horrível que a assedia. Elas têm profundo desgosto pela presença dessas criaturas, prefeririam que não existisse. O que é verdadeiro ao pensar o culto sobre este sentido, porém o culto de Walter Benjamin trabalha sobre uma relação do olhar que é muito particular ao horror e ao trabalho representativo apresentado na obra de Carroll (Ibid).

religiosas: “*aura* não é credo” (DIDI-HUBERMAN, op. cit., p. 158). O culto é ressignificado nesse trabalho de dupla distância que pode ser entendida como uma dupla distância da representação. O justo paradoxo do regime representativo que faz da presença o espaço da ausência: “a ausência ou a distância não são figuras do divino - são os deuses que buscam, na fala dos humanos, dar-se como as únicas figuras possíveis e verossímeis (signo de seu caráter ficcional) de uma obra sem recurso da ausência e da distância.” (Ibid, p. 159). Ou seja, são as figuras da verossimilhança que ditam e determinam o que é possível. O monstro do horror, em Carroll (Ibid) trabalha sobre essa ausência que aparece para mostrar sua irrepresentabilidade. Mesmo que figurativamente apareça aos olhos com formas até certo ponto inteligíveis, seu trabalho é tramar sobre o que é possível na aparição estranha do impossível. O irrepresentável da monstruosidade é o reforço do que pode ser representável.

A representação se dá na dupla distância aurática: aproximar para demonstrar distância e, a partir disso, definir os modos de ser e viver. O horror mítico na centralidade da presença do monstro acontece nessa dupla distância na qual se olha para um espaço vazio, breu, sob a desconfiança de ser olhado de volta, mas pelo temor da aparição de um ser monstruoso. Esse mesmo ser que é desconhecido por não constar nas configurações da cultura, índice de sua ausência e, simultaneamente, sentido como presença dos afetos do temor e nojo. É a tradição ritualística que o monstro ocupa a função dramática dos deuses no sentido de estabelecer a distância entre quem olha e o olhado. A distância sacra do objeto que deve ser cultuado, mas não pode ser alcançada.

Portanto, observam-se mudanças de regimes: se antes o mito tinha preponderância em determinar forças atuando no corpo social, agora tem-se a lenda urbana que toma sua função social com o gerenciamento das relações de forças. Os modos de produção de imagens e de organização do sensível modificam suas operacionalidades. A era da reprodutibilidade técnica (BENJAMIN, 2012) modifica a função do culto nas artes por acabar com sua *aura*, mas não na sua totalidade como Didi-huberman (Ibid) constata. O digital aponta nova vontade que antecede ao seu surgimento²⁶. A vontade que foge ou reage às determinações da representação, como também estabelece um outro regime de organização dos modos de vida, o que aqui se chama de paradigma da lenda urbana. O horror passa agora por uma vontade estética com relação ao assombro que se diferencia das suas características do sublime nos mitos. Um assombro que trabalha “a distância como choque” (DIDI-HUBERMAN, Ibid, p. 159), que encarna o perigo

26 Como visto no texto do cineasta Akomfrah (2017) e sua *digitopia* dos sujeitos diaspóricos.

para dentro de casa, no privado. Difere do medo desconhecido dos mitos e escondido nos espaços sem territórios humanos (matas fechadas, locais inóspitos e intocados).

A lenda urbana constitui-se de outro regime. A lenda urbana surge suprimindo o poder da memória, substituindo-a pela lembrança do medo constante da perturbadora possibilidade de aparição do Outro. O mito trabalha na certeza do poder dos deuses, a lenda urbana sobre a incerteza, pela constante presença de que algo pode ferir a minha segurança. Sempre um algo ou alguém que ronda e ameaça um ou outro. Nunca uma coexistência. A incerteza vem da constante presença do perigo iminente. Precisamente, a lenda urbana trabalha com alguma ideia de superação das distâncias, com a aproximação iminente de tudo. Toda calamidade estaria por eclodir de um extremo a outro em simultâneo. Nada está seguro o bastante no mundo das lendas porque o assombro encarnar numa política de gerenciamento de pequenos medos, não mais a castidade e punição dos mitos, mas o controle sensível dos sentidos.

A lenda urbana se desenvolve com a reprodutibilidade da fotoquímica, mas se estabelece com o digital. As novas tecnologias tornaram a vigilância um paradigma desses tempos. Nada é feito sem registro, gravado e replicado infinitamente por códigos binários. De fato, o digital não cumpriu inteiramente o desejo pela democratização dos meios de produção de imagens, como abordado por Akomfrah (2017), por ser fruto de um processo paranoico da visibilidade reprodutiva. O mesmo processo que se percebe no atual funcionamento de religiões evangélicas. As novas religiões cristãs instauradas no Brasil, desinteressadas pela mitologia católica, em nada interessa a figura dos anjos ou santos, sendo Cristo o único ser onipotente, pois a ele nenhum outro ser escapa. O único ser passível de contraponto seria o demônio, significando o monstro à espreita para desvirtuar o caminho das pessoas e os preceitos cristãos e familiares. A igreja não careceria dos ornamentos e imagens sacras, pois a disposição do espaço seria o bastante para ser vista, uma vitrine. Não por coincidência, os programas televisivos se tornaram componente do culto evangélico e antigos cinemas, espaços ideais para construção de novos templos. A exibição imediata dos ritos e poderes conferidos ao pastor, os milagres, devem ser vistos para atestar a presença do divino em todo lugar e tempo. Se no mito a força aparece na certeza, ainda que virtual, do poder das entidades e seus respectivos monstros, na lenda urbana a exibição da reprodução serve para constatar a existência de um perigo iminente, a política da paranoia.

Com o desenvolvimento da reprodutibilidade técnica a paranoia toma o fazer da política por perpetuar na exibição da reprodução um signo autorreferente. Um signo que não mais se liga aos trajetos da memória na medida em que tenta suprimir o valor histórico das imagens e seus efeitos temporais na atualidade. O passado parece se encontrar na lembrança daquilo que

se deve temer e não naquilo que gera crise. A paranoia é a gestão de medos a ser lembrados em seu aparecimento momentâneo e não em seus desdobramentos no espaço-tempo. A paranoia enquanto política se empreende na reverberação da macropolítica do aparato Estatal à micropolítica da vida cotidiana ou como Deleuze e Guattari (2012) propõem: do macro para o micro e vice-versa.

A administração de uma grande segurança molar organizada tem por correlato toda uma microgestão de pequenos medos, toda uma insegurança molecular permanente, a tal ponto que a fórmula dos ministérios do interior poderia ser: uma macropolítica da sociedade para e por uma micropolítica da insegurança. (Ibid, p. 102)

Desse modo, o horror contemporâneo disposto por Rose (2017; 2022), internacionalmente, e Cánepa (2013), nacionalmente, em nada devia ao gênero por suas imagens. O horror emerge nessas obras por sua estreita relação com as metamorfoses dos regimes para o digital quando às temporalidades emergiram sob a forma de paranoia. As representações não conseguem compor inteiramente as potencialidades sensíveis dessa imagem. Os filmes contemporâneos não utilizam o gênero como forma crítica ao momento de crise e mudança de regimes, como encadeamento causal. Se o filme *Trabalhar cansa* (2012) é contaminado pelo horror, é porque Juliana Rojas e Marcos Dutra necessitam fazer ver as relações de classes no funcionamento de um mercadinho através do horror. Necessitam por terem que lidar com a presença constante da sensação de perigo, pela dupla distância da lenda urbana fazendo chocar a vida privada e o Outro distante tramando sobre o mesmo espaço-tempo. O horror emerge pela distância do olhar, entre a angústia em se aproximar demais do perigo e o desespero de se afastar demais e se perder.

O paradoxo do Horror está nas distâncias se encontrando, nos afetos do aproximar-afastando ou afastar-aproximando. Não se trata mais de repugnância e subordinação pela existência do monstro. Mas, de um desdobramento fantasmagórico da presença constante mesmo na ausência, por uma disputa de tempos. Nessa disputa a colisão paradoxal do horror é o assombro quando encarna no real através do que Freud (2021) conceituou como incômodo, *Unheimliche*²⁷. O incômodo entra na psicanálise freudiana como uma impressão sensitiva

27 Termo alemão de difícil tradução, tendo versões do texto freudiano que traduziram como "O Estranho", "O Inquietante" e "O Infamiliar", em português. Em espanhol, curiosamente, as traduções parecem propícias para o horror como "Lo Siniestro" ou "Lo Ominoso. Utiliza-se a tradução do psicanalista Paulo Sérgio de Souza Jr. do *Unheimliche* para o incômodo, por ser a proposta que parece mais adequar às ideias de Freud para o português. Sobre a discussão dessa nova tradução ver o artigo de Tânia Rivera para a Folha de São Paulo intitulado "Ensaio mais estranho de Freud, com nova tradução convida leitores a revirar a linguagem". Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2021/11/ensaio-mais-estranho-de-freud-com-nova-traducao-convida-leitores-a-revirar-a-linguagem.shtml> (Acessado em 14 de junho de 2022).

dotada de um poder duplo. Uma ambivalência dentro da própria etimologia da palavra no original em alemão, que toma pela tradução do incômodo sua duplicidade com o cômodo: “logo, *heimlich* é uma palavra cujo significado se vai desdobrando na direção de uma ambivalência, até que por fim coincide com o seu antônimo, *Unheimlich*. Incômodo é, de algum modo, uma espécie de cômodo”²⁸ (Freud, op.cit., p. 64). O incômodo está em dupla distância com o cômodo em dois sentidos, tanto a respeito da sensação de desconforto/conforto, como também no sentido de aposento, lugar a se habitar. O prefixo in-, na tradução de Paulo de Souza Jr., assume então a ambivalência de ter uma qualidade de movimentação no interior como também de oposição ao termo ao qual deriva. Nesse sentido, o incômodo é aquilo que está no íntimo, privativo, e, simultaneamente, importuno, por vezes, angustiante. Freud (Ibid) conclui sua investigação estética do incômodo sob duas observações:

Primeiramente, se a teoria psicanalítica está correta ao afirmar que todo afeto de uma emoção, independentemente do tipo, é metamorfoseado em medo por meio do recalçamento, então deve haver um grupo, entre os casos do que é medonho no qual se possa mostrar que, ali, medonho é algo do recalçado que retorna. Esse algo medonho seria justamente o incômodo e, portanto, há de ser indiferente se isso era originalmente algo que causava medo ou era sustentado por outro afeto. Em segundo lugar, se essa é realmente a natureza secreta do incômodo, então compreendemos que o uso linguístico faça o cômodo transicionar para o seu oposto, o incômodo, já que esse incômodo não é realmente nada de novo ou alheio, e sim algo familiar à vida anímica desde tempos imemoriais, que dela apenas foi alienado pelo processo do recalçamento. A relação com o recalque agora também nos ilumina a definição schellinguiana de que o incômodo é algo que deveria ter permanecido dissimulado e veio à tona. (Ibid, p. 93)

O incômodo seria assim a expressão do que deveria permanecer dissimulado, o medo que se expressa enquanto retorno do que foi recalçado. Porém, o recalçado não assume no assombro do horror uma representação do medo. O recalçado assume assim um valor histórico benjaminiano de dupla distância dos tempos encarnados no perigo do presente. O assombro encarna não como ‘espírito santo’, alienando o corpo, fazendo-o perder a consciência através de uma paralisia de sua alma e a posseção de seu corpo. O assombro encarna no corpo enquanto o incômodo, o incômodo entre os tempos históricos, por um desejo da memória e de ver, mesmo que seja terrível olhar para tal imagem. Nos filmes contemporâneos que o horror contaminou

28 Carroll (1999) rejeitou a utilização do conceito freudiano, assim como a maioria das digressões psicanalistas, em sua definição do horror justamente por Freud utilizar incômodo para outras situações e afetos que não são da alçada do gênero. Portanto, não se estabelece como uma especialidade do horror. O que Carroll não percebe é o valor que o conceito de Incômodo trabalhado por Freud e mencionado em Rivera (2021) tem muito a contribuir para entender o paradoxo do horror através dos afetos e seus efeitos, não para formular a sua especialidade classificatória do gênero. O *Unheimliche* não é sinônimo do horror, mas faz parte de sua constituição.

desta forma percebe-se uma vontade de trabalho histórico, das histórias menores, da história dos vencidos (BENJAMIN, 2012). O horror encarnou no incômodo pelo trabalho das distâncias que a lenda urbana digitalizada impôs e por perceber um fazer político no seio da intimidade do sujeito, no momento da fragilidade afetiva como o do medo. Uma fragilidade que se dá na relação íntima com o destino do estado de coisas, por sempre operar no estado de suposições que o perigo domina o corpo.

Por fim, o horror das lendas se deve ao digital através do choque de distâncias que ele propõe dentro de um sentido histórico do recalcado. O digital dá muito a ver a todo tempo. Possibilitando arrancar distâncias das coisas ou confundindo-as ou as fazendo colidir. O longe demais se tornou próximo demais, tão perto que chega a ser insuportável. O paranoico olho mecânico das câmeras dá lugar a sensores fotossensíveis que transformam as imagens em dados. Por mais frio que pareça ser, o valor dos dados tem seu sentido configurado em puro afeto. O dado se transforma e se transborda no afeto medonho da paranoia ao acabar vendo aquilo que não era para ser visto. A possibilidade de ver o que antes era impossível a olho nu. Os filmes de *Found footage* são o exemplo de que o horror vê no digital o olhar daquilo que era oculto e agora pode ser exposto, ou melhor, ser expresso. Esses filmes se fundamentam em uma simples premissa: suas imagens são arquivos encontrados em uma câmera perdida. Os produtores de tais imagens morreram ou sumiram e deixaram como rastros o que viveram nas imagens dessa câmera perdida. Geralmente, são histórias de pessoas que exploraram espaços que não podiam ser filmados, mostrando o que só a câmera conseguiria mostrar. A lenda urbana trabalha na lógica de uma história que não pode ser contada. É preciso mostrá-la, fazer ver suas entranhas indesejáveis para produzir sentido. Nesse sentido é que o digital e o horror se envolvem na vontade de fazer história, uma outra história diferente da:

Coletânea desses grandes exemplos, dignos de se aprender, representar, ponderar, imitar. Cada um ensinava apenas sua própria lição, sempre igual através dos tempos, e destinada aos que tinham vocação para deixar a lembrança de suas ações e, portanto, para extrair exemplos dos fatos memoráveis dos outros homens de memória. (RANCIÈRE, 2018, p. 18)

O digital não quer cumprir a promessa de democratização das produções de imagens, mas seu movimento abre precedentes a essa nova história que Rancière (Ibid) sustenta. Permitiu certa possibilidade de abrir a história através dos seus mecanismos de articulação das imagens. Ao que o horror interpretou, tomou para si, como uma articulação paradoxal das distâncias. O assombro assume o incômodo do próprio regime paranoico para dele fazer ver os escombros da história. Escombros que só fazem sentido no horror através dessa sensação medonha que faz o

movimento de afastar e aproximar simultâneo como política de abrir os poros sensíveis às violências históricas. Se Benjamin (2012) em suas teses sobre história não vê o assombro com ‘bons olhos’ é por entender como uma sensação aterradora que nenhum conhecimento pode ser produzido a partir dela. Benjamin (Ibid) encara o assombro mítico que trabalha sob a perspectiva da dupla distância como efeito imobilizador dos sentidos. O assombro encarnado da lenda trabalha no movimento das distâncias e, assim, consegue fazer das ruínas do progresso um espaço tramado nos tempos pelo pensamento. Esse processo só se faz possível em uma dupla vertente entre as violências do regime do digital e as aberturas que suas fissuras possibilitam. Essa abertura se dá por essa nova história ser “aquela em que qualquer um pode fazê-la, porque todos já a fazem, porque todos já são feitos por ela” (RANCIÈRE, 2017, p. 19). O digital é tanto o controle do sensível quanto a possibilidade de diferentes corpos produzirem imagens.

Na relação conflituosa, o horror atravessa as imagens por necessidade de ver os detalhes na finitude sensível do material digital. Todo objeto está disposto por um poder da memória e disposto a ser possuído pelo assombro. O que interessa a este pensar do horror está no detalhe molecular da imagem. No detalhe que só se percebe fora das análises do desenvolvimento dos grandes arcos. Interessa a concisão sensitiva, aquilo que é fundamental ao valor de afetação da imagem. A concisão sensível proporcionada pelos curtas-metragens em sobreposição aos desenvolvimentos de arcos dramáticos que sugerem os longas. O que força uma abordagem sobre as qualidades sensíveis das imagens, diferente da sua capacidade em elaborar enredos e os impulsos digitais nas maneiras de filmar. Portanto, há ainda três questões a serem discutidas com mais afinco sobre o horror na contemporaneidade: a questão da construção do monstro e suas reverberações políticas com a estrutura, a criação de territórios e corpos assombrados e a fabulação do pesadelo como sintoma do desejo de viver. Esses temas serão respectivamente tratados nos três curtas-metragens: *Menino Aranha* (2007) de Mariana Lacerda, *Estado itinerante* (2016) de Ana Carolina Soares e *Delírio é a redenção dos aflitos* (2016) de Fellipe Fernandes. Nestes filmes, que não se enquadram inteiramente ou de forma alguma na tradição do gênero cinematográfico, que o horror manifesta sua potência de contaminação tão discutida no cinema nacional.

2. ESTRUTURAS ASSOMBRADAS

2.1. Estruturas do medo e o sangue dos monstros: a lenda urbana e a paranoia

Talvez toda estrutura seja assombrada por estar carregada de memórias. Por mais que sejam recém-construídas com paredes de reboco, lisas, sem detalhes e padronizadas as estruturas são dotadas de blocos de memória díspares. O corretor de imóveis para ofertar uma casa precisa certificar-se das histórias que se passaram entre aquelas paredes. Verifica a respeito de tudo, inclusive, se não houve mortes no local na medida em que seja passível de desvalorização. Não por acaso, as construções assombradas por espíritos do passado e recalçados naquele território foram o interesse de filmes de horror. Em geral, as fabulações que contornam suas narrativas acontecem através de construções que invadiram terrenos sagrados, macularam-nos e se fixam por cima ou nas extremidades de cemitério, normalmente de povos originários. Muitos foram acometidos por atos de violência fora daquilo posto como aceitável. As paredes das estruturas escondem seus segredos como também seus monstros. O sangue dos que morreram para a sobrevivência do desenvolvimento urbano está no emparedamento das desgraças que o próprio sistema produziu para seu dito progresso.

Não cessam lendas de pessoas emparedadas nos antigos casarões coloniais espalhados pelo país²⁹. Histórias recorrentes de aparição de assombrações de corpos presos entre as paredes das construções. Seja nos empreendimentos mais recentes ou nas estruturas históricas não escasseiam história corpos presos entre suas paredes por todas as regiões nacionais. No Recife, o romance “A emparedada da rua nova” de Carneiro Vilela acaba por virar uma lenda urbana e o fantasma da emparedada permeia o imaginário do centro da cidade. Indagar se essa recorrência ao emparedamento seja verídica não passa de uma busca tautológica que sempre faltará provas suficientes para comprová-la. O que se torna um dado sensível realmente necessário é como essas lendas fazem parte integrante de projeto de urbanístico em um ambiente paranoico.

O conceito de ambiente (*environment*) a ser vendido sobre espaços e cômodos do esquema de especulação imobiliária monta uma dinâmica de como pensar o viver urbano. Modo

29 A história da construção da cidade de Brasília está rodeada por essas lendas, tendo em vista a velocidade de sua construção. Em muitos relatos, trabalhadores caíram nas vigas e por lá foram enterrados pela argamassa que compõe as paredes do Congresso Nacional. Sobre os relatos do processo de trabalhadores concretados no Congresso Nacional nas obras da capital federal ver reportagem feita por Braitner Moreira, Letícia Carvalho e Marcelo Cardoso para o site G1 da Globo: <http://especiais.g1.globo.com/distrito-federal/2018/operarios-concretados-nos-predios-de-brasilia-mito-ou-verdade/>.

de vida que o conforto depende do desenvolvimento especulativo do espaço. Um espaço que já não parece ter vínculo com o público, especulado para se tornar propriedade onde sua própria organização faz parecer que perdeu a dependência com a organização exterior. Perde-se o vínculo com o próprio urbano, ou melhor, com aquilo que era de domínio público, de espaço compartilhado por todos.

As novas grandes construções de edifícios e condomínios de luxo procuram, cada vez mais, um espaço especulado, onde o compartilhamento por outros seja restrito, controlado. Um ambiente que o risco de incômodo possa ser calculado ao ponto de poder ser previsto, tendo em mente as possibilidades dos riscos a serem evitados. Um trabalho também de engenharia, saber ordenar o planejamento arquitetônico estabelecendo as distâncias entre o que se coloca enquanto cômodos internos e os ambientes externos. Estipulando, assim, que o incômodo não ultrapasse as fronteiras dos ambientes. Por isso, são demarcados por divisores: muros, portas, cercas, andares, portarias etc.

O processo especulativo imobiliário pode ser visto como reservas, acúmulo de propriedades com objetivo em obter futuros aumentos para seu valor de mercado. Trabalhando em função da flutuação do mercado financeiro, sendo vinculado como uma prática sem função social na qual o espaço não é utilizado nem para a habitação, nem para a produção, focando no lucro especulativo. O ato de especular está tanto no trabalho de antever os lucros do futuro, quanto em prever certos movimentos, condicioná-los a seu domínio e assim constituir sua própria ordem.

Talvez seja o cinema pernambucano, em especial na sua capital Recife, o que mais se interessou pelas dinâmicas das estruturas e seus poderes especulativos. A estrutura acaba sendo, para esses filmes, a imagem a ser enfrentada. Tanto no sentido combativo no tocante às opressões quanto no ato de debruçar-se sobre ela para estudá-la. O movimento Ocupe Estelita produziu um largo material cinematográfico visando combater o avanço da venda do espaço de Estelita no Recife para as grandes empreiteiras sob o nome de Nova Recife. O Cais José Estelita está sob duas demandas: seu valor histórico para a cidade e sua utilidade pública em relação à população local. Em um desses filmes pernambucanos de maior circulação midiática *Recife, cidade roubada* (2014)³⁰ é posto o cinema como atuante das suas ações, ainda que fora do

30 O filme pode ser visto no Canal do YouTube do próprio movimento Ocupe Estelita. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dJY1XE2S9Pk&t=6s> (cessado em 28 de agosto de 2022). Interessante notar que o filme juntou trabalhadores do setor audiovisual tanto em sua produção quanto nos entrevistados. Tratou-se de um movimento que mobilizou os cineastas pernambucanos ou atuantes na região contra o projeto urbanístico do Novo Recife.

formato de circulação das salas e focando na exibição via *internet*. Desse modo, o filme torna o fazer documental uma denúncia dos interesses envolvidos no planejamento urbano do Novo Recife. Este cinema militante que se gesta no seio do movimento social tenta ocupar espaços, retirar a distância que os debates da política administrativa tentam deixar a visão turva.

No referido filme, o narrador Irandhir Santos, ao fazer o jogo de palavras entre o “novo e o de novo” intenciona esticar os sentidos do próprio discurso que justifica a existência e a operação desse novo projeto urbano. “Isso é novo de novo” repete Irandhir Santos enquanto o filme mostra as edificações de condomínios, shoppings e vias urbanas exclusivas para carros. “O novo de novo” é o velho, mas um velho sob a roupagem de novo. O caminho que o argumento do filme propõe é pensar esse velho como estratégias de políticas públicas que favorecem os que dominam o poder na região há muitas gerações.

O filme pode ser considerado de cunho combativo pela necessidade de denúncia. Nesse sentido, precisa articular o discurso em favor da construção do novo para que faça ver as especulações de valor que esta política pública propõe. Trata-se de prever valores não só lucrativos como de organização da vida naquele espaço. O Novo Recife que o filme denuncia é a continuação de favorecimento de classes, mas que está sob uma mutação de pensar a habitação, o transitar e o espaço público compartilhado. O movimento é Ocupa Estelita pela necessidade de fomentar um espaço público que seja realmente compartilhado, sem os controles especulativos, uma luta pelo direito de viver entre os espaços urbanos.

A luta por Estelita é também uma luta contra o pensamento da arquitetura, ou melhor, um projeto arquitetônico urbano. Projeto que Wisnik (2018) coloca sob a figura do nevoeiro, pela experiência dos grandes centros urbanos do mundo e pela paisagem nebulosa de pouca definição. A definição sendo um paradigma digital para a resolução de suas imagens, seu adjetivo baixo é pela falta de clareza, pouca inteligibilidade nas operações. Para Wisnik (2018), as paisagens urbanas não estão alheias aos processos de mutação do sistema, pois estão correlacionadas às mutações de suas lógicas. Os dispositivos digitais, como evolução das máquinas reprodutivas, possibilitaram a criação de ambientes simulados. Simulações que não se restringem aos ambientes virtuais computacionais e suas reverberações no universo das redes da *internet*, são formas de simular o próprio espaço público urbano. Baseado em concepções *benjaminianas*, o autor identifica uma mudança da concepção moderna de arquitetura onde as construções mostram os interiores pela composição de vidro, o que revela demais, perde seus mistérios, para uma concepção de grandeza de edifícios de fachadas nebulosas, que perdem a transparência. A grandiosidade das novas construções produz uma nova percepção de

organização dos espaços como as distâncias que cria entre seu interior e o exterior, como escreve o autor:

O interior é um mundo à parte, desconectado do entorno, e cuja complexidade de “organismo” replica a experiência urbana sem, contudo, com ela relacionar-se. De um ponto a outro, troca-se o paradigma comunicativo estruturalista de Venturi e Scott Brown pela indeterminação pós-estruturalista, na qual o espaço é entendido como fluxo não modular, justaposição de corpos sem vínculos, limites ou hierarquia: unidade dobrada sobre si mesma. (WISNIK, 2018, p. 195)

As novas construções corporativas ou dos condomínios fechados de prédios são projetadas sob a dinâmica de simular a experiência urbana sem, contudo, criar vínculos com os perigos externos próprios do espaço das grandes cidades. No filme *Recife, cidade roubada*, usando o exemplo da constituição do conceito na construção dos *shoppings* para as formações das cidades brasileiras, expondo a experiência desse ambiente a falsa percepção de espaço público. Evidenciando a perda da noção de tempo em seu ambiente fechado, pois não se vê a passagem do dia por não ter a visibilidade da luz solar. O *shopping* enquanto propriedade privada tem horário e regras próprias de funcionamento que nada devem ao comportamento de fora, ao funcionamento da própria cidade. Recife é tomada de assalto pelo poder especulativo por um apelo a certo planejamento urbanístico, como denuncia o filme. Planejamento que deseja utilizar o espaço abandonado do Cais José Estelita para a construção de outro condomínio de luxo. O “novo de novo do Novo Recife” é a continuação do antigo jogo de poderes em mutação. Se o *shopping* modifica o funcionamento e do trânsito local em seu favorecimento, os condomínios promovem um modo de organização da cidade que não é para benefício popular. Os condomínios acabam com a possibilidade de criação de espaços para habitação popular, além de incentivar a criação de vias para carros em contrapartida do fortalecimento do transporte público. A necessidade de Ocupar Estelita se coloca contra o progresso da especulação da vida urbana, como denúncia e proposta de direito a viver na cidade pelo presente sem o agenciamento futuroológico da especulação imobiliária.

O mesmo pensamento que rege o setor financeiro em trabalhar com previsão determinando o presente sob o julgamento do futuro. Como rege o projeto arquitetônico da grandeza dos novos edifícios. Winisk (2018) reforça a característica desse novo regime pela baixa definição e por um projeto que passou das revelações estruturais das fachadas a base de vidro do modelo modernista para o misterioso, onde as estruturas não são mais vistas e seus cômodos interiores escondidos do incômodo exterior. Trata-se de uma lógica de eterna mudança e de excesso de produtividade, a organização de um espaço dentro da cidade que seja

independente dela. Organiza-se por si mesma, cria uma percepção em que o vínculo ao exterior não é necessário, como também promove uma sensação de eternas incertezas por sempre trabalhar sob a futurologia especulativa. Ou seja, submete uma supressão do passado em detrimento a uma estimativa do pode ser, fazendo de suas fachadas um esconderijo para assegurar seus segredos.

As distâncias não estão mais sob a disposição do culto, nem para a revelação de suas estruturas, está agora em prol de esconder os seus segredos para poder estipular seus poderes, o direito de calcular como pode viver determinados corpos. Toda uma organização do espaço através do planejamento político, mas também estético. É nesse sentido que a arquitetura toma corpo na estética, pois organiza o sensível do ambiente. Segundo Winisk (2018), a arquitetura moderna intencionava revelar enquanto a grandeza deseja assombrar. Ela transforma a cidade, que sob a ótica moderna era uma soma de certezas, numa acumulação de mistérios. Desse modo, os filmes do *Ocupe Estelita* conseguem revelar os mistérios da estrutura através da decodificação de seus signos discursivos do *marketing*. Se preocupou em remontar as estratégias das formulações e justificativas do dito novo projeto, denunciando que não patrocina a uma melhoria da vida urbana popular, mas atua no favorecimento da especulação imobiliária.

Gabriel Mascaro em seu filme documentário *Um lugar ao sol* (2009) propõe outra abordagem: entender o discurso de quem habita esses empreendimentos, entrevistando moradores do último andar de prédios luxuosos de três grandes capitais brasileiras: Rio de Janeiro, São Paulo e Recife. Para esse filme não interessa produzir um retrato das personagens filmadas pelos cômodos de seus apartamentos. Interessa, sobretudo, a argumentação delas sobre como é viver nesta alta posição. Mascaro (2009) faz um movimento para entender a relação das construções em relação a viver nas cidades. Formulando uma dialética entre a disposição material dos grandes edifícios na paisagem das cidades e as falas de seus moradores do mais alto padrão.

Mascaro entra nos cômodos dessa arquitetura e deixa que o assombro das incertezas apareça através dos entrevistados. Há duas falas comuns a todas as personagens do filme: o orgulho de se sentirem dignos por terem um lugar próximo ao sol e a suposição de que a altura assegura certa proteção do ‘mau agouro’ alheio. Seus comentários sempre estabelecem o diferencial de morar na cobertura: a segurança, a privacidade, o tamanho do espaço e a beleza da vista. Não se trata apenas de morar no bom prédio, mas estar num padrão, de querer um lugar perto aos céus. Querer um ‘lugar ao sol’ pelos moradores, ainda que possa representar a benção divina pela posição social, é a tentativa de buscar um lugar seguro que mantenha seu patrimônio e padrão de vida, afastando de seus cômodos o incômodo.

Toda uma lógica espectral do perigo que se aloja entre os mistérios das paredes com as estruturas que a mantêm. A estrutura da incerteza invade a segurança do cômodo, provoca desconfiança sobre seus alicerces e as próprias concepções das leis para proteger seu projeto organizacional. A exemplo dos últimos planos do filme quando a mãe de um dos entrevistados começa a desconfiar da equipe de filmagem de Mascaro. Ela desconfia pela exposição do próprio filho sobre seus bens, vangloriando-se. Começa a ficar incômoda com a presença dos estranhos em sua residência e pede para que encerre a atividade, mudando seu comportamento de cordialidade inicial. A entrevistada parece expressar certo medo de ser assaltada pela própria equipe do filme que seu filho trouxe para dentro de casa. Os convidados acabam por se tornarem possíveis ameaças a partir desse instante. O assombro da estrutura se expressa aqui de forma quase espontânea, provocada pelo dispositivo criado por Mascaro e sua equipe, mas não fora planejado o resultado de tal reação.

Ainda que os filmes do movimento Ocupe Estelita e o de Gabriel Mascaro trabalhem no olhar dos mecanismos da estrutura através da articulação dos discursos, eles não se propõem a produzir as imagens sensíveis do assombro cinematograficamente. Preocupam-se com a denúncia e a articulação do poder em proferir suas justificativas. Aparecerendo a política pública que favorece aos empreendimentos e seus mecanismos que fazem parecer verossimilhante o projeto arquitetônico às necessidades da população urbana no contexto geral. A preocupação desses filmes é combativa no sentido de fazer ver as relações de forças envolvidas na fala, no modo e na retórica. A reação final da entrevista de *Um lugar ao sol* permite aparecer lampejos do assombro, mas faz isso tangencialmente. Precisamente pelo fato do filme possuir preocupações com a imagem que difere das formulações do horror. O horror trata a relação do assombro arquitetônico não só pelo discurso, mas também pela criação de um ambiente assombrado. No caso recente, por seu ar de inteligibilidade estreita, pouca definição, mas de muitos olhares digitais, necessárias para manter o regime vigilante. O horror contemporâneo se encontra no ato de criar um ambiente paranoico do medo.

O ambiente é assombrado porque seus mistérios são expressos para fora de seu corpo, ao blindar seus poros de expressão faz surgir os espectros monstruosos nas paredes dos lares, no interlúdio entre o cômodo e o incômodo. O monstro salta da parede devido emparedamento pela própria estrutura. Ele salta, mas ainda não deseja, por certo, romper com a estrutura. Trata-se ainda de um mecanismo de defesa contra movimentos tectônicos que possam rachar suas funções basilares. A exemplo da estética que ronda ambientes policiais e militares que trabalham por meio da criação de sujeitos monstruosos, supostamente elementos ameaçadores que cercam a vizinhança dos cognominados cidadãos de bem brasileiros. Programas como

Linha Direta (1999-2007), da rede Globo de televisão, propunham recriar cenas de crimes acontecidos no território nacional utilizando maquinário estético com intenção em formar sujeitos suspeitos. A cada episódio o telespectador é apresentado a um novo ato criminoso de violência incontestável. Ao final do programa enuncia a mensagem padrão: “os acusados do crime se encontram soltos e foragidos”. Nesse sentido, a sensação do medo não é uma formação de programas específicos, mas de uma relação de forças engajadas na temporalidade.

A reprodução massiva adveio da necessidade de criação dessas técnicas para manutenção de poderes. A televisão assume a dianteira na produção paranoica da era digital por sua potência exibicionista, sendo posteriormente intensificada pelo desenvolvimento da *internet*. Emerge assim a ampla função de exibir e transmitir informações para as residências. Um fato regional pode se tornar nacional a depender da cobertura feita por determinadas mídias. Qualquer fato estaria passível de viralização, uma vez que quase tudo se encontra sobre vigilância de câmeras. O discurso de manipulação pelas mídias não faz tanto sentido nessa situação visto que se trata de um movimento coextensivo. A representação não é uma criação midiática porque está inscrita no fluxo do tempo pelas forças determinantes. A criação dos monstros não se realiza pelos programas televisivos. No entanto, é através da mídia televisiva que a criação dos monstros chega ao interior da vida cotidiana, mantendo o regime de ameaça eterna rondando os lares. Isso ocorre porque são parte de forças determinantes para o gerenciamento da paranoia.

Os aparelhos de transmissão digital (televisores, celulares, *tablets*, computadores) estão também à disposição estética da organização de um ambiente sensível, como a arquitetura. São coextensivos por serem uma relação de forças, uma trabalhada na outra. Os prédios podem manter certo poder de superioridade e segurança por sua verticalidade, mas não o fazem sozinhos. A relação de forças que envolvem a arquitetura contamina também as mídias comunicacionais. Os programas televisivos, os grupos de aplicativos de mensagens e as redes sociais são produtoras de imagens que invadem o interior da vida particular cotidiana. Essas imagens acabam por organizar uma percepção sobre a vida urbana e modos de como se comportar diante dos perigos. Quando a apresentadora Rachel Sheherazade perpetra o monólogo ou lança a campanha do “adote um bandido” trata-se da exibição paranoica por excelência:

O marginalzinho amarrado ao poste era tão inocente que, em vez de prestar queixa contra seus agressores, preferiu fugir antes que ele mesmo acabasse preso. É que a ficha do sujeito está mais suja do que pau de galinheiro. Num país que ostenta incríveis 26 assassinatos a cada 100 mil habitantes, que arquiva mais de oitenta por cento dos inquéritos de homicídio e sofre de violência endêmica, a atitude dos vingadores é até

compreensível. O Estado é omissivo, a polícia desmoralizada, a justiça é falha. O que resta ao cidadão de bem que ainda por cima foi desarmado? Se defender, é claro! O contra-ataque aos bandidos é o que eu chamo de legítima defesa coletiva de uma sociedade sem Estado contra um estado de violência sem limite. E aos defensores dos direitos humanos que se apiedaram do marginalzinho preso ao poste, eu lanço uma campanha. Faça um favor ao Brasil! Adote um bandido!³¹

O discurso transmitido em 4 de fevereiro de 2014 interpreta um fato que percorreu os noticiários do país: um adolescente negro espancado e preso a um poste na praia do Flamengo na cidade do Rio de Janeiro. A jornalista não se dirige às descrições sobre o jovem nem sobre os denominados justiceiros, pois o único que permaneceu no espaço foi o jovem impedido de locomover-se. O que interessou ao monólogo foi a fabulação do pequeno monstro criminoso e a reverência ao ‘ato cívico’ dos proclamados vingadores com o tom de autoridade de quem diz a suposta verdade. Discurso de autoridade, inclusive, sentido no tom áspero no manejo das palavras. O tom de voz e sua intensidade, assim como os dados fornecidos proclamam que o problema do país estaria na criminalidade das ruas, negando assim completamente a memória do país. A formulação desse discurso conserva-se sob o regime da lenda urbana: a transmissão da informação com base em dados imediatos e momentâneos para fazer disso uma supressão da história. Um menino negro acorrentado na orla de um bairro nobre do Rio de Janeiro é uma imagem sobrecarregada de memória, de feridas que anseiam ser cauterizadas para não serem notadas.

O agenciamento político envolto pela paranoia se processa na tentativa da perda da memória histórica. No entanto, o presente não se faz sem as forças que emergem no próprio presente. A relação de poder atual foi estabelecida por disputas e mutações que permeiam os tempos. O histórico colonial do sistema de *plantation* e suas transmutações até a democracia representativa atual formulam as relações de imagens e suas respectivas funções sociais. Portanto, quando a referida jornalista promove, ao invocar os dados estatísticos, a formulação do monstro, impetra a negação do trabalho da memória. Especula então o valor do futuro desses corpos marginalizados. Os corpos a serem julgados e os corpos que julgam estão postos nessa relação de força enveredada no tempo. Se a década de 2010 pode ser chamada de assombrosa é porque os fantasmas do passado romperam a sutura da ferida.

O horror aparece enquanto matéria sensível nos filmes contemporâneos na reivindicação pelo poder de memória em relação à estruturação. O curta documental *Menino Aranha* (2007) de Mariana Lacerda trabalha exatamente sobre o poder da memória na lógica da criação de uma

31 Para ver o monólogo na íntegra acessar o canal do SBT News no youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=unVIpQHLDwE> (acessado em 28 de agosto de 2021).

lenda urbana que assombrava o projeto arquitetônico vertical do bairro nobre do Recife: a história do jovem que, desde sua infância, escalava e invadia os prédios do bairro de Boa Viagem. Diferente dos documentários do *Ocupe Estelita* e do *Um lugar ao sol* o filme de Lacerda (2007) trabalha com a estrutura através da distância paranoica do horror. Nos dois primeiros filmes mencionados a paranoia surge tangencialmente na elaboração dos discursos. Em *Menino Aranha* a paranoia aparece na elaboração da memória, fazendo do assombro parte constituinte da sua imagem cinematográfica. Sendo a maior preocupação a formulação monstruosa na própria disposição arquitetônica dos prédios. Se o projeto arquitetônico da grandeza e verticalidade se serve dos mistérios obtusos e nebulosos, em *Menino Aranha* (2007) o horror se apresenta como trabalho do olhar os monstros.

2.2. O assombro da propriedade e o monstro

Existe certa maldição diante do que está assombrado. Territórios, objetos e seres assombrados não podem ser vistos ou tocados. A imagem amaldiçoada quer fazer ver e traz à desgraça aqueles que ousaram olhar suas feições. Entrar em contato com as assombrações, principalmente pelo contato visual, é terminantemente proibido sendo passível de morte. Olhar um monstro é encarar a própria morte, a maldição do ver. O trabalho que Lacerda (2007) propõe em *Menino Aranha* é encarar o monstro de frente. Olhar nos seus olhos sem medo de ser amaldiçoado ou até olhar para o maldito e dar a ele outra qualidade. Olhar a memória da lenda antes mesmo de ser uma lenda, constituir sua maldição para fora do espectro do perigo. Arrancar de seus fantasmas o peso dos discursos e assim dar-lhe um rosto. Um rosto não para representá-lo ou dar forma, mas para estabelecer a relação de suas afeições com outra relação: aquela que transformou um ser numa figura monstruosa.

No primeiro plano do filme a câmera executa a simulação de um movimento fantasmagórico. Movimento que começa do chão coberto de pedras lançando-se para o horizonte e revelando sua posição no topo de um prédio. O horizonte aparece formado pela vizinhança de outros prédios e assim segue para mergulhar o olhar mecânico da câmera para dentro da janela de um dos apartamentos. A câmera produz um movimento circunscrito de invasão domiciliar, como uma projeção de escalada. Alguém que escala até o topo para então descer e invadir. Ela simula um olhar invasivo sobre o próprio prédio, oposto de sua visão original, o olhar de cima para baixo em planos *plongée*. Assim temos aparição da primeira fala do filme: “Tiago João nasceu em 1986”. A partir daí o filme apresenta a pessoa a ser descrita por sua narração sem mostrar um primeiro plano de seu rosto, seja filmado, fotografado ou

retratos desenhados. Nenhuma figuração é colocada sobre sua pessoa visualmente. A narração do filme relata as lembranças sobre a vida de Tiago, sem olhar para seu rosto. O que o filme faz no início é uma dissonância entre o dizível dos relatos sobre a vida de Tiago e o visível das sacadas dos prédios. O que o documentário possui ao articular relatos da vida de uma pessoa à sacada de prédios?

Assim que Tiago é apresentado (local de nascimento, trabalho dos pais e condições de vida) o filme apresenta seu trabalho desde a infância: o de escalar os grandes prédios do bairro de Boa viagem. A partir dos seus seis anos de idade, após a morte de sua mãe, Tiago começa seu currículo, como diz um dos entrevistados, a escalar trinta e três andares para furtar apartamentos. A vida de Tiago se torna a lenda do Menino Aranha, a criança com a capacidade sobre-humana de conseguir, sem auxílio de equipamentos, escalar construções feitas para não serem invadidas. Lenda urbana que segue certo fenômeno midiático de furtadores ‘homens-aranhas’ em diversos centros urbanos brasileiros³² nos quais os noticiários produzem a imagem sobrenatural desses homens como seres anormais no que se configuraria as capacidades dos seres humanos normais. Traçando a existência destes como seres que fogem à razão, o que provoca uma incompreensão ou como ato indecifrável ao senso comum.

O filme de Lacerda (2007) inicia com uma dissociação entre o visível e o dizível. A visibilidade não proporciona ver as narrações pela ilustração de quem se fala, não se pretende mostrar a criança antes, muito menos suas atuais condições. O que interessa é a formulação que a lembrança dos entrevistados cria e a disposição dos prédios enquanto um projeto de arquitetura do medo, como definiu uma das entrevistadas. A câmera então assume a posição da simulação de invasão, não tanto para representar o olhar do menino que invade e fazer disso um movimento poético do Menino Aranha, mas uma maneira de fazer ver os prédios sob ângulos que submetem a construção a um olhar que a enfrenta, quase invadindo o seu interior. Como quem olha suas entranhas, seus segredos. A câmera assume essa maldição do ver do horror. A maldição de olhar para o secreto, o que não é permitido olhar. Assim como Tiago entrou nesses locais até então inalcançáveis aos humanos sem o auxílio de um maquinário

32 Tiago não é o primeiro nem o último a conseguir exercer essa atividade. No Brasil existem notícias informando a prisão dessas pessoas. Para ver o “homem aranha” na Bahia acesse <https://g1.globo.com/Noticias/Brasil/0,,MUL302775598,00LADRAO+CONHECIDO+COMO+HOMEM+ARANHA+E+PRESO.html> (acessado em 22 de outubro de 2022). Em Florianópolis (SC) acesse: <https://www.nsctotal.com.br/noticias/na-mesma-noite-policia-prende-o-assaltante-homem-aranha-duas-vezes-em-florianopolis> (acessado em 22 de outubro de 2022). No Rio de Janeiro era um trabalho em dupla, para ver acesse: https://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff2812200019.htm?aff_source=56d95533a8284936a374e3a6da3d7996 (acessado em 22 de outubro de 2022).

específico. A câmera parece simular o trabalho de Tiago, mas não se interessa em reproduzir o exercício de escalada do Menino Aranha como uma câmera subjetiva. Não é o olhar de furto que o filme projeta, mas da formulação do incômodo que os prédios produzem. Os movimentos de câmera e sua conseqüente formulação de planos obtusos produzem outras imagens que não se interessam pela reprodução dos furtos de Tiago, mas pelas relações monstruosas que configuram à criança o *status* de lenda urbana e ao projeto arquitetônico do Recife.

O filme *Menino Aranha* (2007) trabalha com ênfase na montagem. Parece que as filmagens foram feitas pensadas nas falas dos entrevistados, sua produção está determinada pelo que fora dito e por quem. Aqui o documentário não se interessa em dar rosto às vozes e nem apresentá-las: seus nomes, trabalhos e relações com Tiago. Interessa somente como articular a construção de uma imagem do jovem a partir das memórias expressas através das falas em contraposição às visualidades obtusas dos edifícios. Então, o que é dito evidencia a afetividade das vozes ao relembrar seus momentos com Tiago. Pelo tom da voz e a forma de argumentar mostram certo carinho pela sua história com a criança. As falas, em sua maioria, curtas e concisas pelos cortes da montagem trabalham no sentido de compor outra imagem do jovem que difere da lenda ou dos noticiários. Uma montagem que evoca o poder da memória como um trabalho de historiador benjaminiano, que envolve o rememorar e a elaboração da memória posta ao presente como uma potência de criar uma outra imagem do passado que está por vir. Jeanne Gagnebin (2014) escreve que a posição benjaminiana diante do presente é deslocar o conceito de atualidade estancado ao passado em seu valor eterno e repetições de seus atos, compondo outro valor semântico da palavra, o da potência de um ato futuro:

Em oposição à concepção achatada e trivial de “atualidade” como presentificação, isto é, como repetição no presente de um valor eterno do passado, concepção apologética e repetitiva, Benjamin forja um conceito intensivo de atualidade (*Aktualität*), que retoma a outra vertente semântica da palavra, a saber, *o vir a ser ato* (*Akt*) de uma potência. Essa atualidade plena designa a ressurgência intempestiva de um elemento encoberto (“esquecido”, dirá Proust; “recalcado”, dirá Freud) do passado no presente — o que também pressupõe que o presente esteja apto, disponível para acolher esse ressurgir, reinterpretar a si mesmo e reinterpretar a narrativa de sua história à luz súbita e inabitual dessa irrupção. Se tal concepção lembra as reflexões do narrador de *Em busca do tempo perdido* e do fundador da psicanálise, é porque Freud e Proust são, para Benjamin, os dois grandes modelos de uma relação com a memória. (GAGNEBIN, 2014, p. 204)

O trabalho de Lacerda (2007) compreende a vontade de olhar para a história como ato engajado. Ato engajado na memória ao criar um dispositivo de entrevista que provoque nos entrevistados um rememorar (a lembrança espontânea de Proust) da vida de Tiago e assim pode elaborar (perlaborar no sentido de Freud) a memória através de sua montagem dialética. A

elaboração da memória tanto no processo de remontar uma trajetória da vida do rapaz através das experiências lembradas quanto de montá-las a ponto de criar outra disposição de imagens. Outra que não são as das falas dos entrevistados nem os das lendas noticiadas e documentadas. Seria uma “recondução ao passado” (FREUD, 2010, p. 202) no sentido de formular estratégias de fazer ver o sintoma e como ele reverbera no presente intensificado e não como repetição dos eventos. Mas qual engajamento as estratégias de elaboração da memória feita pela montagem? Para o filme parece ser necessário o lembrar afetivo de pessoas próximas para remontar uma trajetória da pessoa Tiago. Para, a partir das falas, conseguir elaborar a questão que excede ao indivíduo e fórmula projeções coletivas que transforma uma criança em lenda urbana.

Tiago foi, em quase toda sua vida, marcado como uma lenda urbana real. A criança que desde seus sete anos escalava prédios de trinta andares para furtar. Os relatos sobre sua vida são o pouco que sobrou de sua memória, a lembrança que os outros tinham daquela criança que tanto os afetou, para além da sua figura de lenda monstruosa. A vida de Tiago e as imagens que rondam sua pessoa colocaram à prova determinado sentido de segurança nas construções residenciais. A existência de uma criança capaz de escalar edifícios sem nenhuma ferramenta ou treinamento fez com que a concepção de uma arquitetura vertical fosse posta em perigo. Desse modo, toda uma ‘arquitetura do medo’ começa a mostrar suas brechas. Por conseguinte, qual sentido se coloca em uma criança que põe um sistema em questionamento? Quando sequer o andar mais alto oferece segurança, o que se faz com o perigo? Por isso, a lenda urbana tem como coextensão em sua atuação na paranoia. A paranoia se constrói na medida em que o perigo está sempre presente, a iminência do monstro à espreita. Desse modo, Tiago foi determinado a transformar-se no Menino Aranha. Durante sua vida o Menino Aranha esteve dotado, pelos relatos do filme, por interesse de sua história vindo de diversos setores da sociedade. O espetacular e temível caso do garoto que conseguia escalar as paredes dos prédios foi assunto de polícia, direitos humanos e mídia, permeando todo o imaginário da cidade. Principalmente, sob aqueles que viviam em Boa Viagem na segurança dos seus altos andares. Tiago batizado como lenda teve configurado sua imagem enquanto monstro. A criança que nasce no domínio do duplo, no misto de duas espécies, o humano e o aracnídeo. Para esse menino não existia um estatuto, leis que pudessem enquadrar na sua configuração. Dentre os relatos no filme de Lacerda (2007), o juiz alegava que “não tinha uma normativa que se enquadrasse o Menino Aranha”. Não sabiam, de fato, como lidar juridicamente com a existência de Tiago. A figura de uma criança torna-se um verdadeiro questionamento sobre os limites do corpo humano, da própria humanidade, como, também, do direito.

Portanto, há um duplo trabalho da memória. O de configurar a história do indivíduo enquanto pessoa com sua trajetória de vida e suas relações com os processos sociais. E o da reconfiguração da imagem de Menino Aranha, a criança transformada em monstro urbano, metade menino, metade aranha. Os relatos tanto indicam sobre a personalidade pouco divulgada de Tiago como também revelam suas capacidades em colocar à prova as leis, da jurisprudência e biológicas. A primeira pergunta a se fazer antes de criar uma monstruosidade é: quem seria capaz de fazer tamanha impossibilidade? Como uma criança consegue escalar prédios com mais de trinta andares? Construções que foram projetadas para impossibilitar qualquer tentativa de invasão. As imagens de Lacerda olham para a arquitetura como se procurassem nas suas entranhas o monstro ou a produção da monstruosidade. A ‘arquitetura do medo’, dita por uma das vozes, articula-se com a política quando encara todo um processo de leis, entre o direito da vida urbana, da propriedade privada e a lei das capacidades naturais dos homens. Portanto, a figura do monstro é, de todo modo para o ocidente, um excesso não só por suas características físicas, mas por sua definição. O parâmetro para seu excesso está no campo das leis como aponta Foucault (2010) em sua genealogia dos corpos anormais. Por isso, a monstruosidade está sob a noção da lei, consistindo em dupla infração da jurisprudência e das leis naturais. O que Foucault determinou como uma noção jurídica-biológica. O excesso que a figura do monstro traz incide em seu corpo, pois trama para o sistema uma rede paradoxal que a esfera da lei não consegue responder em seus próprios parâmetros:

De fato, o monstro contradiz a lei. Ele é a infração, e a infração levada a seu ponto máximo. E, no entanto, mesmo sendo a infração (infração de certo modo no estado bruto), ele não deflagra, da parte da lei, uma resposta que seria uma resposta legal. Podemos dizer que o que faz a força e a capacidade de inquietação do monstro é que, ao mesmo tempo que viola a lei, ele a deixa sem voz. Ele arma uma arapuca para a lei que está infringindo. (Ibid, p. 48)

O monstro, sendo uma exceção, não comporta as conformidades da lei e as deixa sem voz a jurisprudência do mesmo modo que a medicina tecnicista por não saber lidar com o desvio monstruoso a partir de seu repertório funcional. Que não se engane! A exceção não deve ser entendida como disposição daquilo que deve ser excluído. Existe uma necessidade na criação de cada figura anormal e os desvios de monstruosidade. As exceções, assim como as regras, são produzidas. Por mais que estejam determinadas nos parâmetros da lei, em seus extremos o monstro atua sobre uma diversidade funcional da estrutura. Desde reafirmar as normas à afirmação de um real tomado pela diferença. Porém, atentando-se à concepção de normalidade.

Aparecem aqui princípios da atuação dos mecanismos do estrato no qual o monstro é para a estrutura parte de adequação dos seus meios de poder.

Existe ainda outra questão a qual Foucault (Ibid) salienta a respeito da transformação nas leis para que pudessem lidar jurídica e biologicamente com estes seres que estão próximos da humanidade, mas, ainda assim, transgredem os seus critérios de normalidade. Portanto, as tecnologias do poder, nos termos de Foucault, transformam o monstro em seres anormais. Analisando isso a partir do surgimento da psiquiatria como artifícios da lei, parte do sistema jurídico. Porém, a passagem do monstro para a anormalidade não retira, na prática, o cerne de sua atuação política, na organização dos corpos e seus sentidos. Afinal, como escreve Foucault: “digamos numa palavra que o anormal (e isso até o fim do século XIX, talvez XX...) é no fundo um monstro cotidiano, um monstro banalizado. O anormal vai continuar sendo, por muito tempo ainda, algo como um monstro pálido” (Ibid, p. 49). Por conseguinte, quando Foucault se empenha na genealogia da figura do monstro incide estudar a disposição da relação de poder que está na origem desses desvios. É o estudo da relação de uma força sendo determinada e determinando outras forças, nisso se faz o poder. As lendas urbanas, assim como os monstros, permeiam a relação de imagens por se encontrarem nessa relação de poder, pois são referentes a violência consequente dessas forças: “... um concomitante ou um consequente da força” (DELEUZE, 1988, p. 73).

Nisso consiste o centro do interesse do cinema pernambucano pela estrutura das construções, parecendo estabelecer essas relações de forças históricas através da memória. Nesse caso, o monstro seria uma força em si e uma violência consequente dessa relação de forças coloniais. Ao se tratar de lendas urbanas os relatos sempre denunciam mais que um simples medo sobre determinado ser, mas da construção de uma imagem monstruosa em relação a Outros. O que precisamente o filme *Menino Aranha* (2007) se interessa pela lenda urbana é a busca das forças que estão dispostas na sua formação e, principalmente, encontrar o sujeito que está posto em perigo no processo. A vontade que Lacerda expressa ao dirigir o documentário está na necessidade não só de rememorar a história de um menino que fora transformado em lenda como, também, expor as entranhas das estruturas de concreto em seu funcionamento de Horror. Seria fazer ver a exaustão do concreto homogêneo ruindo pelos movimentos moleculares e insurgindo diante da clausura do emparedamento: olhar para a fissura e ver nos monstros um encontro com a alteridade.

Quando Foucault (2010) propõe uma genealogia da relação de forças na mutação do monstro pelas novas tecnologias psiquiátricas, no julgamento do que é normal ou não, o mesmo pode ser dito da mudança do sistema de imagens para a reprodutibilidade técnica, em especial,

a digital. É também nesse sentido que o digital aparece no curta de Lacerda não só enquanto imagem, mas enquanto método de pesquisa. Desse modo, o uso da montagem e sua formulação na elaboração de Freud (2010) se diferencia do uso dessas tecnologias para formação dos desvios anormais que apontou Foucault (2010), trata-se da potência de fazer ver historicamente. Trabalhar a estrutura de maneira a criar uma arapuca interna, remodelar seus mecanismos a outras estratégias, a outras maneiras de imaginar. Uma remontagem através das próprias categorias representativas. Por isso, a dupla necessidade em fazer rememorar para assim elaborar uma memória histórica que envolva o sujeito e as leis da estrutura.

Assim sendo, o poder da memória no filme *Menino Aranha* (2007) está intrínseco ao poder do olhar. Especificamente, a essa maldição do olhar tão particular ao horror. Lacerda (2007) atua na dissonância inicial entre o visível e o dizível através de uma articulação entre o trabalho da memória, a remontagem da trajetória de vida, a reconstituição de sua imagem enquanto criança e o trabalho de encarar a estrutura. Olhar na fenda de seus olhos, na abertura de suas janelas. Faz isso através do próprio digital. Não pela textura das imagens de captações de sensores computadorizados, mas pela liberdade de produzir movimentos aberrantes que antes, com o maquinário pesado da fotoquímica, não seria possível para um curta documental de baixo orçamento. Por conseguinte, a figura do monstro encontra sua formação, nesse filme, na vontade de mostrar, apontar para as brechas nos extremos da lei. No mesmo sentido que José Gil (2006) entende o monstro como um excesso de presença, uma existência que se afirma no excesso detalhado do real: “o monstro mostra. Mostra mais que tudo o que é visto, pois mostra o irreal verdadeiro” (GIL, 2006, p. 77). O monstro trabalha nas distâncias paradoxais de uma superabundância de realidade, as leis têm seus sentidos colocados à prova em uma trama onde as entranhas se expõem. Então, quando a câmera faz o movimento de quase entrar ou de observar os micromovimentos das luzes dos prédios é para aproximar da estrutura o valor do monstro que “surge por aproximação do que deve ser mantido à distância” (Ibid, p. 15). Por isso, a lenda urbana carece do monstro para manter a normalidade. Paradoxalmente, ela mantém o perigo da monstruosidade próximo para se afirmar enquanto humanidade: “os homens precisam dos monstros para se tornarem humanos” (Ibid, p. 82).

Aquilo que se denomina repugnante no monstro em Carroll (1999) diz respeito à verificação das leis que delineiam o ser humano a partir do afeto pelo nojo: ‘sei que é humano ou próximo ao humano, pois não sinto nojo’; ou ‘o que me faz humano é porque não sou esse Outro repugnante’. A monstruosidade tem, na tradição do horrível ocidental, um nascimento a partir de um desejo podre, devasso e sujo sobre os parâmetros da moralidade. O monstro, de acordo com Gil (2006), está diretamente relacionado à pele. A origem da monstruosidade estaria

na relação com sua alma. A pele monstruosa é repugnante por externalizar o interno, mostrar suas entranhas, mostrar sua alma que já não cabe nos limites do corpo. A pele é a origem da monstruosidade porque é o desejo podre e devasso da mãe que não se firma na moralidade, como escreve Gil: “a pele é a alma da mãe que se moldou totalmente no corpo do filho” (2006, p. 90). No paradoxo que precisa do desvio para manter a norma é que a figura do monstro evidencia sua relação de forças e qualidade de contracultura sendo parte da própria cultura. Afinal, não existe monstro sem leis que possam ser desviadas: um normal para um anormal. É aqui que a relação do poder trabalha para não se tornar aparente: promovendo a não imaginação do monstro sob o perigo dele expor os movimentos da fissura.

O movimento da fissura ou aberrante é o que interessa à visualidade do documentário de Lacerda (2007). Assim, o filme direcionou suas lentes para a materialidade dos edifícios. Não predomina em tela a presença das figuras humanas. O que emerge aqui são os prédios e como estes são filmados. A direção de Lacerda privilegiou olhar a concretude fixa a partir de movimentos de câmeras acrobáticos. Movimentos, de certa maneira, aberrantes: a câmera entra em regimes de ângulos oblíquos, por vezes em *plongée* do topo do prédio, outras vezes em *contra-plongée* do térreo, mas sempre flutuante. Sempre numa relação em que o edifício não se encontra inteiramente integrado na imagem. Existe algo do exterior que vaza ao mesmo tempo em que está muito próximo de suas paredes azulejadas. Há realmente algo de aberrante no movimento acrobático: ele sugestiona um enquadramento enquanto destino final para, logo em seguida, desenquadrar em movimento oposto. Os prédios nas formas retangulares e fixas são completamente desajustados por esses movimentos circulares fantasmáticos da câmera. Em certa medida, as imagens parecem desejar invadir os apartamentos. Porém, sua vontade jaz naquilo que vaza para além dos azulejos das paredes, um desejo de flutuar.

O movimento de câmera cheio de pequenas modulações acrobáticas estabelece uma relação estreita com a monstruosidade. Enquanto o monstro trabalha perturbando a ordem pelos desvios, a acrobacia adota “posições corporais que põem em perigo o ajustamento do sentido e das coisas” (GIL, 2006, p. 159). Assim, pode ser observado quando quebra certas regras da representação sem, por assim dizer, perder sua referência no corpo. Uma série de desconstruir os sentidos para reconstruir logo em seguida. A acrobacia flutuante da câmera estabelece relações de escape. O prédio não tem suas bases fixas, assim como a câmera parece não estar presa a nada, pois o maquinário tem sua presença fantasmagórica devida a liberdade e leveza dos movimentos de câmera. Do mesmo modo que o “acrobata é associado à magia: por um efeito de ligação imediata, de impulso, de força sem ‘mediações’ e sem dispositivo técnico, o corpo desloca-se de um lugar para outro pelo ar; os cotovelos tocam-se por detrás das costas, a

cabeça desloca-se” (Idib, p. 160). O trabalho da câmera existe pelo agenciamento de um aparato técnico, porém, a imagem parece deslocar-se como se não dependesse das máquinas: “os saltos, as contorções, os feitos acrobáticos não representam apenas o mundo ao contrário, mas, mais profundamente, a sua capacidade de o perturbar sem, contudo, deixar de ser o nosso corpo” (Idib, p. 160). Nos movimentos acrobáticos da câmera em Lacerda e na forma como encara a estrutura é que ela transforma as distâncias entre as paredes e os monstros numa disputa de imagens aberrantes, mesmo assim não deixando de ser o corpo de uma edificação, de um projeto de arquitetura:

Esses grandes edifícios comerciais e corporativos, que se tornaram presenças dominantes nas cidades, passaram a dar as costas para o espaço urbano, tornando-se eles mesmos pequenas cidades em si, enclaves urbanos desconectados dos seus entornos, repelidos agressivamente por suas superfícies espelhadas. De forma complementar, esses edifícios criaram ambientes interiores tão colossais e confusos que ajudaram a operar um desnorteamento das faculdades perceptivas de localização do sujeito no espaço, achatando sua percepção da profundidade óptica. (WISNIK, 2018, p. 205)

A concepção acrobática de seus movimentos faz os edifícios perderem suas linhas e ângulos ou produzem a percepção que sua forma seja alterada através dessa câmera fantasmática. Os ambientes de medo e desconectados dos perigos da urbanização, seu aparente autogerenciamento interno são agora expostos ao perigo de sua própria sombra. A cidade está sob domínio do medo das sombras dos próprios prédios. Ao aproximar demais da parede das fachadas dos prédios, fazendo movimentar a matéria fixa delas, transforma assim seus azulejos em poros, transformando suas paredes em pele. Então, Lacerda efetiva outro movimento em conjunto com a articulação argumentativa da remontagem das falas. A realizadora reverte a origem do monstro: não é mais a mãe da criança e, sim, a própria estrutura: projeto da arquitetura do medo.

Dessa forma, a acrobacia dos movimentos de câmera que inicia o curta-metragem indica o regime visual do filme. O enquadramento dos edifícios a partir de seus desajustes, da desconfiguração das regras de perspectiva pictórica. O prédio nunca está numa relação com a câmera sob a regra da perspectiva. Há sempre um desarranjo no movimento ou na exposição da luz que tira a profundidade da representação da imagem. Nisso pode-se afirmar que se trata de uma relação monstruosa com a estrutura dos prédios, justamente, por criar um desarranjo representativo. A sua montagem através do trabalho da memória está para uma práxis documental sob o risco do real no qual compartilha uma ética do trabalho histórico. Assim sendo, os corpos inscrevem-se no filme, visual e sonora, por seu trabalho de fazer ver as

estruturas da lenda como também procurar o rosto da lenda ou até produzir seu rosto. Isto é, seus processos ao pensar a monstruosidade na própria arquitetura é um entendimento de como se cria um monstro e, com efeito, da formação do rosto. Neste caso, um rosto assombrado.

2.3. O rosto assombrado

Apesar dos monstros e das leis que, de certa forma, marginalizam a existência dos desvios³³, o filme vê uma criança ou, ao menos, a história de uma. Em *Menino Aranha*, Lacerda (2007) não recorre aos documentos históricos, afinal as documentações sobre Tiago são aquelas que o transformaram em lenda. Recorre à memória dos sujeitos que se encontraram com o menino, acompanharam seu processo ou estiveram presentes em momentos de sua vida. O trabalho da documentarista assume uma ética com o real que não é a mesma de repor uma ideia de realidade como verdade única ou o estabelecimento dos fatos com simulações dos acontecimentos nos moldes do programa televisivo *Linha direta*. Ao empreender a busca pelo rosto anterior à lenda é realizada uma articulação que faz dos relatos um trabalho sensível e histórico, isto é, torna os afetos parte do fazer do passado. Um desejo em produzir outra organização dos sentidos que reverta a paranoica imagem da criança monstruosa. Lacerda (2007), por assim dizer, empreende no poder da memória. Como Benjamin (2012) escreve em sua sexta tese *sobre o conceito de história*:

Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘tal como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma recordação, como ela relampeja no momento de um perigo. Para o materialismo histórico, trata-se de fixar uma imagem do passado da maneira como ela se apresenta inesperadamente ao sujeito histórico, no momento do perigo. (p. 243)

Lacerda (2007) provoca a rememoração através dos relatos para então elaborar uma memória sintomática do rosto do Menino Aranha na arquitetura do Recife. A partir daí produz seu rosto efetivamente. Desse modo, permite fazer ver o sujeito histórico que é Tiago no conflito de relações contido nas leis da verticalidade e da organização do estado de coisas. Logo, ela procura e cria um rosto assombrado. Assombrado porque a história de Tiago aparece para o filme no lampejo de um perigo. Um perigo que não está presente na exatidão visual, mas na inteligibilidade do ambiente sensível que se cria no filme. O lampejo é o rememorar. É lembrar da figura da criança que criou uma arapuca para as leis. O rosto assombra porque as leis não

33 É necessário esclarecer que o desvio só existe pela normalização de alguma coisa, isto é, só existe como exceção pela formação de uma regra.

conseguem lidar com sua existência. Tiago não é o único a fazer essa prática, no entanto, a sua figura como criança inverte a lógica da lei da verticalidade. Cria uma armadilha para a segurança das alturas. Procura instabilidade nas delimitações das leis. Os relatores falam das idas e vindas de Tiago à justiça e comentam que não se tinha normativas para enquadrá-lo, colocando a criança no abrigo feminino de adolescentes onde as próprias meninas presas cuidavam dele. Nessas voltas ao enquadramento judicial os entrevistados comentam que ele retorna por estar muito cansado da vida nas ruas, retorna para ser cuidado. Por vezes provocava ser visto cometendo as infrações para retornar ao local onde poderia ser cuidado. Como se obrigasse a lei à responsabilidade que a própria se esquivava em conceber.

Outra situação comentada era que Tiago gostava quando aparecia no jornal impresso. Gostava de ser visto nos noticiários por uma necessidade de se fazer ver. Um fazer que para o filme é um mostrar demais. Um demais que não é mostrar-se, mas despontar demais aquilo que a lei não comporta. “Era como se o menino quisesse viver livre a vida inteira sem dar satisfação a ninguém. Que pudesse galgar o que ele quisesse. Era como se tivesse uma visão infinita de liberdade”. O filme coloca esta fala de “liberdade infinita” enquanto filma uma janela de um prédio à noite. Sabe-se que é uma janela pela formação retangular a partir das luzes internas do apartamento. Um contraste entre o preto total das paredes à noite e a luz de dentro. O filme movimenta a câmera reenquadrando as ruas da cidade em *plongée* dominada pelo contraste entre as luzes urbanas e os mistérios da escuridão noturna. De fato, a “liberdade infinita” que Tiago proclamava, na fala da entrevistada, é a incapacidade das organizações de prever e conter o perigo de sentidos que essa criança faz às leis verticais urbanas. Lacerda (2007) coloca a fala da liberdade sob o olhar de uma câmera no topo de um prédio observando o funcionamento noturno da cidade. Um olhar que vai de invasivo, quando olha perto demais do seu interior, para evasivo quando faz um movimento panorâmico da cidade. Num único movimento sai do plano detalhe da janela a um plano geral da cidade, quase como uma subjetiva da janela. Assim, o filme faz uma dupla face de um rosto paranoico. Um rosto olhado, encarado pela câmera, como também que olha. Um olhar tramado que, ao mesmo tempo, julga sendo julgado.

De certa forma, a figura do monstro diz muito pouco sobre a pessoa de Tiago, mas mostra muito sobre o rosto que veste a estrutura. Ao ater-se em filmar os prédios, o documentário concretizou uma escolha fundante quando pensa a monstruosidade. O interesse pela estrutura ocorre pela atenção à sensibilidade paranoica na qual o olhar está condicionado à sensação em ser olhado de volta, observado por um estranho, por um Outro. Esse jogo de olhares acontece por meio do rosto: ‘só se sente observado por um rosto que não é o meu’. Assim sendo, para produzir monstro é necessário ter um rosto. Não existe monstro sem rosto.

Por mais que defenda sua irrepresentatividade, o monstro necessita da fabricação do rosto. Pois, até o mais indescritível dos monstros é enunciado os efeitos de seus afetos horríveis, ao contrário, não seria monstro, já que perderia sua qualidade paradoxal de afastar-aproximar. O monstro é caracterizado desde Carrol (2009) à Foucault (2010) por seus afetos (um pelo valor apelativo da representação e o outro pelo paradoxo que provocam as leis). E o afeto é produzido pelo rosto ou, como diz Deleuze, é ele mesmo uma imagem-afecção. O *Menino Aranha* (2007) constrói em seus planos a formação do rosto nos prédios. Aqui entende o rosto como o primeiro-plano ou a imagem-afecção como Deleuze (2018) conceitua:

A partir do momento em que uma parte do corpo teve de sacrificar o essencial da sua motricidade para tornar-se o suporte de órgãos de recepção, estes já terão principalmente tendências para o movimento ou micromovimentos capazes, para um mesmo órgão ou de um órgão para outro, de entrar em séries intensivas. O móvel perdeu seu movimento de extensão e o movimento tornou-se movimento de expressão. É este o conjunto de uma unidade refletora imóvel e de movimentos expressivos que constitui o afeto. Mas não é a mesma coisa que um Rosto em pessoa? (p. 142).

O que Deleuze confronta sobre a ideia comum do primeiro-plano é que ela não se refere a um corte no espaço ou na própria imagem, efetuando uma ampliação do que já foi visto ou um destaque do que tem que se ver. Se o filme opera para ampliar o enquadramento de uma imagem é por querer fazer ver um afeto. Olhar os micromovimentos pelos detalhes é aquilo que o faz característico. O plano detalhe é o rosto porque ele rostifica o objeto, faz dele um objeto rostificado. Logo, o rosto não é sinônimo da face da cabeça humana, mas algo que é produzido socialmente. O rosto para Deleuze e Guattari (2012) é produto de uma máquina abstrata de rosticidade. Essa máquina abstrata atua através de um sistema binário de significância e subjetivação, muro branco-buraco negro: o muro branco é sua parte refletora de significante e o buraco negro é sua parte atravessada pela subjetivação. O rosto é uma superfície esburacada que tem em sua composição uma “unidade refletora e refletida” (DELEUZE, 2018, p. 141). Refletora no sentido óptico, o significante que rebate sobre o muro branco como a luz, ressoando pelo ambiente. Refletida no sentido do aspecto mental, os afetos e pensamentos que atravessam nossos poros, buracos negros. O rosto nada tem de característica humana, tão pouco animal, ele pode ser efetivamente qualquer coisa que foi rostificada, desde um corpo inteiro humano a um objeto inanimado. Como construto ele não concerne à ideologia e sim à economia e organização do poder. Os agenciamentos do poder determinaram S, portanto, “o rosto é uma política” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 55).

Não seria tarefa da polícia empreender a lógica de identificação dos sujeitos pela formação de suas características através do rosto? Isso resultaria na formação de catálogos dos suspeitos produzidos pelas delegacias onde diversas fotografias estão à disposição da polícia para as vítimas³⁴, no calor emotivo da violência, identificarem seus algozes. Na prática isso é o funcionamento do rosto como política, por mais que não seja uma prática legalizada constitucionalmente. Isto não faz do rosto uma operação estritamente ética representativa no sentido do modelo a ser seguido. Afinal, as finitudes materiais e a variabilidade de cada corpo humano não conseguem replicar, por inteiro, qualquer modelo. O modelo de um rosto é, por assim dizer, o de excluir toda e qualquer natureza da variabilidade dos seres. O rosto trabalha mais especificamente na lógica policial. O rosto exerce uma função seletiva, pois, dado o rosto será julgado quem passa ou não. É o sistema binário do sim-não. O rosto perpassa como forma de neutralizar desvios. Refletir sua ordem hegemônica através do muro e absorver os desvios para o completo vazio do buraco negro. Desse modo, “não há significância sem um agenciamento despótico, não há subjetivação sem um agenciamento autoritário” (Ibid, p. 54.).

O *Menino Aranha* pressupõe operações de suas imagens nessa produção do rosto. Sua elaboração de memória é, antes de tudo, procurar o rosto da monstruosidade como também o rosto da criança. Os leves movimentos acrobáticos que flutuam entre a superfície dos prédios, quase por querer tocar os poros da textura das paredes, não são movimentos de locomoção, mas de expressão. A aberração criada entre a mobilidade circunscrita da câmera ao gerar enquadramentos oblíquos nos modelos retangulares dos prédios designa essa espécie de afeto monstruoso. Os enquadramentos estáticos das sacadas dos prédios são também parte do rosto dessa arquitetura do Recife. A preponderância da tela tomada pelo preto e o amarelado das oscilações das luzes formando o retângulo das janelas constituem os micromovimentos expressivos do rosto. O afeto, para Deleuze (2018), é uma entidade (potência ou qualidade) que depende da sua expressão, isto é, da atualização de uma potência à qualidade e vice-versa, mutações de estados de coisa. Portanto, o afeto monstruoso que cabe ao *Menino Aranha* é a constante atualização entre a possibilidade de um perigo iminente no seio da segurança vertical da arquitetura. O olhar paranoico e a qualidade do ver que, no filme de Lacerda (2007), também se confunde com o olhar da criança.

34 Sobre o catálogo de suspeitos, enquanto modos operantes da polícia, ver o artigo jornalístico de Camilla Veras Mota a respeito de como pessoas negras são os alvos dessa produção de sujeitos suspeitos pela polícia, inclusive, sendo presos inocentemente fundamentado na identificação dessas fotos. Acesse aqui: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-58119703> (acessado em 22 de outubro de 2022).

O olhar da criança é o olhar que vê o mundo ainda anterior à estrutura. A criança olha para ver a cintilação das coisas. Ela se impressiona por seu estágio molecular, ou seja, o funcionamento natural das coisas até ser submersa na abstração da rostidade das coisas e suas respectivas funções. Esta seria a liberdade infinita que Tiago provoca. Poderia se chamar aqui de liberdade despótica que nada tem de semelhante à inocência moral. É despótica pelo mesmo sentido que o rei, em Foucault (2010), é o registro do primeiro monstro:

O déspota é, portanto, aquele que exerce em permanência — fora do estatuto e fora da lei, mas de uma maneira que é completamente intrincada em sua existência mesma — e que impõe de uma maneira criminosa seu interesse. É o fora-da-lei permanente, é o indivíduo sem vínculo social. O déspota é o homem só. O déspota é aquele que, por sua existência mesma e apenas por sua existência efetua o crime máximo, o crime por excelência, o crime da ruptura total do pacto social pelo qual o próprio corpo da sociedade deve poder existir e se manter. O déspota é aquele cuja existência coincide com o crime, cuja natureza é, portanto, idêntica a uma contranatureza. E o indivíduo que impõe sua violência, seus caprichos, sua não-razão, como lei geral ou como razão de Estado. Ou seja, no sentido estrito do seu nascimento à sua morte, em todo caso durante todo exercício do seu poder despótico, O rei - em todo caso o rei tirano - é simplesmente um monstro. (Ibid, p. 80)

Ainda assim, não se trata de figurar o rei na liberdade despótica da criança. Refere-se a uma anterioridade à presença do rei. Sendo a criança o ser incômodo que faz aquilo que tem absoluta vontade, até suas consecutivas correções e punições para assim organizá-la de acordo com as leis. Portanto, a posição da criança no exercício de seus desejos (no chorar, no exigir, no querer ...), transpõe sua vontade acima de qualquer vínculo social, afinal os ensinamentos têm por princípio fazer, o mais rápido possível, a criança entender sua posição social no mundo adulto. Lacerda (2007), coloca a figura de Tiago não como a criança que foi adultizada antes do tempo pelas violências do mundo urbano. Mostra que a organização urbana, ao explorar o seu corpo e suas habilidades e esgarçar toda sua dignidade em vida, não impediu que o menino ainda mantivesse certo olhar despótico da criança. Um olhar muito fora da inocência, um olhar que faz ver as cintilâncias do funcionamento do estado de coisas que violou a possibilidade de viver. Nisso o filme faz dos movimentos de câmera e sua relação com a arquitetura um olhar violento, um olhar para as entranhas, para aquilo que o assombra e, assim, cria o ambiente do medo.

De fato, o filme produz um rosto paranoico, mas não transforma o prédio em um monstro em si. Contudo, mantém com ele uma relação de monstruosidade. O rosto é paranoico porque a câmera assemelha observar a todos num plano virtual. Em alguns momentos parece estar num sentido *voyeurista*, noutro tenta invadir um apartamento, mas são sempre sugestionamentos não concluídos. A monstruosidade sobrevém no limiar dos extremos, na

quebra dos parâmetros e nos desvios das formas. O prédio não pode ser o monstro, mas em sua estrutura os monstros fazem ver e se expressam. Assim, a câmera realiza, com seus movimentos acrobáticos, certa ruptura com as designações da representação. Produz uma imagem-afecção, mas não para atualizá-la numa ação reforçando uma ação ética na formação de funções. A atualiza em outro rosto para assim despedaçar o rosto paranoico. O processo paradoxal da figura do Menino Aranha consiste em ele ser o monstro e desfazer a figura que produz a monstrosidade: desfazer para fazer novos sentidos.

A vontade de produzir o rosto da estrutura, buscar a origem da monstrosidade na relação de forças (poder) vem da necessidade sincera de encontrar outro rosto. Um rosto fora do regime da lenda. Que se forma no fabular dos relatos de vários Outros que foram afetados ao encontrar com jovem Tiago. Diante dos encontros e situações que os relatos trazem sobre a presença do menino na vida de cada uma dessas pessoas e como elas fizeram parte da vida desse jovem. O lembrar a vida de Tiago pela memória de outras pessoas se processa através da relação que a estrutura confere à pele da monstrosidade. Tiago foi um jovem negro morador do Recife que fora assassinado aos dezoito anos com catorze tiros no bairro nobre de Boa Viagem. Não morreu do perigo ao qual se submetia ao escalar edifícios, morreu sob a perspectiva da lei. Por mais que não se possa afirmar que fora morto pela ação do Estado, a organização da lei, a lógica de estrutura da “arquitetura do medo”, o racismo, que lhe conferiram o estatuto de lenda urbana, foram determinantes em sua morte.

Morte que fora divulgada como o “fim de uma história de furtos”³⁵. Que não fora colocado na perspectiva todo um projeto de funcionamento de regime político. Tiago morre em sua maioridade quando já não se espera que o olhar despótico seja corrigido pelo sistema punitivo. Por conseguinte, ele se torna monstro por completo perante a lei e, portanto, não se pode aplicar as regras da lei uma vez que ele a “deixa sem voz”. Logo, “ele é o inimigo absoluto que o corpo social inteiro deve considerar como inimigo. Portanto há que matá-lo, como se mata um inimigo ou como se mata um monstro” (Ibid, p. 81). O trabalho de Lacerda se realiza no movimento duplo de rostos e olhares. Ela produz o rosto paranoico nos prédios para dar a ver aquilo que fora articulado através das lembranças a violência sofrida por Tiago e a violência que provoca o sistema. Nisso, Lacerda faz com que a imagem-afecção não se atualize na imagem-ação para então se salvar, como argumenta Deleuze (2018). *Menino Aranha* na expressão de seus movimentos, ao criar um rosto paranoico e a potência do perigo por vir,

35 Como pode ser visto na notícia online feita pela Agência Nordeste em 2005, ano de sua morte. Acesse aqui: <https://imirante.com/noticias/brasil/2005/12/19/menino-aranha-e-assassinado-no-recife> (acessado em 24 de outubro de 2022).

constrói-se atualizando-se noutra rosto sem, assim, fazê-los se confundirem ou se apagarem. Pois, para Deleuze: “ela [a imagem-afecção] tem por limite o afeto simples do medo, e o apagar dos rostos no nada. Mas ela tem por substância o afeto composto pelo desejo e pelo espanto que lhe dá vida, e o desviar dos rostos no aberto, no vivo.” (2018, p. 161). O desejo de buscar o rosto pela memória é, precisamente, atualizar a lenda urbana em um rosto desmedido. Um rosto que não se confunda com o primeiro monstruoso e que também não exclua sua existência. Afinal, o movimento histórico necessita de sua superação. Não pela destruição de sua presença histórica, mas por sua atualização em uma “dimensão de outra ordem” (Ibid) que gere uma composição de afetos aos quais não se anulem em direção ao vazio e que não caia nas funções de causa e efeito do afeto do puro medo. É a partir de um vídeo digital de baixa definição que Lacerda propõe a articulação final: a criação de um rosto assombrado. Assombrado pelo fantasma digital do sorriso de uma criança apesar das desgraças sofridas. Um sorriso despótico que deixa a arquitetura assombrada sem, por assim dizer, entrar nela e confundir-se com o rosto do monstro. Um rosto que provoca no espectador um rosto assombrado pela vida, não só com relação ao sujeito Tiago, mas pelo regime de organização que cria as lendas urbanas de Meninos Aranha.

Portanto, recordar sua vida é, antes de tudo, tentar buscar seu rosto enquanto Tiago. Por isso, o filme finaliza com o único primeiro plano de uma pessoa. Um vídeo caseiro cheio de ruídos de fita magnética com baixa resolução, com movimentos bruscos, comum à estética de imagens das festas de colégio e de família. Nessa imagem, o filme apresenta a criança Tiago festejando o São João na FUNDAC (Fundação de Apoio à Criança e ao Adolescente) com a alegria que merece uma comemoração. Nenhuma imagem posta em qualquer texto pode sintetizar os efeitos, muito menos representar, todos os blocos de sensações de um filme. Mas, a imagem final tomada pelos ruídos do magnetismo e dos movimentos bruscos de câmera na mão foi a força que faz querer ver. A vontade vem no movimento de transmutação. No trabalho ético³⁶ em olhar para imagem, dentro de sua baixa resolução ruidosa, o rosto desmedido de uma criança. Essa imagem mantém uma força que não quer ser esquecida ou mantida como uma lenda urbana, tal como fora determinado pelas imagens de alta resolução. Finaliza-se este capítulo com esse último plano de Tiago em Menino Aranha (2008) pela vontade de memória permeada por uma necessidade política.

36 O trabalho ético da imagem condiz com a relação da ética documental com o real ou com a articulação histórica. Diferentemente da ética representativa, mas baseada na leitura de Rancière (2012) que promove a organização do sensível e suas funções sociais.



Figura 2 Print do vídeo de Thiago



Figura 1 Print do close do rosto de Thiago

Fonte: Menino Aranha (2007) de Mariana Lacerda

3. A CIDADE COMO CÁRCERE PRIVADO

3.1. O território do medo: violência urbana, o mal à espreita e a sombra do medo

Você está se aproximando lentamente de uma casa no subúrbio em Illinois (EUA). É noite de *Halloween*. Um casal de adolescentes se beija em frente à porta da casa, a jovem diz para o companheiro que seus pais chegarão tarde. Na sequência observa os jovens subindo as escadas em direção ao quarto. Pelas sombras, esgueirando-se até o fundo da casa, invade a residência pela cozinha, pega uma faca e segue em direção às escadas. Calma! O rapaz desce os degraus, vestindo sua camisa, em retorno a sua casa. Está tarde demais. Sobes as escadas pela penumbra, andar lento e cuidadoso. Ao chão uma máscara de palhaço repousa junto às roupas da adolescente. Chega à porta do quarto, a jovem penteia os cabelos, seminua. Aproximando-se dela que o reconhece e grita envergonhada: Michael! A jovem é esfaqueada até morte. Você desce as escadas, sai pela porta da frente. Um carro acaba de estacionar. Os pais chegaram à casa, caminham em sua direção e retiram sua máscara. Assim, revela-se a face do mal, o monstro encarnado: Michael Myers, criança com seis anos de idade que acabara de assassinar sua irmã, Judith Myers. Inicia-se uma das maiores franquias de *Slashers* do cinema: *Halloween*.

No plano-sequência inicial, com quatro minutos, coloca-se em questão uma disputa de olhares. O próprio olho do assassino, através dessa câmera em mão trêmula que desliza sobre os territórios e adentra nos espaços, compele e se defronta com o olhar do espectador. Em *Halloween - A noite do terror* (1978), dirigido por John Carpenter, o espectador é impelido a vestir a máscara, o rosto do monstro que ainda não fora apresentado. Sensorialmente, são a vítima e o algoz. O filme, em seu universo, ao colocar o espectador dentro das imagens (câmera-olho/subjectiva) os torna complacentes tanto com o segurar da faca como o ato de esfaquear. Essa complacência é alimentada quando os sentidos são, igualmente, atacados pelo horror sensorio-motor do som agudo da música, dos pingos de sangue jorrando, do próprio ato de testemunhar um assassinato. Após vestir o rosto daquele que mata em ato homicida, o filme faz a operação reversa: em um *travelling* com afastamento do objeto filmado é revelada a face do assassino, do monstro encarnado. A face de sua cabeça humana somente é mostrada, em forma de revelação, no início de tudo. Adiante, apenas se defronta com o rosto monstruoso dos assassinos de babás. Durante todo filme sua face será ocultada, podendo ser escondida por uma máscara e engolida pelas sombras ou estar fora de quadro. A face do personagem assassino apenas aparece integralmente na cena de seu primeiro assassinato, em sua infância. Sua face está sempre escondida por algum fator visual: máscara, enquadramentos oblíquos, sombras. De

toda forma, sua face não importa para o filme, ao escondê-la executa uma operação de produção do rosto, do afeto e sua composição numa função. A própria máscara assume valor de rostidade na medida que “assegura a instituição, o realce do rosto, a rostificação da cabeça e do corpo: a máscara é então o rosto em si mesmo, a abstração ou a operação do rosto. Inumanidade do rosto” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 55).

É nisso que o plano introdutório de *Halloween* (1978) não pode ser pensado como um composto de planos numa única sequência. Justificado pela descrição da câmera-subjetiva sair de uma dimensão mais aberta, característica do plano geral, para o fechado próximo aos objetos de cena, característica do plano detalhe. Essa definição se faz pela análise de apelo visual, ignorando assim a imagem sonora e os aspectos sensíveis da imagem. Pela subjetividade desse plano ele é afetivo por excelência. É a respiração do assassino, a trajetória de invasão, a faca que pega na cozinha e a máscara que ele veste. Trocando assim a predominância da tela pela opção de dois buracos para os olhos. Nesse caso, o plano-sequência é um primeiro plano: a imagem-afecção. Por conseguinte, o rosto não está na face do personagem Michael Myers. O rosto está no movimento intensivo que a câmera faz em direção à casa, ao se esgueirar pelas gradações das sombras, a respiração oscilante e o pegar a faca até o ato de esfaquear. São os micromovimentos cintilantes da luz sobre a gradação das sombras e as ondas sonoras oscilantes da respiração hesitante que produzem o afeto da cena. Nessa sequência, os movimentos são compostos por uma série intensiva passando de uma qualidade a outra, configurando um rosto intensivo. Essa intensidade está expressa na potência do horror, da possibilidade do perigo à espreita. A qualidade refletora da faca ao ser retirada da gaveta implica na potência intensiva do medo que antecede ao homicídio. Do plano sequência-rosto passamos para outro primeiro plano: o *close* da criança de seis anos, o rosto estarecido pela violência que ele própria cometera. De uma qualidade a outra, da faca ao esfaquear, do *slash* ao *slasher*.

Assim inicia a saga interminável dos assassinos, homens dotados de força e resistência sobre-humana ou até inumana. Caminham a passos lentos sobre os espaços suburbanos, no seio da existência familiar conservadora estadunidense. Invade propriedades e esfaquea brutalmente adolescentes em período de pós-coito. Não por acaso, o termo *slasher* deriva de *slash* (golpear, cortar, talhar, lascar). A etimologia da palavra que dá nome ao movimento é referente ao modo operacional de matar, o dilacerar as entranhas do familiar, do comum. *Halloween* (1978) deixa evidente outra operação da dinâmica do horror. Ainda há a criação de um ambiente tomado a partir do afeto, mas opera-o de outra maneira, encarnando as qualidades/potências no comportamento das personagens. Se o plano que inicia o filme mostra a origem do monstro através do rosto (mais do que oportuno), em seguida consagra o afeto monstruoso em sua

atualização na imagem-ação. Ainda sobre o primeiro plano, Deleuze (2018) explica que esta imagem não trata de um corte de um todo, significando assim uma imagem parcial, ela é uma imagem em si, pois nela há um todo que é o afeto. Para a criação desse afeto existe um procedimento de supressão: para um objeto ser rostificado necessita perder suas coordenadas geográficas, perde seu apelo contextual. Suprime as coordenadas espaciais, seu movimento de traslado, a favor do movimento de expressão, o afeto. Deleuze, então, define a imagem-ação como aquela em que as qualidades e potências (os afetos) “atualizam-se diretamente em espaços tempos determinados, geográficos, históricos e sociais” (Ibid, p. 219). O rosto monstruoso de Myers é contextualizado em um espaço-tempo determinado: década de 1970 nos subúrbios tradicionais na plenitude do *American way of life* dos Estados Unidos.

O monstro Michael Myers não se revela no plano que retira a máscara da criança, mas quando o espectador está sob a máscara do assassino. Quando o filme compele a estar sob seus olhos, no domínio de seus afetos. Nesse rosto intensivo passa-se de uma qualidade a outra, em seu andar lento até o quarto da irmã passa do medo à repulsa, da repulsa ao estarecimento da criança após seu ato. Desse modo, a primeira cena ocupa duas funções: de apresentar o perigo a ser enfrentado e o nascimento da lenda. Após sua apresentação, o filme engendra a atualização desse rosto intensivo nos processos esquemáticos da imagem-ação na qual os comportamentos das personagens oscilam entre reagir ou agir no momento do perigo iminente, entre matar ou morrer. Assim, o regime dessa imagem atinge a pequena forma³⁷ na qual o enredo inicia pela ação da fuga de Michael Myers do manicômio onde vivia desde criança após o assassinato de sua irmã, produzindo uma situação de calamidade pública velada. Inicialmente, estabelece uma relação de perigo a toda e qualquer pessoa na cidade com a presença iminente de Myers. Passa-se pela ação da fuga do estabelecimento para a situação de perigo constante, com a presença oblíqua e tortuosa do assassino ao observar suas vítimas à luz do dia. Desse modo, as instituições como polícia e psiquiatria trabalham para achar o criminoso e conseguir neutralizá-lo antes do acontecimento de um mal maior. Estabelece-se o valor indicial da imagem, naquilo que define a progressão do enredo, a função que leva à história de um ato a outro, atualização de uma nova ação, a morte da maldade.

37 Deleuze (2018) constitui atuação da imagem-ação sob duas formas: a grande e a pequena. Cada forma é esquematizada pela alternância e atualização de uma ação para uma situação e vice-versa. A grande forma é conhecida pelo engendramento partindo de uma situação atualizada por uma ação passando, assim, para uma nova situação (S-A-S). O caso da pequena forma, há uma inversão do esquema, inicia-se por uma ação que estabelece uma situação convergindo para uma nova ação (A-S-A).

No discurso do filme, o psiquiatra responsável por Myers, Dr. Sam Loomis, não vê nele possibilidades de uma humanidade definindo-o como um mal inconcebível, o bicho-papão, o que não pode ser imaginado. Para resolução desse mal é necessário, sem qualquer outro tipo de medida, sua destruição total. O filme segue sob a perspectiva de desvelamento ou tentativa de antecipação das ações do assassino para então neutralizá-lo. Assim, os discursos das instituições se formam sobre a humanidade e sanidade do ser Myers. Se seu próprio médico não conseguiu produzir qualquer razão ou classificação a seus feitos, Myers assume, aos olhos da tecnologia psiquiátrica, uma indeterminação das normativas, não se entende a sua figura além da sua capacidade mortífera. A criança que é mandada sob o domínio da psiquiatria e seu poder de correção, retorna à sociedade sobre o mesmo rosto ao qual o condenou a reclusão. Dr. Loomis, o rosto da instituição, se dá por vencido, não é possível haver humanidade, estão lidando com o mal encarnado que só existe enquanto máquina mortal. Pondo em dúvida os poderes aos quais a própria psiquiatria estabeleceu para si:

A psiquiatria criou para si mesma esta espécie de prova de reconhecimento da sua realza, prova de reconhecimento da sua soberania, do seu poder e do seu saber: eu sou capaz de identificar como doença, de encontrar sinais do que, no entanto, nunca se assinala. Imaginem um crime Imprevisível, mas que poderia ser reconhecido como indício particular de uma loucura diagnosticável ou previsível por um médico, imaginem isso, deem-me isso — diz a psiquiatria —, eu sou capaz de reconhecê-la. (FOUCAULT, 2010, p. 104)

Para Foucault (2010), tratou-se de uma transformação de concepção desses seres monstruosos em anormais pela relação de poderes, justiça e psiquiatria, na chegada do século XIX, a lenda urbana retoma as figuras monstruosas para seus próprios fins. Retoma o poder dos monstros, mas sob outro regime, um regime que *Halloween* (1978) encarnou no encadeamento de suas ações, no desvelamento das tensões da ação da fuga à situação de calamidade/caça ao monstro. Atualizando assim, no ato final, o ato da morte, entre matar ou morrer. Se o afeto mantém a capacidade de reverberar a lenda, o índice da imagem-ação estabelece o realismo que ela necessita para se fazer o incômodo por excelência, quando este confunde-se com seu antônimo ao trazer a lenda para os cômodos, no seio familiar. Porém, o realismo, posto por Deleuze (2018), não está inscrito no domínio do que é estritamente do universo do real. Ele pode compor outros universos, até os inventados:

Neste nível, ele não exclui absolutamente a ficção e até o sonho; pode compreender o fantástico, o extraordinário, o heroico e sobretudo o melodrama; pode comportar um exagero e um excesso, mas que lhe são próprios. O que constitui o realismo é simplesmente o seguinte: meios e comportamentos; meios que atualizam e comportamentos que encarnam. (DELEUZE, 2018, p. 219)

A verossimilhança do realismo está tanto na contextualização do espaço quanto no comportamento. Fazer este ambiente e esses personagens críveis na medida em que também são inventados: a imitação está no processo de atualização desses afetos no comportamento e assim desencadeando na lógica de causa e efeito da ação. Porém, para Myers é necessário finalizar o filme com outra imagem, fazer a ação final atualizar novamente sobre o afeto e assim manter sob o domínio do medo a presença dessa figura que as ações se justificam sem seu próprio efeito ou que a sua causa seja a própria maldade. Em seu ato final, Loomis desfere todas as balas de seu revólver à queima-roupa em Myers, o monstro cai do segundo andar da casa. Ao verificar o corpo, o assassino some. Segue uma sequência de cortes: o rosto do doutor estarecido, a da eterna vítima Laurie Strode desesperada, seguida do corredor da casa, da sala de estar partindo para o exterior com a sequência de sacadas de casas suburbanas. A ação e reação aos resultados inesperados, após a sequência de mortes e a tentativa frustrada de acabar com o perigo. A imagem volta a perder seu movimento de traslado, o realismo volta a sua expressão do afeto. A sequência final dos cômodos da residência e das sacadas das casas é impactante pelo fato de rostificar as casas mergulhando-as nas gradações de penumbra, nos micromovimentos das sombras dos galhos projetadas nas paredes e na respiração abafada de Myers. Não há a presença do corpo humano em seu enquadramento e aqui a imagem-afecção se apresenta na sua qualidade pura como rosto reflexivo³⁸, pensamento fixo: os rostos mergulhados sob as sombras no vazio do desespero, da ameaça iminente e eterna. A ameaça é a potência, pois, concerne à dimensão do possível, aquilo que tem a possibilidade de acontecer, a promessa.

A ameaça eterna é um rosto, pois ela está completa em sua expressão e não em sua atualização, a ação. Ela se mantém através do afeto, conservar alguém sob seu controle pelo medo de tirar sua vida. É a partir desse medo que ela se sustenta. A ameaça eterna é uma imagem-afecção por excelência. Não por acaso Michael Myers, por mais que tentem destruí-lo das piores formas possíveis, retornará a passos lentos, nas sombras do subúrbio estadunidense. Produz assim um rosto paranoico que sustenta suas possibilidades infinitas de sequências e *reboots* da franquia e o imaginário de uma ameaça monstruosa à espreita dos lares. Nesse

38 Segundo Deleuze (2018), não se trata de um sentimento ou sensação específica, mas de sua possibilidade. A imagem-afecção concerne ao possível, aquilo que pode acontecer. Porém, ela não se atualiza, mantendo-se como qualidade ou potência. Esse sistema bipolar nos traz dois tipos de rostos: o rosto refletor ou reflexivo, aquele que contém os traços de um pensamento fixo, sendo o afeto em sua qualidade pura; o rosto intensivo, aquele que passa de uma qualidade a outra, sendo a potência de uma série intensiva de movimento.

questo, a articulação da monstruosidade no afeto (a produção do rosto) atualiza-se no meio determinado e num comportamento regularizado pela causa/efeito e assim forma aquilo que adquire a qualidade de realismo da lenda, a formação de um território do medo. Se o horror é marcado pelo afeto, a ação entra para fazer esses afetos encarnarem aspectos específicos. Transformando o espaço, num espaço tramado, traçado com delimitações, regras e sentidos. Um território indicial, que se afirma ao indicar ou determinar comportamentos. Portanto, os personagens de *Halloween* (1978) estão sob a marca do medo a partir da fabricação desse território. Um espaço tramado entre atos de matar ou morrer. A necessidade de terminar o filme na produção de outro rosto, afundado nas sombras e assim fazendo perder as coordenadas, não por colocá-lo sobre outro contexto, mas para fazer de qualquer espaço um local de perigo constante. Daí a necessidade do signo, índice da imagem-ação, ao atualizar o afeto em meios e comportamentos determinados como valor antecipativo dos perigos.

O primeiro *Halloween* (1978) de John Carpenter, oferece um exemplo das operações do horror representativo em seus ativos para o sistema sensório-motor, privilegiando o afeto monstruoso nos comportamentos de suas personagens no seio da vida pacata do subúrbio estadunidense. Já indicando no final dos anos de 1970 certo devir do que a lenda urbana irá provocar ao cinema de horror, mas ainda se afirma no quadro representativo da produção desse território do medo e na produção do rosto paranoico. A personagem feminina está sob esse posto de eterna vítima. Por mais que se empodere nas sequências da série de filmes, estas mulheres estão destinadas a agir e reagir a seus algozes. Sempre compelidas ao afeto monstruoso da maldade inerente de seus assediadores. A cena final marca a constituição desse território do medo de que a ação começou a desenhar, pois fez de todos os cômodos, ruas, vizinhança vestirem a máscara do medo puro, acentuou “suas sombras até mergulhá-lo ‘em uma impiedosa obscuridade’” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 37).

O filme de Carpenter (2018) auxilia pensar a produção desse território do medo do horror em filmes brasileiros contemporâneos. Para esses filmes o território fora acentuado no transitar das mulheres no contexto dos grandes centros urbanos. A imagem das cidades é tomada por suas sombras, pela obscuridade de seus becos e ruas mal iluminadas, a passividade do perigo a qualquer instante e em qualquer espaço. *Toda sombra parece viva* (2019) curta-metragem dirigido por Leandro Afonso fabrica esse território urbano no trajeto de uma mulher. O filme estabelece a imagem por uma câmera que segue uma mulher perseguida por uma sombra. Uma sombra que não está presa a seu corpo e não estabelece vínculo a nenhum corpo. A sombra parece viva, pois perdeu seu vínculo direto com o objeto, perdendo sua qualidade de

projeção, isto é, a acentuação do movimento da luz em relação à materialidade do mundo. Ainda assim, a sombra continua a perseguir o corpo, mas a esta só um corpo interessa, o da mulher.

O filme começa apresentando o vulto que emerge do escuro da noite urbana. Um escuro que não cai no preto total, mas na contaminação do preto pelo avermelhado das lâmpadas dos postes. A visibilidade comprometida pela falta de iluminação eficiente da cidade permite a mesma inteligibilidade do vulto com a figura de Myers: um ser escondido nas sombras, de andar lento e ostentando um ar de periculosidade. No enquadramento centralizado, traçando linhas de perspectivas da calçada entre os muros (esquerda) e o estacionamento enfileirado de carros (direita), o vulto aproxima-se da lente para então sofrer um corte para o rosto da personagem principal. Apresenta-a em contraposição a essa imagem pouco nítida e subexposta. Em seguida, o filme passa a uma série de situações em que entra em contato com homens, todos em relação de troca de olhares. Troca que não se faz num compartilhamento, mas na verificação de estado de perigo. Portanto, a presença de homens ocorre no esconder a intenção do seu olhar. O homem aparece enquanto olhar velado. Velado por inscrever sua violência no signo índice. O curta trabalha sobre situações cotidianas. Nada de extraordinário, o trajeto da mulher é sempre uma situação de perigo por estar sempre na presença do homem e, quando não visual, tem sua virtualidade na presença da sombra.

Na sequência final do curta, após sair aos prantos de desespero do carro de aplicativo onde a atitude do motorista parecia suspeita, a personagem sai pelas ruas à noite. Sob a luz avermelhada dos postes ela se esgueira entre a subexposição da noite em um andar apressado. O movimento da personagem é sempre apressado porque as situações dispostas no curta são circunstâncias de perigo. A movimentação de traslado da personagem é um estado de alerta permanente. Agora, percebe-se que a figura do monstro não se faz constante. A sombra, por mais que seja uma figura fantasmática, não estabelece uma relação de construção monstruosa, da presença desse ser que traz a ruptura da lei. Na verdade, assume outro valor que não o da formação do rosto ou do estabelecimento das instituições reguladoras como em *Halloween* (1978). Ou seja, o território do medo não se constitui na atualização da expressão do medo em comportamentos de encadeamento causal, mas no intermédio entre a imagem-afecção e a imagem-ação.

No filme *Toda sombra* o jogo de olhares trama no espaço sob outra lógica, não mais o idealismo do rosto nem sua oposição no realismo da ação. Ela trama sobre situações que se repetem. Primeiro, no metrô entre a troca de olhares e a tentativa de desviar o olhar do possível perigo. Segundo, no elevador evitando o contato visual. Terceiro, no estúdio de dança onde o olhar externo invade a privacidade. Por último, no carro de aplicativo onde os desvios de olhares

misturam-se com a dissimulação da fala. A esse ciclo do cotidiano da mulher se estabelece um território do medo, não pelo rosto (a figura do monstro) ou por sua atualização no comportamento da personagem, mas na impressão de estar consecutivamente sob olhar do perigo, encarnado no homem. Essa impressão está no hiato entre os afetos e as emoções reguladoras. É a intensidade da imagem-pulsão. O território do medo urbano que inflige seus poderes sobre a personagem do filme é constituído pela impressão de olhar constante. Não mais um olhar julgador, mas um avaliativo. A olhada em estado de alerta, troca olhares com seu olhante e possível algoz para verificar a possibilidade de perigo. Em cada situação ela estabelece e cria possibilidades de como fugir da situação, porém, retornando à mesma situação em espaços diferentes. A imagem-pulsão é esta que trabalha o tempo, entretanto, um tempo subordinado ao movimento. Ao eterno retorno do tempo que as personagens se mantêm presas a um retorno ao mundo originário. O filme de Afonso (2019) cria o mundo originário urbano da mulher onde o patriarcado sempre retorna enquanto o olho da morte.

A imagem-pulsão não é mera passagem do afeto à ação. Existe nela sentido próprio que Deleuze (2018) relacionou ao naturalismo e sua capacidade em acentuar os traços do realismo. Não mais em função das emoções reguladoras, pois o que interessa são partes desse mundo originário que retornam no real de forma degradante. A pulsão assume assim uma constituição quase que direta do tempo. Entretanto, ainda o subordina ao movimento na medida em que o eterno retorno acaba por ser uma degradação. O naturalismo da imagem-pulsão trabalha sobre os mundos originários e nos pedaços que derivam do real. Afonso (2019), em seu filme, propõe essas situações de pedaços de possíveis violências em que o mundo originário converge entre seu princípio no patriarcado e seu fim no corpo da mulher. O corpo da mulher, mesmo em plena liberdade de transitar pelo ambiente urbano, está condicionado pelo filme ao enclausuramento do território quando sai de uma situação de perigo e entra noutra de ameaça igual. O território da cidade é filmado enclausuradamente, seja pelos espaços fechados por natureza (metrô, elevador, sala), seja pelos enquadramentos que a perspectiva ou as sombras engolem os caminhos de fuga, destinando o tempo fílmico ao mesmo destino sempre. Precisamente nisso é que Deleuze (2018) conceitua o mundo originário como “um princípio de mundo, mas também um fim de mundo, e a inclinação irresistível de um para o outro: é ele que carrega o meio e que também faz dele um meio fechado, absolutamente enclausurado, ou então que o entreabre para uma esperança incerta” (Ibid, p. 197). O corpo da mulher está nessa inclinação de um princípio de mundo originário patriarcal e o fim dele.

A pulsão se inscreve nas imagens do filme *Toda sombra parece viva* (2019) através de sua composição de situações que não se atualizam em ação, pois mantém a intensidade da

anterior, essa impressão de ser olhada. Apesar da personagem avançar em seus trajetos cotidianos e no enredo do roteiro fílmico, em situações sensíveis ela está presa à pulsão da ameaça eterna. A pulsão de um pedaço do mundo patriarcal: a de atacar de alguma maneira. Por conseguinte, o olhar pulsional é um olhar passível de violência sintomática derivada do mundo gerido pelos homens. A sombra é esse pedaço do mundo originário, suprarrealista, que mantém a violência em performance fantasmática. Não à toa que a sombra seja realizada por um ator vestindo uma toga preta que encobre todo o corpo. A cena final demonstra que a sombra não é a figura do monstro como Myers é para *Halloween* (1978), pois é a referência do peso desse mundo originário sobre o corpo de toda e qualquer mulher que é acompanhada por essa pulsão da violência do mundo dos homens. Nisso, a imagem-pulsão toma o real da mulher urbana. Sobre pedaços de um só tempo, um tempo que o meio real deriva dos pedaços de seu mundo originário, isto é:

A um só tempo: o mundo originário só existe e opera no fundo de um meio real, e só vale por sua imanência a este meio, cuja violência e crueldade revela; mas, também o meio só se apresenta como real na sua imanência ao mundo originário, tem o estatuto de um meio "derivado" que recebe do mundo original uma temporalidade como destino. (Ibid, p. 195)

O tempo da imagem-pulsão está ainda subordinado ao movimento enquanto produz uma univocidade da temporalidade. Estabelecendo assim um destino determinado ou retorno constante ao mundo originário. O filme de Afonso (2019) opera sobre o tempo, mas um tempo degradante, um tempo que retorna sempre a uma violência original. Uma violência que não cessa em aparecer em outros espaços e de outras formas. Porém, a intensidade de sua impressão continua retornar no corpo sempre alerta da mulher. Desse modo, o filme *Toda sombra parece viva* (2019) abre outra operabilidade para o território do medo. O produz na pulsão de suas situações cotidianas e assim lança uma imagem sintomática da cidade enquanto uma formação da violência patriarcal. Naquilo que Deleuze (2018) afirma como o grande poder das obras naturalistas de diagnóstico da sociedade: “é por isto que os autores naturalistas merecem a designação nietzschiana de ‘médicos da civilização’. Eles fazem o diagnóstico da civilização” (Ibid, p. 195).

Assim sendo, o curta de Afonso (2019) difere do território do medo, do longa de Carpenter (1978) por estabelecer uma imagem sintomática do urbano. *Halloween* (1978) necessita que o rosto monstruoso se atualize no esquema de pequena forma da imagem-ação para produzir o território, pois se interessa no realismo para manter a organização do sistema sensorio-motor na qualidade de alerta, para agir e reagir de maneira que possa ser calculada,

planejada e antecipada. A montagem pensada na decupagem antecipando as filmagens pode ser parte do planejamento calculado de efeitos e reações do espectador a seu público. É o regime representativo que faz do encadeamento das ações um agir e reagir sob medida. Trata-se de um fazer fílmico de controle dos efeitos de reação diante das ações da tela para formular um rosto que possa controlar ou atualizá-los em emoções que regulam comportamentos. É um território onde o monstro não cessa em aparecer, afinal “o rosto é um conto de terror” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 37). O filme *Toda sombra parece viva* (2019) produz um diagnóstico do tempo da violência urbana na mulher, mas o faz condicionando seu corpo num mesmo destino, a um tempo degradado pelo próprio movimento. Em um território do medo que mantém o corpo sob a impressão do alerta constante, enclausurado no próprio traçado do território. A imagem-pulsão é a imagem-movimento que se aproxima mais de uma imagem do tempo em si. Porém, ainda assim, não consegue romper com o sistema sensorio-motor, ou seja, competindo ainda com as características da imagem-movimento. Sobre a imagem-pulsão e sua relação com o tempo, Deleuze (2018) escreve:

Tempo da entropia ou tempo do eterno retorno, nos dois casos o tempo encontra sua fonte no mundo originário que lhe confere o papel de um destino inexpiável. Enrolado no mundo originário, que é como o começo e o fim do tempo, o tempo se desenrola nos meios derivados. É quase um neoplatonismo do tempo. E é sem dúvida uma das grandezas do naturalismo no cinema, ter-se aproximado tanto de uma imagem-tempo. O que o impedia, no entanto, de atingir o tempo por si mesmo, como forma pura, era a sua obrigação de mantê-lo subordinado as coordenadas naturalistas, de colocá-lo na dependência da pulsão. Em consequência, o naturalismo só podia captar do tempo efeitos negativos, usura, degradação, desgaste, destruição, perda ou simplesmente esquecimento. (Ibid, p. 199)

Estes dois filmes são duas maneiras de se produzir o território do medo na qual o horror forma seu ambiente fílmico. Porém, os dois tendem a destinar suas imagens à configuração paranoica que a imagem mantém na qualidade fixa. No caso da ação, no rosto que estará sempre preso sob a sombra desse perigo. Na pulsão, no ciclo de situações que não cessa a se repetir e o perigo ocupa o espaço sempre da mesma maneira. Em todos os casos, seu efeito é o estado de alerta constante, entre o rosto da ameaça eterna ou da vítima eterna. O território do medo se faz aqui na impossibilidade de fugir de suas coordenadas. Em *Halloween* (1978) pela ordenação das emoções e sentimentos que regulam o comportamento, assim enclausurando pela regulação. Em *Toda sombra* (2019), o território mantém as coordenadas do destino no eterno retorno, o enclausuramento pelo tempo pulsional. Em ambos, o território conserva seu poder de controle dos corpos pelo poder da paranoia em que as personagens se sustentam presas ao território, sem possibilidade de produzir novos caminhos, além de reagir às violências com certa resignação.

O que faz pensar sobre a construção de um território fílmico que não esteja preso ao sistema paranoico? Como produzir uma imagem que não produza um rosto estagnado, afundado nas sombras do medo ou a um ciclo de situações em eterno retorno? O filme *Estado Itinerante* (2016) pode indicar possibilidades de formar territórios criando caminhos desconhecidos que põem em questão a lógica da ameaça eterna.

3.2. A violência em trânsito

O território é tomado pelo medo a partir de um transitar vigiado. Acontece sob o índice de algo que olha: ‘tenho medo que alguém esteja me olhando’. O território se faz nos espaços onde o olhante está escondido em suas sombras. Derramado na obscuridade do fim de suas linhas. No limite da visibilidade de seu quadro (plano) pela sonoridade extradiegética. O território do medo é o espaço tramado pelos olhares, entre o olho do perigo e o olhar do alerta. É uma trama de vigilância, de regulação de controle dos sentidos. Nessas duas formulações de um território fílmico do medo têm-se um trabalho de regime representativo da imagem cinematográfica condizente com o pensamento deleuziano. Nesse pensamento o destino se revela em expressões ou impressões paranoicas. O seu desenvolvimento está nos cálculos e planejamentos do encadeamento das ações causais. Trata-se ainda de um sistema que especula e tenta controlar o corpo atuando diretamente no sistema sensorio-motor. Nesse sentido, o corpo está condicionado entre agir e reagir às imagens. A trama que o território do medo produz ao olhar está entre uma ação e uma reação. Nesse caso, mostra o rosto da vítima eterna reagindo aos olhares intrusivos da ameaça eterna.

O território é assim um espaço traçado por violências em sua variedade formal. Está composto pelas violências das leis e suas estruturações. As violências de insurreições à estrutura. Logo, sob o espectro representativo o território tende a manter seus traços e seu poder de determinação. Sem assim sofrer uma desterritorialização, para caminhos onde os destinos não estejam fadados ao retorno do território e o fortalecimento de suas delimitações. Essa imagem-movimento aposta tanto no realismo das ações ou no naturalismo das pulsões. Por mais que estabeleçam um processo discursivo crítico ou até um diagnóstico dos sintomas sociais, elas tendem a fortalecer o território ou reterritorializar os processos. Onde nos caminhos estão estimados os resultados de suas ações e de seus percursos. Abre um precedente para pensar um território no espectro, não pela formação de sua estrutura, mas para fugir dos caminhos traçados. Não conter o corpo na disposição da ação/reação.

No filme *Toda sombra parece viva* (2019) o corpo da mulher está condicionado à disposição do sistema representativo. A personagem assume, em seu corpo, a representação da violência sofrida por todas as mulheres no transitar dos centros urbanos. Uma estrutura globalizante composta na imagem de uma sombra que persegue a sombra do corpo das mulheres. Logo, a mulher está condicionada a sofrer a ameaça do patriarcado que estrutura as sociedades. Assim sendo, o filme consegue produzir forte diagnóstico do sintoma. Talvez o que interessa ao horror não seja tanto o diagnóstico, visto que é conhecido os sintomas e seus efeitos, mas como sobreviver ao território, sobretudo, criar caminhos. Caminhos que não são necessariamente soluções, mas que produzem outros desejos e outras maneiras de viver que não se compreendem no território do medo assim descrito.

É nisso que o filme *Estado Itinerante* (2016) da diretora Ana Carolina Soares trabalha a respeito do território pelo movimento das andanças em meio ao trânsito da capital de Minas Gerais, Belo Horizonte. O curta-metragem acompanha uma personagem em momento de busca de um local para pernoitar a cada dia. Viviana, uma recém-contratada cobradora de ônibus, é apresentada ao espectador procurando um local para dormir por uma noite. Ela parece fugir de algo que não é apresentado inteiramente ao espectador. Enquanto a personagem Viviana está no telefone público argumentando, quase suplicando, ao seu interlocutor um quarto, seu colega de trabalho continua a desferir buzinas para apressar a finalização da ligação. Aqui começa a primeira violência que a personagem sofre, a pressão aguda da sonoridade automobilística. Em sequência é substituída por outra cobradora e dispensada da última corrida da noite. Intui-se que resta à personagem retornar à sua residência, ao seu lar. Desse modo, o filme revela a problemática que fez a personagem procurar, inicialmente, um lugar para pernoitar. Ao caminhar sem destino aparente pelas ruas subexpostas, toca seu celular, em breve interrogação atende à ligação: “oi?”. Alguns segundos em suspenso, não se ouve quem fala e a personagem não toma iniciativa para falar. Parece não ter forças para emitir qualquer som. Após desligar, descansa seu corpo escorando na calçada e novamente recebe a ligação que responde com respiração ofegante: “o ônibus atrasou. Eu vou demorar a chegar em casa”. Entre as duas ligações e o silêncio da personagem, ao fundo do quadro, vê-se, a luz oscilante de uma televisão pela porta de vidro de uma casa. Ouve-se, também em segundo plano, o noticiário vindo dessa TV com a reportagem informativa sobre violência doméstica. Aqui, temos uma dupla operação entre o particular e o geral. A particularidade do sofrimento de Viviana por quem à liga e a generalidade informacional televisiva. Em sua primeira cena *Estado Itinerante* (2016) apresenta a trama e um diagnóstico da sociedade. O filme não se preocupa em fazer ver o sintoma, ele já está posto, é o ponto de partida. A violência contra a mulher é o *a priori*.

Desde seu título, o filme estabelece um regime de imagem itinerante. Não pelo movimento de traslado em si, mas pelo movimento da própria sobrevivência. A necessidade de transitar nos meios é a procura por fugir. Escapar se torna a única maneira de sobreviver ou até de poder viver porque a vida, nessas condições e determinações, é intolerável. O corpo da personagem não consegue estar sob o domínio do território. O filme engendra não uma busca por solução dessa condição, mas acompanhar a luta para sobreviver mais uma noite. Enquanto não houver possibilidade de voltar ao lar repousa o perigo e a ameaça será sempre eterna. Nesse contexto, o celular se torna uma ferramenta de controle para Viviana e para o filme. É o primeiro código do perigo. É o acionamento da ameaça do marido. Após a cena inicial e as duas primeiras ligações, Viviana recebe outra ligação. Agora o celular vibra, fora colocado no silencioso. O filme apresenta a residência da personagem pela sincronia da finalização da vibração do celular com o apagar das luzes da janela. Aproxima-se para um breve diálogo com o cachorro através do portão mostra sua familiaridade com o local a partir dessa afetividade. Logo, apresenta uma personagem em constante fuga, mas ainda presa aos deveres do trabalho, afinal, trata-se de uma trabalhadora. Soares (2016) produz um território a ser andado e esgarçado por sua exaustão, não por achar seus limites no traslado, mas pela exaustão de sua violência.

O enredo do filme segue Viviana por três dias nessa necessidade de conseguir se desvencilhar de sua casa. A sobrevivência nesses três dias de itinerância é marcada novamente pela virtualidade da presença masculina, por mais que o filme evite mostrar inteiramente os personagens homens. Se mostra, não estão exercendo seu poder de violência. A violência é posta quando o homem a desfere fora de quadro, pela fala diegética ou pelos sons agressivos do trânsito (carros, ônibus, motos e buzinas). Portanto, a câmera se vincula a essa personagem, sempre a acompanha e prioriza sua presença visual no quadro. O comportamento da câmera está sob um aspecto do digital diferente da forma em *Menino Aranha* (2007) que a utiliza enquanto documento e no manejo de suas manobras. Também não faz isso para simular um real cotidiano através da emulação de um amadorismo das filmagens domésticas, como em filmes de *found footage*. Comum a este último operar sob o espectro da verossimilhança, mas faz isto dissimulando as origens dessas imagens e produzindo a impressão de que essas imagens foram encontradas e, portanto, foram ações que realmente aconteceram. Ao que Rodrigo Carreiro escreve:

De modo geral, os filmes chamados dessa forma possuem enredos ficcionais que utilizam deliberadamente procedimentos estilísticos e/ou narrativos normalmente associados ao documentário, muitas vezes com a intenção de enganar o espectador quanto ao caráter ontológico de suas imagens e sons. (2013, p. 227)

O digital, em *Estado Itinerante* (2016), não assume interferência na imagem nem na emulação de falsos acontecimentos, mas no modo de posicionar a câmera e como as pessoas reagem à presença da câmera. Pela diminuição do maquinário, o digital permite melhor a livre circulação. Sendo sua presença mais normalizada nos ambientes públicos, além de seu corpo adquirir um feitiço fantasmático pelo menor tamanho de seus equipamentos. Comparando os equipamentos do digital aos da fotoquímica, possibilita à câmera transitar nos ambientes como um fantasma. Podendo assim adentrar no espaço do ônibus sem parecer intrusa ou a formular o comportamento do território de acordo com sua presença. Outra diferença referente ao digital do *found footage* se encontra na câmera diegética que atesta a verossimilhança da cena, quando a personagem é também o *cameraman*. A câmera está aqui na posição de olhar fora da cena. É o olho que observa os acontecimentos sem neles estar inscrito. O que o digital apresenta no curta de Soares (2016) são as possibilidades de seus equipamentos e a banalidade das filmagens no cotidiano. A câmera assume essa posição do documental de filmar, não por emular com intenção de uma veracidade, mas por fazer ver o real que atravessa pelo olho mecânico. A câmera mantém o vínculo com a personagem enquanto uma observadora, mas faz isto numa posição onde a *mise-en-scène* se confunde com situações cotidianas, como dentro do ônibus, estabelecendo um registro documental. Quase como exigindo da ficção uma operação documental da violência sofrida por sua personagem. O digital assume o comportamento da câmera como uma câmera documental que se atém a observar aquela personagem a quem filma. Enquanto a ficção está por fabular as violências urbanas ao acompanhar a tentativa de fugir de sua casa e, respectivamente, de seu agressor.

A câmera digital, por mais que tenha uma decupagem de planos elaborada para ficção, encontra na posição documental de filmar as coisas na medida que elas se apresentam em seu estágio de perigo iminente. Ou seja, os planos não estão a serviço do desenvolvimento da sistematização de um julgamento de conjuntura, estado de coisas, está no acompanhar a suspensão das delimitações do julgar. Não está se determinando que o filme adote uma posição neutra, ao contrário, ele estabelece uma posição que faz aparecer a violência pura ao ater o olhar para a angústia da personagem. A escolha de não dar o rosto visual dos homens em seu estado violento é para cravar a imagem do homem como a própria paisagem da cidade. O homem dá a ver e organiza os sentidos do urbano, portanto, é ele mesmo a própria figura do território da cidade. Porém, para isto é necessário fazer escapar o valor de julgamento da imagem que dissimula, precisamente, para não realizar uma nova operação de formação de monstros. Ela precisa escapar por não estar nas formulações da lei, não interessa ao filme os desvios das leis

que formam o território, não compete à obra o poder de julgar ou de idealizar, isto é, criar uma dicotomia entre monstro e a humanidade.

O digital assume então um aspecto de como se construir a imagem em específico e em contraposição às composições de cenários super-elaborados dos estúdios e/ou de decupagens altamente planejadas onde a duração dos planos e suas sequências são calculadas. Nos dois primeiros filmes tratados neste capítulo a montagem trabalha para fazer com que os olhares tramem, conduzindo a se encarar através da alternância de planos. Desse modo, formula um espaço filmico onde os olhares se entrecortam no mesmo lugar. Pelo agenciamento da montagem alternada se cria a trama que aponta para o território do medo e é nesta operação de cálculos, ao seguir de uma imagem a outra, que cria a dicotomia binária entre a vítima e a ameaça. O território se forma nessa posição da montagem e na intromissão da câmera como propositiva. O olho-máquina constitui também a ação da cena, seja diegeticamente ou na elaboração de enquadramentos julgadores.

Estado itinerante (2016) ao operar por essa câmera que se detém a observar os acontecimentos em seus simples gestos: no ofegante do calar da voz e nos espasmos no corpo tentando conter-se em silêncio. Se trata de um olhar fantasmático que está fora dos próprios acontecimentos, ao mesmo tempo, próximo demais de sua personagem. Ainda está longe de saber tudo que se passa ou passou por sua vida. Não é onipresente, pois está afastada para observar à medida que a distância consiga aproximar-se dos anseios de sua personagem. Por isso, o filme não se preocupa em mostrar os homens, pois para o filme sua figura não escapa à cidade, é a própria cidade. Por isso privilegia filmar sua personagem sob o espaço, onde a trama dos olhares e a formação do território se faz na constituição de uma paisagem. É nesse sentido que o filme não realiza as operações de uma montagem alternada para acentuar os traços, mas de planos-sequências nos quais os acontecimentos se satisfazem pela *mise-en-scène* de um enquadramento único onde o espaço está infligindo seus poderes constantemente sobre o corpo da personagem.

A paisagem urbana não é composta pelos grandes planos abertos, abrangendo assim um panorama da cidade de Belo Horizonte. Na verdade, o filme opta por planos da cidade que não está disposta para apreciação. Seus enquadramentos performam a aproximação de quem vive naquele espaço. A paisagem seria o espaço organizado por sentidos que a compõe. Aquilo que dá a ver, uma paisagem pode ser dada a fim de apreciação, depreciação ou até deflagração. A paisagem deixa estabelecido as relações que se fazem do espaço com os sujeitos naturais e históricos. No caso da cidade de Belo Horizonte filmada por Soares (2016), a mulher é um sujeito histórico dentro dessa paisagem estritamente masculina. Os planos sequências são

necessários para que o filme possa observar as relações de forças que a paisagem atinge em sua personagem. Para dar certa legibilidade das composições históricas. De como o sensível está disposto nas relações: qual o corpo que se sente inseguro no livre trânsito de seu território? É por isso que sua câmera se mantém entre o afastamento ficcional e a aproximação documental ao acompanhar a personagem em seu processo itinerante. Fazendo ver as relações das paisagens a partir das distâncias ao filmar sua personagem. Porém, a construção da paisagem urbana pelo filme não se faz, majoritariamente, pelo visual, mas por sua composição sonora.

As violências mostradas nas cenas do filme são produzidas por homens ou, de alguma maneira, por sua presença. É o toque do celular, a buzina do ônibus, a descarga das motos e grito do motorista (colega de trabalho). Nessas cenas a presença visual do corpo do homem, emissor da violência, se faz ausente no quadro ou obstruída pela distância do enquadramento. Pois, a função da figura masculina é compor essa paisagem urbana que é, sumariamente, sonora. Uma paisagem violenta tomada pelos sons ruidosos das grandes cidades. Os barulhos tomam, antes de uma poluição acústica, a construção do território montado pelas máquinas geridas pelos homens, as grandes emissoras desses gritos agressivos. Logo, o território do medo emerge através da paisagem sonora urbana. A violência aparece no som e seus efeitos na visualidade, mas ainda não é uma ação atualizada. É um efeito que se faz em sua própria existência. Naquilo que lhe confere a qualidade de uma paisagem: sua composição sensível do presente e suas relações com o passado do espaço em questão. O território é assim uma paisagem para o filme.

A formação de uma paisagem sonora urbana é estabelecida pelas relações do estado de coisas atual e seu histórico. Uma paisagem demonstra os processos de mutações temporais de um sistema para outro. Schafer (2011), ao cunhar o conceito de paisagem sonora, entende que as mudanças dos ambientes acústicos do mundo estão em confluência com os processos de mutações e evoluções do sistema capitalista. Com a Revolução Industrial e, depois, a Elétrica modifica-se a afinação do mundo e a percepção do ambiente sonoro. Os ouvidos estão continuamente atacados por uma quantidade indiscernível de sons. Produzindo uma paisagem sonora de máquinas e equipamentos de amplificação. No diagnóstico de Schafer (2011), extingue sonoridades singulares e originais dos locais, tanto pelo poder destrutivo dos processos de avanço quanto pela evolução do urbano e sua sobreposição de sons ruidosos no ambiente acústico geral do mundo. A poluição sonora é esse processo de sobreposição e preponderância de certos sons. Provocando aos ouvidos uma seleção auditiva do que perceber, ignorando as sonoridades ínfimas. A essas modificações Schafer (2011) acrescenta os movimentos de expansionismo territorial e de dominação por parte dos poderes imperialistas do ocidente:

Sabemos que a expansão territorial dos sons pós-industriais complementaram as ambições imperialistas das nações do Ocidente. O alto-falante também foi inventado por um imperialista, pois respondeu ao desejo de dominar outras pessoas com o próprio som. Do mesmo modo que o grito dissemina angústia, o alto-falante comunica ansiedade. “Não teríamos conquistado a Alemanha sem... o alto-falante”, escreveu Hitler em 1938. (Ibid, p. 135)

Schafer (2011) revela que a paisagem, de qualquer qualidade, é a produção de desejos formada pelas tecnologias dos sistemas. O desejo de domínio e de traçar novos territórios para si perpassa pela construção das paisagens que indicam as posições sensíveis da organização do espaço, antes mesmo de se adentrar no próprio território. Soares (2016) produz essa paisagem não para mostrar sua poluição, mas para fazer ver as violências contra a mulher nesse espaço. Se o alto-falante é historicamente uma tecnologia de controle e domínio, a buzina do ônibus é a agressão e o assédio aos ouvidos de Viviana na primeira cena. Em outro momento, Viviana aparece descontraída, bebendo e conversando com suas colegas de trabalho, seu espaço, como também seu humor, é cerceado pelo aparecimento de um grupo de motociclistas, reconhecendo um deles como seu cunhado. As descargas das motocicletas antecipam a aparição visual delas emite a violência. As descargas explosivas cerceiam o espaço de Viviana. Mandam mensagens de ameaça, como também delimitam suas possibilidades de escapar de sua situação de perigo, a saber, seu casamento. Logo, o filme é um testemunho auditivo desses fluxos de relações de forças e poderes do mundo dos homens.

Viviana é acometida pela violência sonora enquanto se compõe a sonoridade do filme pela relação diegética. Não existe som que não esteja composto dentro da trama. Não há músicas extradiegéticas para produzir certo clima a cena que só responda ao espectador. Enquanto os filmes anteriores inventam a sonoridade pelos sons extradiegéticos, com músicas e efeitos sonoros para produzir o clima de tensão, em *Estado itinerante* (2016) a música está no acontecimento da cena. A personagem escuta-a, está sendo amplificada por um alto-falante que é objeto de cena. É assim que o filme trata a sonoridade no regime de imagem que adota. A formação dessa paisagem sonora, estritamente diegética, e a câmera assumem a posição de observar, ocupando a função de testemunha dessas situações que vive a personagem. A paisagem assim posta e a posição de testemunha da câmera compelem a um regime que não se encontra mais no campo da ação e reação do sistema sensório-motor. Ela está na produção de situações óticas e sonoras puras, como diz Deleuze (2013):

Uma situação ótica e sonora não se prolonga em ação, tampouco é induzida por uma ação. Ela permite apreender, deve permitir apreender algo intolerável, insuportável. Não uma brutalidade como agressão nervosa, uma violência aumentada que sempre pode ser extraída das relações sensório-motoras na imagem-ação. Tampouco se trata

de cenas de terror, embora haja, às vezes, cadáveres e sangue. Trata-se de algo poderoso demais, ou injusto demais, mas às vezes também belo demais, e que portanto excede nossas capacidades sensório-motoras. *Stromboli*: uma beleza grande demais para nós, como uma dor demasiado forte. Pode ser uma situação limite, a erupção de um vulcão, mas também o mais banal, uma mera fábrica, um terreno baldio. (Ibid, p. 28-29)

As violências testemunhadas pela câmera sobre a personagem Viviana nunca se atualizam numa ação do sistema sensório-motor. Não existe uma reação causal que a personagem faça desencadeando uma série de outras ações ou situações. Uma violência causada pela paisagem urbana masculina não se traduz em ação justamente por não compor esse regime e, por isso, esse regime compele tanto sua personagem quanto o espectador a testemunhar o insuportável dessas violências. Nunca estabelecendo uma situação que se atualize numa catarse que faça suportar os horrores. Na última cena do curta tem-se o mesmo enquadramento da casa de Viviana das cenas iniciais, com a diferença do horário de dia e a ação da personagem que abre o portão da casa, faz carinho em seu cachorro e entra na residência. Nesse momento, o filme não corta para dentro da casa e acompanha o desespero da personagem em arrumar a mala para fugir antes que seu agressor retorne. A câmera permanece na mesma posição observando o portão e os muros da casa, esperando o retorno de sua personagem. O máximo que a câmera opera, além de observar, é produzir um leve movimento de *zoom in* aproximando-se do portão.

O filme compele o espectador obrigando-o a fabular o que poderia acontecer à personagem. Ao silêncio da paisagem sonora local, o espectador é obrigado a sentir essa espera insuportável, a insuportável estimativa de uma ação que é negada, uma ação que não existe materialmente no filme, mas que aparece como especulação de quem vê. Não há um envolvimento das imagens pelo encadeamento causal de uma para outra, ou seja, uma ação que empurra a narrativa para outra situação. Por fim, a personagem retorna em cena com uma bolsa de viagem em mãos. Após dias vestindo a mesma roupa ela consegue retomar sua vida naquela mala.

Esse plano que promete uma possível ação, uma provável briga ou o agressor chegando em casa para produzir uma explosão dramática, têm um anticlímax. O filme fornece essa distância do incômodo da espera ao lado de fora. Sem perspectiva do que acontece lá dentro. Não há nada a reagir ou a agir, somente esperar. No plano seguinte, Viviana continua a corrida para longe da região de sua antiga residência, indo em direção à câmera. Ouve-se ao fundo um funk em alto volume, logo, um carro aparece virando a mesma esquina onde Viviana acabara de sair. A música é emitida pelo som do carro que se aproxima da personagem que permanece no meio da estrada. Talvez agora tenha-se o embate da protagonista contra seu algoz e,

novamente, o filme nega o clímax: o carro continua seu trajeto, é somente mais um carro tocando funk como vários outros em Belo Horizonte, é parte de sua paisagem sonora. A câmera que acompanhava Viviana faz uma panorâmica, quando o carro sai de quadro e sua música começa a se dissipar, se despede da personagem, a deixa pelas ruas desconhecidas da cidade. Enquanto Viviana desce a rua a câmera sobe, abrindo seu ângulo de visão e colocando a personagem dentro da paisagem urbana, como se estivesse pronta para traçar novos caminhos que não a situação de procurar um local para pernoitar, sobrevivendo um dia de cada vez.

Ao finalizar o filme com duplo anticlímax e revertendo o comportamento da câmera que acompanha para uma que deixa ir, o filme mostra sua posição diante da criação das imagens. Não mais um regime representativo das imagens-movimento que as personagens estão condenadas a reagir/agir diante do perigo da monstruosidade ou estão presas às impressões de eternas ameaças que não cessão em retornar. O filme não oferece esquemas de ações ou objetivos a serem conquistados pela personagem em busca de sua liberdade, mas, dias de sobrevivência dessa mulher em situação de violência. O final é a suspensão da tensão que não se encadeia uma ação resultante. Não há causa a ser determinada como revelação. O filme nada tem a revelar a não ser mostrar. Mostrar pela ausência visual, pela presença fantasmática da violência. O corpo de Viviana é assombrado não por seus monstros do passado ou por uma intervenção exterior a ela. É assombrado pelo próprio espaço-tempo. Por saber sua impossibilidade de agir diante do poder do território de seu agressor. Mas, ainda assim, não reagir não significa aceitar as condições. É a busca no próprio tempo. Um esboçar outros caminhos, desterritorializar nas palavras de Deleuze e Guattari (2012). É nesse contexto que o território do medo construído por *Estado itinerante* (2016) se faz a partir do tempo que atravessa as paisagens urbanas. Um tempo assombrado pelos homens. E é assombrado porque toma o corpo fazendo ver através do testemunho das situações. Quase como um documentário envolvido pela imaginação de uma ficção. Ou seja, imagens fundadas no real e no fazer dentro do real: as pessoas do ônibus e os carros filmados são parte do ambiente de Belo Horizonte. Não foram inventados nem colocados em cena especificamente para o filme. São registro do real e não simulações de um.

O trabalho de Soares (2016) é a criação da imagem que aponta diretamente ao tempo, a imagem-tempo de Deleuze (2013). Uma imagem que rompe a dependência do sistema sensorio-motor porque tem outro desejo. Se *Toda sombra parece viva* (2019) usa da imagem-movimento para produzir um diagnóstico do trânsito da mulher e as violências que a cercam, faz isto a partir de um contexto globalizante, pois precisa de uma representação da mulher e da violência para concluir sua argumentação. Têm uma posição crítica e faz da metáfora da sombra um

apontamento do real. Sua imagem se vincula ao real de maneira adjacente. Cria um julgamento que beira a formação monstruosa. Quando Soares assume a posição de testemunha apontando a imagem para o próprio tempo, afasta-se da representação cinematográfica, no sentido deleuziano. Faz isso por uma posição de simpatia com a personagem. Isso não é inteiramente a história de um Eu e, também, não é de um totalmente Outro distante. Um desejo de olhar o Outro sem assim formular um julgamento globalizante ou *voyeurista* de sua situação. Como a própria realizadora descreve seu processo de concepção do filme:

Eu moro em um bairro em Belo Horizonte, onde é o término de três linhas de ônibus e, durante um período, eu percebi que estavam renovando toda a linha para mulheres. Percebendo muito uma relação de violência urbana, comecei a pesquisar sobre essas mulheres. Juntei tanto a realidade dessas cobradoras, dessa violência cotidiana, quanto uma realidade de uma pessoa específica que viria a ser minha personagem, Viviana. (SOARES, 2016)³⁹

Estado itinerante (2016) é um estudo de caso, não individualizado, que remete ao coletivo, a sujeitos históricos: mulheres trabalhadoras. Trata-se de pensar a condição da mulher diante da estrutura masculina em seu cotidiano. Como a violência é parte constituinte de seu viver. Como comenta a diretora sobre seu filme: “acho que o que tem nele [o filme] muito forte é uma tentativa de estabelecer as relações de violência numa normalidade cotidiana” (SOARES, 2022). O horror aparece na banalidade da violência, no cotidiano que se formula em paisagem. A imagem de assombro de *Estado itinerante* (2016) se encontra no regime de imagem do tempo. Pois, ao se posicionar enquanto testemunha dos tempos convergindo no momento de perigo, ela produz outro efeito diferente da resignação ou de assimilação do que é comum à organização representativa definida por Deleuze (2013):

Vemos, sofremos, mais ou menos, uma poderosa organização da miséria e da opressão. E justamente não nos faltam esquemas sensório-motores para reconhecer tais coisas, suportá-las ou aprová-las, comportamo-nos como se deve, levando em conta nossa situação, nossas capacidades, nossos gostos. Temos esquemas para nos esquivarmos quando é desagradável demais, para nos inspirar resignação quando é horrível, nos fazer assimilar quando é belo demais. (Ibid, p. 31.)

No filme *Estado itinerante* (2016) o final não se rende ao olhar paranoico da eterna vítima que *Halloween* (1978) produz com intuito de continuar sua eterna saga contra o agressor

39 Entrevista concedida ao programa *Metrópolis* do canal TV Cultura. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rOy2sHgqpRS>. (Acessado em 14 de junho de 2022).

‘imorrível’⁴⁰ e incorrigível, o mal puro. Portanto, representar o homem como monstro implicaria em formar um modelo de homem enquanto violência. Então, a cena final perderia sentido uma vez que a angústia do carro com som alto, tocando funk, indicaria a presença do homem periférico como o agente causador da violência ou como raiz do problema. Ou seja, produziria um falso problema para uma questão tão complexa. Soares (2016) diz que seu desejo com o cinema é retratar a realidade que ela conhece: “eu sou uma mulher de periferia que conheço uma realidade que gostaria de retratar para o cinema” (SOARES, 2022). Porém, na materialidade do seu filme, como posto, não produz uma representação. Inclusive escapa dos modelos representativos em suas cenas de negação do clímax. O desejo de representar se encontra em uma vontade de fazer história, mas fazer uma outra história. Uma que a vizinha possa fazer, mostrar na banalidade de seu cotidiano as violências que sofre ou produza outros modos de viver. O filme cria um território do medo para então poder desfazê-lo. Não para traçar um final idealista que esquive os sentidos horríveis ou de um final fatalista, um sinal de eterno alerta de resignação. Trata-se de fazer uma história que qualquer um possa fazê-la. Mas, também outras possibilidades de fazer ver. O importante seria o ato de criar um território onde a paisagem se desfaça em caminhos desconhecidos ao próprio filme. Abrindo espaços para visionar um futuro que não retorne ao mundo originário de um passado idealizado ou a um rosto preso em sua paranoia:

O importante é sempre que a personagem ou o espectador, e os dois juntos, se tornem visionários. A situação puramente ótica e sonora desperta uma função de vidência, a um só tempo fantasma e constatação, crítica e compaixão, enquanto as situações sensório-motoras, por violentas que sejam, remetem a uma função visual pragmática que “tolera” ou “suporta” praticamente qualquer coisa, a partir do momento em que é tomada num sistema de ações e reações. (DELEUZE, 2013, p. 30)

A posição ativa do encadeamento das ações e da verossimilhança, na visão deleuziana, acaba por fazer consentir as violências. O engendramento das ações produz um envolvimento do olhar que faz suportar, aliviar os sentidos. Nesta posição de passividade do ato de testemunhar, de esperar há um tempo em risco, abre uma fenda espaço-tempo que possa se desejar um futuro desconhecido, que não seja traçado pela paranoia do mundo dos homens.

40 Myers é “imorrível” e não imortal, pois o personagem envelhece. Mas não pode ser morto pela humanidade e suas máquinas. Sempre retornando no próximo filme, mesmo após ser alvejado pelos mais diversos modos de matar.

4. A FABULAÇÃO DO PESADELO COMO SINTOMA DO DESEJO DE VIVER

4.1. Fabulação do horror ou a fábula contrariada cinematográfica

A produção cinematográfica aqui analisada tem sido trabalhada a partir da materialidade de suas imagens. Especialmente, tem considerado a posição da sua própria criação, buscando identificar a partir de qual necessidade essas imagens são realizadas. Os conceitos de Deleuze (2013; 2018) auxiliam na compreensão do cinema em sua matéria, pela composição de blocos de duração/movimento (visual e sonora). Na articulação e criação de imagens próprias do cinema transpõe-se para o horror e seu paradoxo aquilo que concerne às distâncias que lhe são tão caras: os paradoxos da monstruosidade junto às leis da humanidade e a formação de um território organizado pelo medo. Todas foram ou estão sob as determinações do regime representativo. Enquanto o sistema de causa e efeito parece ser dominante sobre a imagem do horror no cinema percebe-se uma vontade de contrariar seus domínios. Um contrariar não por obstinada teimosia ou por um desejo em formar um circuito alternativo de arte, mas uma vontade de outras maneiras do pensar e, conseqüentemente, do fazer. O paradoxo de criar um rosto para depois desfazer seus contornos, impossibilitar as medições. A contrariedade de traçar território para, finalmente, poder perder-se em caminhos desconhecidos. O horror parece trabalhar no desconhecido. Naquilo que não pode ser representado, descrito ou mapeado aparece aqui na posição de contrariedade dessas qualidades. Essa contrariedade se apresenta nos modos e vontades de fabulação dos filmes.

Deleuze (2018) atentou para ver uma ruptura do regime representativo. Da passagem da imagem-movimento (cinema clássico) para a imagem-tempo (cinema moderno) a partir de uma crise da imagem-ação. Essa crise ocorre pela exaustão de sua própria fórmula: o encadeamento da ação-reação, dos grandes personagens modelos, das situações extraordinárias e suas resoluções heroicas. É uma crise que converge com perspectiva histórica através da mutação de pensamento a partir do movimento de estado de coisas que possibilitaram esta mudança de Eras. No olhar do filósofo seria pelas vontades da própria arte cinematográfica:

Crise que abalou a imagem-ação dependeu de muitas razões que só atuaram plenamente após a guerra, e dentre as quais algumas eram sociais, econômicas, políticas, morais, enquanto outras eram mais internas a arte, a literatura, e ao cinema em particular. Para apenas citar, sem intuito de ordem: a guerra e seus desdobramentos, a vacilação do “sonho americano” sob todos os seus aspectos, a nova consciência das minorias, a ascensão e a inflação das imagens tanto no mundo exterior como na mente das pessoas, a influência sobre o cinema dos novos modos de narrativa

experimentados pela literatura, a crise de Hollywood e dos gêneros antigos. (Ibid, p. 306)

A crise da imagem-ação é também uma crise do pensamento no mundo. Porém, não se pode afirmar uma data corrente para o surgimento de um movimento ou imagem específica, pois assim estaria determinando a tirania da cronologia. Há autores que o próprio Deleuze (Ibid) admite serem cineastas modernos antes mesmo da modernidade do cinema. O que o autor projeta nessa análise conjuntural é que havia um ambiente sensível para a ascensão dessa crise e que não se rompe totalmente com os modos de produção específicos dessa imagem. As grandes produções de estúdios e até o cenário independente não cessam em produzi-las. O que, de fato, muda é o âmago do cinema. Tanto no âmbito daqueles que produzem quanto dos que assistem os filmes:

Evidentemente, continua-se a fazer filmes SAS e ASA: os maiores sucessos comerciais sempre passam por aí, mas por aí não passa mais a alma do cinema. A alma do cinema exige cada vez mais pensamento, mesmo se o pensamento começa por desfazer os sistemas das ações, das percepções e afecções dos quais o cinema se alimentara até então. Nós não acreditamos mais que uma situação global possa dar lugar a uma ação capaz de modificá-la. Também não acreditamos que uma ação possa forçar uma situação a se desvendar, mesmo parcialmente. Desmoronam as ilusões mais “sadias”. Em toda parte, o que fica logo comprometido são os encadeamentos situação-ação, ação-reação, excitação-resposta, em suma, os vínculos sensório-motores que constituíam a imagem-ação. O realismo, apesar de toda a sua violência, ou melhor, com toda a sua violência que continua sendo sensório-motora, não dá conta deste novo estado de coisa em que os synsignos se dispersam e os índices se confundem. Precisamos de novos signos. Nasce uma nova espécie de imagem, que podemos tentar identificar no cinema americano do pós-guerra, fora de Hollywood. (DELEUZE, 2018, p. 306)

Na leitura da obra deleuziana feita por Vasconcellos (2006) existe uma passagem de duas vontades ao produzir imagens do cinema ou dois modelos. A imagem-movimento (clássica) seria o modelo representacional que tem o ápice de seu desenvolvimento no engendramento esquemático da imagem-ação (S-A-S; A-S-A) onde as imagens estão constantemente em atualizações para atingirem uma controlada estimativa de efeitos sobre o sistema sensório-motor (as reações do espectador). Então, se estabelece uma que crise abriria uma nova Era da forma que se encara o cinema. Não mais pela análise representativa enquanto surge a modernidade no cinema através da imagem-tempo:

O cinema clássico possui um vínculo com um modelo representacional, já que, para Deleuze, as imagens deste cinema não apontam para uma imagem direta do tempo por estarem presas ao modelo da reconhecimento. O cinema moderno rompe com esse modelo e, com suas conquistas, libera o tempo da dependência do movimento, apontando para

as imagens-tempo. Essas imagens possibilitam novos ângulos e perspectivas do real. (VASCONCELLOS, 2006, p. 118)

A imagem que produz a crise e a passagem de uma forma à outra é aquela à qual Deleuze (2018) define como imagem-mental. Esta imagem é que produz a exaustão nos esquemas da ação dramática e rompe com a maneira de pensar dessas imagens. Não se trata mais dos grandes personagens heroicos e situações globalizantes que só podem ser solucionadas com a resolução desses personagens-modelo dispostos em funções binárias. A imagem-mental permite o esquema da exaustão que permite pequenos personagens ocuparem o espaço-tempo da tela em situações próximas a uma normativa do comum, cotidiana. Ainda são ações em desdobramento, mas em desdobramento que a resolução acontece através da suspensão da própria capacidade de agir e reagir. O horror seria uma certa formação de imagens delirantes em que as causas e efeitos acabam por confundirem-se ou se conflitarem.

No filme *Animal cordial* (2017), de Gabriela Amaral, a trama é posta para a dramaturgia através de uma simples questão: o assalto a um restaurante chique no fim de seu expediente. No calar da noite, sob pressão do patrão em continuar o funcionamento noite adentro, sob exaustão dos trabalhadores e em sentido contrário à segurança dos presentes diante dos perigos da madrugada no grande centro urbano. O filme desenrola no ambiente fechado do restaurante onde se instaura um espaço de vácuo onde as diretrizes da jurisprudência estão em suspensão. Ao fechar as janelas e portas do estabelecimento abre-se um espaço-tempo que as leis são suspensas pela vontade tirânica daquele que detém a posse da arma de fogo, o poder de decisão entre quem vive ou morre. A esse espaço fendido do exterior, por esta última descrição, aparece ainda as relações de poderes do exterior. Como pode este ser um espaço diferente onde a jurisprudência não opera suas forças? Primeiramente, pelo fato de que a suspensão ocorre pela ausência de instituições que formam a lei. Isso permite emergir um espaço onde a vontade não é controlada por uma organização da estrutura, mas pelo sujeito tirânico. Segundo, o espaço se abre para um campo, como um tabuleiro, onde as personagens não jogam, mas tramam por suas vontades. É nessa trama que se pode entender a exaustão dos esquemas nas ações e das representações binárias das classes.

A princípio o referido longa-metragem introduz uma relação de classes atuante no espaço do restaurante entre patrão-trabalhadores; clientes-servidores. A tensão que se cria entre as classes (exploradores-explorados) é demonstrando na função que cada personagem cumpre no sistema produtivo do serviço de um restaurante. Principalmente tratando-se de um restaurante voltado para sujeitos com maior posse de meios, simulando um ar aristocrático ao ambiente. Nas primeiras cenas apresentam-se dois grandes confrontos de classes. O primeiro

entre o patrão (Murilo Benício) e o chefe da cozinha (Irândhir Santos) através da disputa em torno de saber quem seria o responsável pelo sucesso do estabelecimento. O segundo entre a cliente esnobe (Camila Morgado) e a garçonete (Luciana Paes). Desse modo, a dicotomia na disputa entre classes desencadeia outras vontades em séries de ações e reações que parecem não ter conclusão. Continuamente desembocando em situações ainda mais complicadas e sem resultados possíveis. O enredo se desenrola em situações que a ação dramática espera por um conflito provável entre o dono do restaurante e seu chefe de cozinha. Exatamente aqueles que aparecem no filme como antagonista e personagem principal. A irrupção dos dois assaltantes e o espaço sendo fechado, suspende-o das atividades externas.

O assalto possui dupla função. A primeira função seria estabelecer o fechamento do ambiente, impedindo que o contexto externo interfira nos acontecimentos desse momento em adiante. Quando há interferência externa, suspende-se a ação da cena em questão até resolver o possível problema externo, sem perder o espaço-tempo criado com a irrupção anterior. A segunda função seria promover indiscernimentos entre desejos e ações, causas e efeitos. As personagens estão continuamente reagindo e agindo. Criando situações que não sabem como sair. Não conseguem visualizar uma resolução para o que está acontecendo. A cada nova revelação a causa para o comportamento de uma personagem é questionada tanto pelas outras personagens no filme quanto pelo espectador. Ao abrir o precedente para o espaço-tempo descolado da jurisprudência externa ainda se trata das possíveis consequências dos atos ocorridos ali e naquele momento. Todas as ocorrências são criadas pensando em como sair da situação sem sofrer as consequências que se poderia esperar sob comando das leis externas. Os assaltantes aparecem revertendo a ordem dos poderes possibilitando prevalecer o seu poder mediante a posse da arma. Esse poder lhes escapa no momento que o patrão toma o poder, igualmente, de assalto quando saca sua arma escondida e atinge um dos criminosos. Muda-se então a configuração da trama. Agora quem toma o poder para si tiranicamente é o dono do restaurante. Ele decreta a impossibilidade de sair daquele espaço até ser resolvido um problema impossível. Um problema que gera consecutivamente outros problemas em que a verdade nunca se estende. Sucessivamente pairando um ar de dissimulação a cada tentativa de resolver a situação.

Nos primeiros minutos, após a iniciativa do assalto, tem-se a situação criminosos-reféns. A alteração de poder para o patrão sustenta uma lógica de mudança no sentido de quem passa a ter o poder de decisão. Assim o patrão, Inácio (Murilo Benício), que possuía uma pequena subjetividade introduzida pelo filme, provoca a trama em que todos precisaram mostrar suas subjetividades e vontades na tentativa de conseguir sair daquele espaço-tempo vivos ou tomar

o poder para si. A primeira circunstância em que Inácio coloca a todos é a continuidade da situação em que ninguém pode sair. Isso é justificado pela pretensa desconfiança dele que alguém planejou o assalto para prejudicá-lo. As micro tramas e vontades das personagens são provocadas por essa ação. É a partir disso que as personagens começam a ganhar corpo de sujeitos. Agora não relacionados somente à hierarquia de suas funções, mas pelas vontades que exercem diante das ações de Inácio. O chefe de cozinha, Djair (Irândhir Santos), apresenta suas desavenças passadas e atuais que o levaram a este momento de insubordinação contra o chefe. Com isso cria hipóteses dos porquês do comportamento de Inácio. Em contrapartida, Inácio cria suposições da possibilidade de Djair ser a mente por detrás do assalto, o que justificaria seus atos de violência. O que se apresentava como conflito de classes, igualmente, se mostra como conflito de subjetividades sexuais: entre o hétero-patrão e o gay-empregado. Coloca-se em jogo uma dicotomia de embates binários no decorrer do encadeamento de ações e reações, estabelecendo novas relações.

A garçonete Sara (Luciana Paes) mantinha, desde as primeiras cenas, raiva pela violência verbal cometida pela cliente esnobe Verônica (Camila Morgado). Desse modo, consegue fazer uma aliança com Inácio, seu patrão, para poder usufruir, mesmo que momentaneamente, certa inversão de papéis contra Verônica. Verônica, por sua vez, após o assaltante que a assediou ser baleado tenta impor sua força de classe social contra o assediador que estava agonizando no chão. Nesse momento é interrompida pelo poder da sala, Inácio e sua arma. Ela exige então que seu companheiro Bruno (Jiddu Pinheiro) estabeleça a ordem das hierarquias (clientes-servidores). Porém, as redes de relações são mutacionais nesse espaço-tempo. A cada ação as redes se modificam. Assim, a posição de cliente e seu comportamento de superioridade perde valor de conduta. O relacionamento de Sara com Inácio demonstra bem a natureza inconstante das forças e das posições de poder de cada um. Desde o princípio da situação controlada pelo patrão, Sara é compelida a ajudá-lo por dois motivos: pelo vínculo empregatício e a posse da arma. De qualquer forma, o medo da imposição tirânica de poder hierárquico parece atuar sobre sua vontade. A cada nova ação Sara revela seus desejos por esta posição de poder ao estar ao lado de quem decide. O que se apresenta, ao olhar de Inácio, como uma prova de lealdade a sua posição de patrão. Ela começa a perceber que se engendrou no esquema das ações tornando-se cúmplice e, ainda, levando a termo uma parceria sexual com Inácio. Essa situação apresenta o desenvolvimento de uma mulher oprimida e embebecida pela breve posição de decisão da ação. Logo a trama coloca em dúvida as reais intenções de seu comportamento. Um dos assaltantes, Magno (Humberto Carrão), revela ser seu companheiro romântico e que todo assalto fora um planejamento dos dois. Sara nega prontamente a hipótese,

gerando uma dúvida no ambiente. Isso gera novos efeitos e outras tramas. Inácio, assim como os espectadores, fica à sombra dessa dúvida sobre quais as razões ou planos da então fiel empregada. Toda e qualquer razão de uma ação é posta em dúvida. As ações não se engendram em causas unitárias ou binárias, mas numa confluência de situações incontrolláveis à razão pura e simples.

Em *Animal cordial* (2017), o desencadeamento exaustivo de ações e reações e a indiscernibilidade entre causa e efeitos provocam uma exaustão da hierarquia e do sistema binário das funções sociais. Todos os personagens estão dispostos à dúvida constante sobre as razões pelas quais se comportam naquele espaço-tempo de indeterminações. Pode-se supor as razões que cada personagem poderia ter ao agir de determinada maneira. Porém, ainda seriam especulações. *Animal cordial* (2017) cria um espaço-tempo delirante onde as ações não visam uma conclusão exemplar aos moldes da tradição representativa. Por vezes parece que nada irá resultar efetivamente. É precisamente nessas contrariedades entre causas e efeitos do encadeamento exaustivo que as barreiras de um registro para outro perdem suas definições, seus contornos. É o movimento de fabulação de um pesadelo. Uma fabulação que está entre o registro do sonho e o real. Onde os registros se confundiram no mesmo espaço-tempo. Porém, essa indiscernibilidade não pode ser vista por uma transição de Eras do cinema (clássica à moderna). O delírio parece fazer o movimento da ação a um só tempo. Fazendo esfacelar-se em seu próprio esquema. Como se a fabulação da imagem-movimento se contrariasse exaustivamente a ponto de chegar a uma imagem-tempo. Rancière (2013), em sua crítica à teoria deleuziana, apontava para a contrariedade argumentativa da formalização dessa ruptura de uma Era a outra das imagens. Esses dois tipos de imagens não demonstram a uma evolução cinematográfica de um clássico ao moderno, mas uma dialética paradoxal entre estas imagens:

Do ponto de vista deleuziano, isso quer dizer, também, uma quase indiscernibilidade entre uma lógica da imagem-movimento e uma lógica da imagem-tempo, entre a montagem que orienta os espaços segundo o esquema “sensório-motor” e aquela que os desorienta pra que o produto do pensamento consciente se torne idêntico, potencialmente, ao livre desdobramento das potencialidades das imagens-mundos. A cinematografia de Bresson e a teoria deleuziana evidenciam a dialética constitutiva do cinema. É a arte que realiza a identidade primeira do pensamento e também é a arte que inverte o sentido dessa identidade, para reinstaurar o cérebro humano em sua pretensão de se tornar o centro do mundo e de colocar as coisas à sua disposição. Essa dialética fragiliza, de início, qualquer vontade de distinguir, por traços discriminantes, dois tipos de imagens, e de fixar, assim, uma fronteira que separa um cinema clássico de um cinema moderno. (RANCIÈRE, op.cit., p. 127)

Rancière (Ibid) não discorda do trabalho ou da posição específica de Deleuze ao firmar certa mutação das imagens. Discorda precisamente de sua argumentação em justificar a

mudança de Eras e a posição de uma crise determinante que traça uma barreira distintiva entre imagens. Sua recusa está na defesa do cinema moderno que “rompe com esse modelo [representativo] e com suas conquistas” (VASCONCELLOS, 2006, p. 118). Então, a mudança que aparece na obra de Rancière é uma mudança de regime da arte e política. Mutações que concerne ao próprio comportamento das imagens produzidas, quanto aos espaços-dispositivos que as dá visibilidade. Não há uma superação de Eras, mas a contestação que essas duas imagens fazem ao comportamento próprio do fazer dos cineastas diante da manipulação da passividade do objeto técnico da câmera. A essa duplicidade de opostos confundindo-se, da atividade à passividade, é o que define a passagem de um regime a outro. Em nada tem a ver com Eras do cinema, mas da própria atividade que propõe:

O que se opõe este ao regime representativo clássico é, de fato, uma ideia diferente do pensamento atuando na arte. No modelo representativo, o trabalho da arte é pensado segundo o modelo da forma ativa que se impõe à matéria inerte para submetê-la aos fins da representação. No regime estético, essa ideia de imposição voluntária de uma identidade dos contrários: identidade do ativo e do passivo, do pensamento e do não pensamento, do intencional e do inintencional. (RANCIÈRE, 2012a, p. 122)

Não seria próprio dessa imagem cansada pela esquematização delirante das ações em *Animal Cordial* (2017) uma organização desses contrários? A trama das fabulações da dissimulação das personagens não é um tratamento de mentiras. O filme não deixa nítida as razões para os comportamentos. Todas as atividades dos personagens chegam a um ponto que não se sabe o que pode ser verdade ou mentira em suas afirmações. O filme se ocupa em julgar as atitudes na medida que confunda suas intenções. Essa confusão age com certa indecisão quanto a saber como reagir às tramas que acontecem na tela. A ação não tem efeito calculado pela exatidão da própria fórmula. É o delírio do controle de cena. Amaral (2017), como diretora faz desse processo um excesso de controle da ação através da super decupagem dos planos. A superatividade de ações que concerne ao familiar do cotidiano segue através de um efeito oposto, não reativo. Pela dúvida do que está posto em jogo, o espectador fica com o filme em questionamento do que poderia resultar o invólucro de acontecimentos.

Ao final do filme, depois de tantas violências num espaço-tempo curto onde tramas e subjetividades se debatiam para sobreviver, a personagem de Sara, inicialmente coadjuvante, toma a cena e o poder da trama immobilizando Inácio. Ao amanhecer Sara libera os sobreviventes para a saída em direção ao mundo externo. Nesse momento ficaram apenas ela e seu cúmplice/opressor. O corpo de Inácio está deitado ao chão com os pulsos amarrados às costas. Sara deita a seu lado como uma parceira amorosa a tocar carinhosamente em suas costas nuas.

Assim inicia um diálogo com Inácio, esse, por sua vez responde com poucas palavras, é quase um monólogo de Sara. Nessa cena de diálogo os enquadramentos não mostram o rosto de Inácio. Sua face é coberta por sombras dos objetos em cena ou pelas bordas do enquadramento. Planos que demonstram cálculos geométricos para destacar a Sara e esconder Inácio. É o único momento de tranquilidade do filme através do tom de passividade da voz dos dois. No entanto, uma tranquilidade inquietante. Após os encadeamentos de tramas: mortes, violências e traições, essa cordialidade, aparentemente amorosa, aparece numa irrupção discrepante da passividade que retoma outra dúvida: o registro da conversação está no registro do real ou do onírico? Será que não passou de um delírio? Por fim, Sara esfaqueia Inácio e tritura seu corpo na máquina de moer filmada em enquadramento que não dá visualidade explícita do ato, mas a sonoridade grotesca do esfaquear e moer. A exaustão dos procedimentos cria o campo de questionamento dos registros onde não permite fazer um julgamento prévio de tudo e reagir imediatamente sobre os acontecimentos projetados em tela. O longa de Amaral (2017) trabalha a fábula contrariada do cinema. Quando o horror aparece no cansaço da ação, naquilo que é constituinte da sua própria materialidade. Como escreve Rancière: “O cinema é, pelo seu dispositivo material, a encarnação literal dessa unidade dos contrários, a união do olho passivo e automático da câmera e do olho consciente do cineasta.” (Ibid, p. 122-123).

Essa duplicidade contrária de identidades ativa-passiva passa para o horror em seu paradoxo das distâncias. Se antes estava relacionada ao rosto e ao território, agora se encontra na dinâmica do próprio real. Vasconcellos (2006) sustenta que a teoria deleuziana tinha como referência da mutação de uma imagem a outra, uma nova perspectiva com real. Que a vontade consciente do cineasta se perde diante dos objetos (imagens-mundos). Ao paradoxo entre controlar as imagens do mundo e se perder na passividade delas, o horror é possuído pelo real através da fabulação do pesadelo. O pesadelo só consegue estabelecer seu efeito de incômodo não por suas situações absurdas ou por realismo dos acontecimentos, mas pela dupla incapacidade: a de discernir o que é real ou não; a de não ter maneiras de escapar. O espaço-tempo que *Animal cordial* (2017) cria dentro do restaurante não se desfaz. Os sobreviventes saem daquele espaço e não performam mais nos esquemas das ações, mas o filme continua naquele pesadelo junto à estranha cordialidade entre patrão-trabalhadora. Pode aparentar que o incômodo, aquilo que assombra a cena, ocorra por certa loucura da personagem Sara. Por não ver o rosto de seu interlocutor (Inácio), a não visualização do movimento de seus lábios e a imobilidade de seu tronco provoca a sensação de uma voz desconexa ao corpo da personagem. Quase uma voz *over* fantasmática. Entretanto, não se trata de personagens delirando, mas de imagens delirantes em que personagens e espectadores são possuídos pelo seu fluxo temporal.

O delírio não compõe um julgamento de subjetividades loucas ou personagens doentes mentalmente. Não é a tecnologia e o poder que a psiquiatria tomou para si em avaliar e determinar os padrões de normalidade, como na descrição de Foucault (2010). A lógica das imagens delirantes concerne a outra política que simpatiza com outras formulações da própria loucura que a psiquiatria médico-legal do século XIX não se ocupa. A esta última, Foucault (Ibid) define muito bem como responsável pelo poder de higiene social que presenciou a ascensão dos domínios dos institutos da lei, a jurisprudência:

A psiquiatria não funciona – no início do século XIX e até tarde no século XIX, talvez meados do século XIX – como uma especialização do saber ou da teoria médica, mas antes como um ramo especializado da higiene pública. Antes de ser uma especialidade da medicina, a psiquiatria se institucionalizou como domínio particular da proteção social, contra todos os perigos que o fato da doença, ou de tudo o que se possa assimilar diretamente ou indiretamente à doença, pode acarretar à sociedade. Foi como precaução social, foi como higiene do corpo social inteiro que a psiquiatria se institucionalizou. (Ibid, p. 100-101)

Para essa abordagem psiquiátrica “toda loucura, há a virtualidade de um crime e, por conseguinte, justificação” (FOUCAULT, op.cit, p. 105) do poder da mesma. Nessa perspectiva, o delírio estaria na abordagem com objetivo de controle dos discernimentos entre normais e anormais, sãos e loucos. O filme não se preocupa em representar os corpos loucos diante de situações enlouquecedoras. As imagens delirantes ocupam outra vontade, oposta à formação de um corpo anormal estudado por Foucault. Uma vontade de embebedar os sentidos, retirando assim suas capacidades de antecipação dos resultados. O delírio é antes um desejo de provocar para caminhos desconhecidos. É nisso que os conceitos do cinema na teoria deleuziana se encontram na fábula contrariada cinematográfica de Rancière (2012a) para mostrar o paradoxo de distâncias do cinema e do horror. Uma mutação de ideia de arte e política em que as fronteiras acabam por ruir. Onde os trabalhos não mais se complementam como ferramentas. Fazem parte do mesmo campo de trabalho de organizar os sentidos de um espaço comum. Nas palavras de Rancière (2009), uma partilha do sensível. A política, nesse sentido, abre um espaço tramado onde o regime estético responde com uma partilha de atuação. Onde outros sujeitos aparecem para o espaço antes destinado a poderes específicos, ou seja:

A arte e política têm a ver uma com a outra como formas de dissenso, operações de reconfiguração da experiência comum do sensível. Há uma estética da política no sentido de que os atos de subjetivação política redefinem o que é visível, o que se pode dizer dele e que sujeito são capazes de fazê-lo. Há uma política da estética no sentido de que as novas formas de circulação da palavra, de exposição do visível e de produção dos afetos determinam capacidades novas, em ruptura com a antiga configuração do possível (RANCIÈRE, 2012a, p. 83)

As reconfigurações das experiências comuns do sensível são também parte da insurgência desses outros sujeitos, antes renegados ao jogo das verossimilhanças representativas. As configurações do possível do regime da representação são precisamente esse poder em julgar os sujeitos que podem atuar nos espaços-tempos. No horror representativo os monstros tomam de assalto a normalidade da situação para prevalecer sua vontade tirânica composta pela maldade inerente. A ação promove assim uma resolutiva exemplar ao derrotar as monstruosidades. Voltando assim a um estado de normalidade civil. O regime estético os sujeitos insurgem, não mais nas configurações de uma verossimilhança ética dos comportamentos e a posição dos corpos a funções. Quando as personagens de *Animal cordial* (2017) estão nessa trama incansável das ações e reações, o cansaço de seus corpos faz aparecer suas vontades, mesmo que dúbias. Assim começam a ganhar nomes, subjetividade para além das suas funções binárias sociais. Devolvem ao olhar sujeitos pouco exemplares, nenhuma das personagens são modelos de comportamento ou de seres. O excesso da ação dramática promove uma incapacidade de julgamento. Portanto, a possibilidade de outras subjetividades se afirmarem. Na própria fabulação do filme, com as constantes mudança de senso e de alianças entre personagens, mudam as configurações da hierarquia entre personagens principais e coadjuvantes. Sara, de garçonne coadjuvante, torna-se a última personagem em tela. A última que detém o poder de decidir sobre a vida e a morte no espaço-tempo do pesadelo. Portanto, o delírio aparece no regime estético como um desejo de fazer ver outros sujeitos históricos fora da tradição antiga representativa.

Aqui a ideia de uma fábula contrariada do cinema auxilia a outra provocação de Deleuze sobre as imagens do povo nos filmes. Onde está efetivamente o povo no cinema? Trata-se de um questionamento que desenvolve a partir da afirmação de Paul Klee: “falta o povo” (apud DELEUZE, 1999, p. 14). Essa falta pode ser relacionada à falta de uma representação digna, ou seja, dar ao estatuto desses outros sujeitos o de sujeitos exemplares como os dominantes. A situação dessa curta afirmação de Klee torna-se complexa e acompanha essas novas vontades paradoxais. É justamente nessa qualidade de paradoxo que os contrários mostram seus desenvolvimentos na imagem e produzem, no cinema, a qualidade do tempo que Deleuze valoriza. Se o povo está na imagem cinematográfica ela está numa disputa de atuações e tramas. Entre aparições e presenças: “o povo falta e ao mesmo tempo não falta. ‘Falta o povo’ quer dizer que essa afinidade fundamental entre a obra de arte e um povo que ainda não existe nunca será clara. Não existe obra de arte que não faça apelo a um povo que ainda não existe.” (Ibid, p.14). A questão que se põe diz respeito às relações entre as reconfigurações da estética e a

própria ideia de povo nas imagens. O indiscernimento do que é o povo e sua presença na imagem. Este paradoxo se afirma no pensamento de Rancière ao querer mostrar que o regime estético da arte “não cessa de se alimentar daquilo que o contraria” (2013, p. 23). *Animal cordial* (2017) mostra como as subjetivações de seus personagens são feitas pela contrariedade das ações e reações, dos próprios moldes do cinema e da representação. É dá a ver essas pessoas em cena, mas não tenta constituir um povo. Não tenta porque os desejos das suas personagens falam mais alto. Os sujeitos se afirmam nos desejos quando as faculdades de discernimento estão embebedas pelo delírio. Se falta ou não o povo, as imagens de horror e a possessão do corpo desses sujeitos históricos podem mostrar caminhos para se pensar essa questão a partir do regime estético.

4.2. A possessão do despossuído

Possessão é uma palavra que toma caminhos lógicos tortuosos, mas que acabam por se encontrarem na obscuridade do horrível. A possessão, por definição, é o ato de possuir algo no sentido de ter um objeto sob sua posse. O que implica em entrar algo factual que necessite de um ser que performe como seu dono, formando uma relação de propriedade. A possessão também está nos desígnios da relação espírito-corpo, quando um corpo é tomado por um espírito. Sendo que através do corpo o espírito possuidor consegue fazer suas vontades. Uma relação de agenciamento que o corpo passa a ser o agente para a realização desses espíritos que o possui. A propriedade e o agenciamento se encontram no horror nessa lógica, quase que obscena, entre vontades de um primeiro sobre um segundo: um possuidor (dono) e um possuído (objeto). Em geral os filmes sobre a temática da possessão estão interessados nas fabulações religiosas com objetivos em representar determinados rituais nos quais corpos humanos são possuídos pelas mais diversas entidades. Ao horror tem-se por convenção as possessões demoníacas da tradição cristã. A possessão está nos jogos moralistas que justificam e classificam o comportamento. Um corpo que desvia de certas determinações pode ser que esteja agindo sob o domínio de um espírito maligno, o mal sendo a presença fantasmagórica que só se realiza ao possuir um corpo, seja humano ou inumano. Somente através do corpo consegue-se atingir seus objetivos. Disso emerge a uma lógica de prognósticos e antecipações das razões pelas quais as entidades tomam o corpo. Descobrir seus objetivos para então procurar maneiras de despossessão, trazer ao corpo seu estado de normalidade. Os exorcistas dos filmes de horror não estão distantes do trabalho da psiquiatria do século XIX: são estes que diagnosticam o corpo possuído (anormal) e só estes são detentores do conhecimento de cura, capazes de fazer a

desposseção. A possessão, assim posto, se dá em um corpo despossuído, sem vontades ou desejos ou aquele que a moral ou fé não está suficientemente forte. Assim a vontade de um Outro pode se satisfazer ao possuir o corpo desprovido de poderes ou forças. O problema da possessão parece passar de um campo material das relações para um transcendente religioso. Quando, na verdade, nunca se saiu das relações materiais. A virtualidade fantasmática da possessão pode sugerir essa impressão, porém estipula relações de poderes sensíveis da exploração, bem como a potência comunicacional. O caráter exploratório que permite a determinado sujeito poder performar como detentor de algo. Isso pode ocorrer tanto no campo jurídico como na configuração comunicacional da potência dos corpos de se afetarem entre si. Essa relação de forças coloca a trama dos desejos em jogo. Se um corpo é possuído por algo ou alguém é por motivos desejanter. A entidade incorpora uma pessoa para poder realizar suas vontades, isto é, manifestar seus desejos.

Na relação de possessão dos espíritos sobre pessoas de pouca vontade/fé argumenta-se que a entidade se apodera do seu corpo mediante a fraqueza da pessoa ou no momento de exposição de seu “impoder”. Para a capacidade ativa de ação é necessária que outra consciência tome seu corpo para que possa voltar a agir sobre o mundo. É pela vontade do Outro que o corpo é capaz da ação. Talvez se faça necessário reformular a possessão. Rever a ideia de que a vontade e os desejos somente se manifestam plenamente na capacidade de ação do corpo. Entender a possessão na capacidade de afetar e ser afetado a que Deleuze aprendeu com a relação de forças nietzschiana. Um corpo possuído nunca apresenta seus desejos e motivos à primeira vista. Acaba por comportar-se estranhamente diante de suas capacidades naturais. Uma pessoa possuída pode fazer coisas as quais não sabia ser possível ao corpo humano. Desafiando assim as próprias leis físicas das possibilidades articulares de sua biomecânica. A entidade faz então o corpo produzir sentidos tal qual a monstrosidade de Gil (2006). Porém, não se trata diretamente de uma questão de formulações e reformulações das leis pelos desvios como o monstro, mas de uma extensão do real por um estado particular que toma o corpo em um momento oportuno. A possessão é como um estado emocional que toma o corpo quando não há capacidades de agir e reagir em conformidade com a inteligibilidade da razão. Um corpo que expressa sua emoção torna-se um corpo fora de si. Que negou seu estado normal racional para ser tomado pela entidade da emoção. Expôs assim sua fraqueza. Didi-Huberman em seus estudos das emoções revela como o pensamento ocidental dos homens de razão negaram a capacidade de se emocionar como um desvio do comportamento ativo civilizatório. Mas, para o autor ao expressar suas emoções a pessoa está no seu gesto de mais plena honestidade:

Ele expõe sua fraqueza, ele expõe seu não poder [*impouvoir*], ou sua impotência, ou sua impossibilidade de "encarar", de "manter as aparências", como costumamos dizer. Talvez digamos a seu respeito: "Tudo que lhe sobrou foram os olhos para chorar" - um jeito de dizer que sua vida ficou mais pobre. Mas essa pobreza, na realidade, nada tem de ridículo, nem de lamentável. Muito ao contrário! Quando se arrisca a "perder a pose", esse ser exposto à emoção se compromete também com um ato de honestidade: ele se nega a mentir sobre o que sente, se nega a fazer de conta. Em certas circunstâncias, há mesmo muita coragem nesse ato de mostrar sua emoção. (DIDI-HUBERMAN, 2016, p. 19)

A possessão é como as coisas se comunicam entre si através desses momentos oportunos tomados por uma relação de forte poder de ser afetado e um forte "impoder" no agir. Como fora visto em *Animal cordial* (2017) a posição de contrariedades se chocando, a falta do poder está na exaustão em reagir às revelações das ações. Entre revelações e ações, mobilização de fontes de poderes, os sujeitos postos em funções de subalternidade aparecem no seu "impoder" delirante. Cria-se um espaço-tempo que possa tramar as subjetividades em situações intoleráveis. Os personagens atualizam as emoções na capacidade de agir, mas faz isso pelo cansaço, quando o corpo exauriu suas forças. Os corpos em *Animal cordial* (2017) são possuídos pelo desejo de poder. Mostrando suas incapacidades no cansaço oriundo do absurdo das situações vividas. O que faz pensar sobre a posição que o horror toma na desorganização do pensamento delirante: faz ver os sujeitos despossuídos no processo de sua possessão.

Supondo uma situação que uma família vive num prédio fantasma com ordem de despejo e todas as famílias do complexo de prédios do bairro vão ser remanejadas para novas residências. Os prédios estão com riscos estruturais, além da região não ser favorecida com infraestruturas básicas de qualidade de vida nem de segurança. Esta família é a última a viver neste local. Todas as outras conseguiram fazer suas mudanças. Ao sobrar neste complexo fantasma surge uma angústia da urgência de sair daquele local de qualquer forma. Mesmo sem carro para levar suas coisas para nova casa. Uma urgência que remete a risco de vida. Ficar mais um dia sozinhos e ilhados equivaleria a morrerem ou serem deixados ao esquecimento na progressão da vida urbana. Esquecidos por todos: pelo Estado, vizinhos, amigos e por membros da família. Essa é a trama que segue o curta-metragem de Fellipe Fernandes: *O delírio é a redenção dos aflitos* (2016). O enredo do filme segue a personagem Raquel, residente de um prédio-caixão condenado sob risco de desabamento. O filme relata a trajetória dessa personagem e seus esforços em conseguir mudar antes que ela e sua família passem mais uma noite sozinhos neste lugar esquecido pela cidade. É a situação de uma mãe no momento de perigo, sofrendo por sua incapacidade de mudar a situação ao tempo em que precisa agir para escapar. É no delírio, na possessão do corpo de Raquel, que o filme pensa uma redenção.

O curta apresenta seu plano inicial: um cavalo branco alimentando-se da grama. O enquadramento fechado revela o animal envolto em uma paisagem verde. Como se estivesse numa floresta ou numa mata selvagem. Em seguida, corta para um plano mais aberto do mesmo local revelando ser matagal de um terreno, quase que baldio, onde se vê ao fundo um prédio aparentemente abandonado e margeado por uma estrada de carros. Depois de uma sequência de prédios rodeados por esqueletos de carros antigos, uma mãe (Raquel) caminha com sua filha protegendo-se da intensidade do sol por um guarda-chuva. Elas caminham em retorno a seu apartamento. Chegando na entrada do edifício Raquel encontra com sua vizinha preparando para fazer a última leva da sua mudança. A família de Raquel é a última restante do prédio. O filme apresenta sua personagem e o problema a ser resolvido: se mudar nesse mesmo dia antes dos perigos do anoitecer, do pernoitar neste lar que já não garante segurança nem comodidades.

Na cena seguinte, o filme passa para o interior do apartamento, a filha brinca com a boneca no quarto abarrotado de móveis. Em plano sequência mostra os poucos cômodos do apartamento e o pouco espaço para os pertences da família. Parece ser impossível organizar o espaço dessa casa por conta da limitação de espaço. Está tudo amontoado dentro do local. O enclausuramento dá impressão de não caber nem o trânsito dos moradores em seus próprios cômodos. A câmera acompanha a movimentação de Raquel pela casa enquanto discute com seu companheiro, Arthur, sobre as possibilidades de mudança nesse mesmo dia. Na movimentação aparece a dificuldade trânsito, incômoda, quase uma briga entre o aparelho de registro e os personagens no espaço. O enclausuramento consiste no movimento dos corpos humanos e da máquina conflitando.

Enquanto cuida da arrumação da filha, Raquel conversa com o esposo que está no computador fumando. Ela pergunta quando vão fazer a mudança e se conseguiu o carro de carreto que havia solicitado há dois dias. Arthur responde que à noite ao retornar do trabalho virá com o amigo que os ajudará com o carreto. Prontamente, Raquel questiona preocupada com o perigo que a noite significa para estruturas abandonadas. Irritado, Arthur retruca que não poderia fazer nada, pois o dono do carro conseguiu um trabalho e só poderia ao anoitecer. Arthur conclui afirmando que eles estão dependendo deste favor. Então, o diálogo continua:

RAQUEL

Por que a gente não aluga um carro e vai agora então?

ARTHUR

Porque você nem eu têm dinheiro

RAQUEL
Só tem a gente aqui agora, Arthur?

ARTHUR
E a gente ainda vai se mudar!

RAQUEL
Eu não passo mais uma noite aqui, viu?!

ARTHUR
Meu amor, a única coisa agora que você precisa é se acalmar! Só um pouquinho!

A casa deles está por ruir. Não há mais vizinhos para compartilhar o problema e resolver coletivamente. Estão sozinhos e dependentes de um único favor para sair dessa situação. Aparece nessa conversa um problema de posse de recursos para garantir segurança e os bens (móveis, eletrodomésticos, brinquedos). Existe um constituinte de personagens despossuídos materialmente de propriedades privadas e de poderes para resolver seus problemas. Arthur tenta acalmar Raquel prometendo, na autoridade de sua palavra, garantir a segurança de todo o processo. Raquel, não convencida, sai impaciente para dar banho na filha. Em corte temporal o casal está no trânsito sob uma motocicleta. Os dois trajados com uniformes de trabalhadores de atendimento ao cliente de empresas diferentes. Mesmo em situação de urgência do despejo o casal é obrigado a trabalhar por sua condição de trabalhadores. Na sequência, o filme acompanha a rotina de trabalho de Raquel como atendente de loja de departamentos. Pela caracterização da temática da disposição de artigos natalinos é apresentada outra dificuldade para a mudança da família: o feriado de encontro e comemoração das famílias.

Em planos de curta duração a câmera tende a observar o ofício da personagem sem a intrusão da disputa de espaço entre a câmera e o campo cênico. Há uma passividade da câmera em observar o registro do acontecimento quase como um documento de um dia de trabalho na loucura das vésperas do Natal. O filme alterna entre registros observacionais, que lembram o comportamento das câmeras documentais, e planos de câmeras intrusivas encenadas em conjunto à movimentação da *mise-en-scène* comum ao registro ficcional. Cenas que filmam o funcionamento e circulação de clientes e funcionários no mar conjunto de mercadorias e pessoas. Nesse contexto, o filme posta a câmera à distância colocando a personagem mergulhada entre os produtos e o aglomerado de compradores. O registro muda ao fim do expediente, ao anoitecer. Em um breve plano, seguindo a personagem e suas colegas de trabalho pelas calçadas do centro comercial da cidade, retoma a disputa de ocupação do espaço pelos corpos. Entre o alto contraste escuro da noite e as cintilâncias dos enfeites natalinos das lojas. O plano faz a transição do regime de trabalho fotografado com baixo contraste de exposição,

um registro naturalista da luz branca das *leds* do ambiente fechado, para a estilização das misturas e contraste de cores do ambiente externo de uma cidade em comemoração. O filme transiciona entre modos de se filmar e de compor a cena: da manhã na casa da família ao ambiente de trabalho e a noite nas ruas do centro. Não são divergências estéticas entre espaços-tempos diferentes. É um modo de interceder os registros e criar uma mistura em que a fabulação dos acontecimentos mistura aspectos de filmagem crua, iluminação natural ou do próprio ambiente de baixo contraste, com a filmagem estilizada trabalhada no desenho de sombras, alto contraste e jogo de cores. O delírio está nessa condução da fabulação ao indicar um caminho definido de fluxo da imagem e assim fazer confundir-se com outro fluxo. Uma transição que não se torna aparente sem a repetição analítica.

Em uma singela confraternização natalina no pós-serviço, Raquel e suas colegas estão sentadas em bancos de plástico lanchando. As duas animadas com o feriado e Raquel com olhar compenetrado. Após gravar um vídeo, aparentando ser para alguma rede social, uma colega reclama do rosto cansado da amiga. Ao que responde está com dor de cabeça, faz uma semana que não consegue dormir, tendo o mesmo pesadelo que a tira o sono:

RAQUEL

Toda vez que vou dormir tenho um pesadelo. To deitando assim e toda vez que começo a dormir, começa a coçar aqui, coça, coça, coça... arde... começa a arder muito assim. Ai quando eu venho pegar a mão começa a sair meus cabelos, começa a cair. Derepente começa nascer umas carnes, como se fosse um cérebro estourando, mas não é carne de cérebro, não. É como se fosse umas vaginas, uma dentro da outra. É horrível! É tão feio, tão feio que eu começo a chorar por que é muito feio. Mas ai, como fica em carne viva, quando bate um ventinho... ai da um alívio quando bate um ventinho.

A fabulação dos diálogos parece convergir para a reclamação sobre os problemas de sono. Relacionando-os diretamente à atual condição de Raquel. A personagem fala que sua dor de cabeça ocorre por uma falta de sono e a causa está na repetição de um pesadelo. A personagem passa a descrever o sonho com detalhes que não parecem fazer inteiramente sentido com a situação de despejo. As colegas ouvem silenciosamente a fabulação de Raquel sobre seu sonho. Ao contar sua história com olhar compenetrado para frente, não encarando as colegas ao seu lado, a câmera aproxima-se lentamente no movimento de *zoom in* numa transição de um plano composto com as três personagens para o *close* de Raquel. O movimento segue a fabulação lenta da personagem de seu pesadelo. De um plano que aparecia enquanto uma imagem-ação, entra assim a configuração de um rosto, imagem-afecção. Um rosto que parece

não olhar para lugar nenhum. Um olhar que se perde no infinito do horizonte, no extracampo atrás da câmera. Ao comentar sobre as “envaginações” na testa, ela toca levemente na região como se tivesse receio de tocar no machucado. Assim direciona-se a curiosidade do olhar pelo achatamento e aproximação da perspectiva feita pela câmera. Com a lenta proximidade a curiosidade é posta no coçar da testa sob a possibilidade a real existência do machucado. A aproximação do *zoom* e o achatamento da imagem para os micro movimentos de Raquel produzem uma compressão do olhar na angústia em visualizar a imagem da carne exposta. A fala da personagem ganha uma visibilidade virtual nessa composição. Ao fim da operação do *zoom*, quando as lentes encaram a personagem próximo demais, ela reverte sua descrição angustiante para o prazer no alívio do sopro da brisa ao tocar a carne exposta. Esse registro que entra em procedimentos oníricos no conjunto da atuação do monólogo e na operação do *zoom* é interrompido pelo questionamento surpreso de sua outra colega: “vagina, amiga?”. Estabelece-se uma breve pausa. Parece que a pergunta é a respeito da imagem bizarra de vaginas crescendo na testa, mas logo ela continua: “você fala vagina? É estresse visse!”. O que apontava para um transe da imagem pelas operações oníricas, logo retoma o registro normativo de diálogo de *closes* alternados, campo e contracampo, entre as interlocutoras.

O transe de Raquel, interrompido por suas colegas, retirou o estado tomado por sensações conflitantes. A angústia da ferida exposta na testa, horrível e nojenta, apesar de desgostoso não eliminou o prazer do vento ao tocar a carne viva. Ao expor as entranhas do corpo, sua parte horrível e sua fraqueza, consegue sentir então o prazer de descansar sob a brisa do vento. O desejo de poder descansar apesar de tudo. Suas colegas não entram no movimento de seu transe e forçam seu retorno à realidade na tentativa de resolver o problema de insônia. A solução de imediato seria adquirir um bom colchão de mola, de tamanho e conforto que iria solucionar seus problemas noturnos. Uma das amigas sugere a Raquel aproveitar a mudança para comprar um colchão de qualidade. No entanto, ela rebate: “já vou ter que me mudar, ainda ter que arrumar uma cama nova?”. A despossessão material impossibilita à personagem satisfazer o desejo pela compra, mesmo com a insistência de sua companheira: “tú tem que investir em tú, mulher!”. Mas como investir quando precisa fazer uma mudança à noite e ainda tem que trabalhar no dia seguinte? A situação de Raquel complica-se quando as fabulações das conversas se desenvolvem. O pesadelo é, antes de tudo, expressão desses desejos que falam com certa estrutura. Porém, com o onírico não se revela uma referência direta a uma situação causal. As “envaginações” não remetem às dificuldades que foram apresentadas anteriormente. Na sequência, o filme não irá remeter a um *flashback* com intuito de justificar as imagens

criadas pela fabulação. O transe dessa cena coloca em questão dois problemas: o desejo como produção e o conflito com o registro.

A conversa entre amigas revela que o pesadelo é uma produção de desejo. Naquilo que Deleuze, em seus diálogos com Claire Parnet, critica a fórmula Freudiana. O filósofo argumenta que a psicanálise trata o inconsciente negativamente. O inimigo que deve ser combatido, apesar de o ter descoberto. O inconsciente seria formado por fracassos, conflitos. Assim sugere uma reformulação. Para o autor “é preciso inverter a fórmula freudiana. Você deve produzir o inconsciente. Não tem nada a ver com lembranças reprimidas, tampouco com fantasias. Não se reproduz lembranças de infância, produz-se, com *blocos de infância* sempre atuais...” (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 93). O inconsciente, assim como os desejos, é produzido por ter um espaço de convergência entre as subjetividades e os fluxos sociais. Nesse sentido, o autor afirma:

Não há eclosão alguma de desejo, em qualquer lugar que seja, pequena família ou escola de bairro, que não questione as estruturas estabelecidas. O desejo é revolucionário porque quer sempre mais conexões e agenciamentos. Mas a psicanálise corta e achata todas as conexões, todos os agenciamentos, ela odeia o desejo, odeia a política. (Ibid, p. 94-95)

A ideia do desejo como parte de processos de produção o coloca numa posição positiva que não precisa ser superada, mas trabalhada na subjetividade em uma trama questionadora da estrutura. Portanto, o pesadelo de Raquel é uma formulação de desejos, uma trama entre as angústias das violências sofridas e uma vontade de descansar. As imagens constituídas pelo relato do monólogo não remetem a traumas de infância ou problemas com a família como é comum à fórmula freudiana, mas a uma produção atual e atuante dos processos políticos nos desejos dos sujeitos. A “envaginação” não se liga diretamente no retorno ao ventre da mãe, mas a uma ferida exposta, um machucado que mostra o íntimo, passional. Por mostrar o próprio peso ao peso interno abre uma fenda sensível para ser tocado em outra lógica. Nesse momento de intensidade, de exposição do corpo aberto, pronto para ser possuído, é que o sujeito se apresenta em seu maior grau de honestidade.

O transe de Raquel diante das amigas é interrompido precisamente no momento de maior intensidade e de reversão dos afetos. De um afeto enclausurado do nojo a uma fenda da liberdade. Essa cena é a convergência da produção da imagem delirante. Os registros de modos de filmar, entre a realidade e o onírico, se confundem. Ainda se percebe uma transição na figura da aproximação do *zoom in*. A operação que envolva o *zoom* permite ver o funcionamento interno, por detrás das objetivas. Quando Raquel conta seu sonho, a operação do *zoom*, por mais

lenta que seja, mostra que existe uma mudança de perspectiva, principalmente, quando se trata do primeiro momento que este recurso é utilizado. Uma imagem indicativa de que algo fosse acontecer. Um transe da personagem ou revelar se a ferida do sonho existe realmente. Com a interrupção, o filme faz o movimento reverso ao do *zoom*. Pois formaliza o retorno a uma normalidade da narrativa cinematográfica (diálogo em montagem alternada). Porém, a contrariedade das operações cria a indiscernibilidade delirante que o seguir da noite não permite saber se é um pesadelo ou a realidade no universo filmico.

Na cena seguinte, ao retornar para o apartamento com sua filha, Raquel arruma os móveis e os bens materiais da família para deixar tudo ajeitado para a chegada do esposo com o carro. Enquanto empurra armários e retira as cortinas da janela fica tentando se comunicar com Arthur. A cada corte de planos uma nova arrumação e uma passagem de tempo sem a presença ou notícia do carro e de Arthur. No automático, Raquel se arruma esperando poder mudar-se ainda essa noite. Toma banho de caneco, pois o registro está fechado há tempos. Ao terminar se olha no espelho e percebe que o cabelo próximo à testa está caindo, assim como no pesadelo. A cada tufo de cabelo que ela retira um ruído agudo toma a sonoridade da cena. O pico do incômodo do tom agudo é atravancado por um breve som grave de interruptor seguido da queda das luzes do prédio. No desespero para vestir suas roupas ouve um som, estrondosamente grave, sugerindo móveis sendo arrastados no apartamento de cima ou a própria estrutura do prédio ruindo. Os mecanismos de segurança e prevenção de invasão (portões, grades, cadeados), paradoxalmente, impedem a saída da própria moradora na urgência de sua fuga. Sob o som dos rangidos e sua filha no colo, Raquel precisa destrancar três portões para conseguir fugir de sua própria casa.

Quando o lar não é mais seguro para onde fugir? Em que lugar mãe e filha podem ser acolhidas em segurança quando sua própria casa conspira contra suas vidas? As duas fogem de casa madrugada adentro e caminham sem rumo pelas ruas da cidade, descalças pelo desespero da saída. Raquel segue em frente, de olhar fixo carregando sua filha, a luz avermelhada dos postes toma o seu rosto enquanto caminha. No caminho uma luz azul aparece sobre seu rosto contrastando com o tom vermelho. Seu rosto se direciona para o local de emissão da luz e suas feições voltam a modular. Uma loja de colchão as encontra na sua caminhada sem destino. Raquel, depois de algumas tentativas de quebrar a porta/vitrine de vidro com um paralelepípedo, invade a loja e se deita para descansar com a filha. Se a câmera no momento da violenta invasão à loja se mantém passiva no silêncio interno do estabelecimento, no último plano onde as duas personagens estão finalmente deitadas, a câmera, intrusamente, faz um *zoom in* em direção ao rosto de Raquel. Há uma operação continuamente contrária entre identidades

passivas e ativas. A indiscernibilidade entre registros acaba sendo a própria mistura deles para se tramar o delírio. Ou seja, em última instância, não colocar barreiras entre ficção e real. Quando o fabular é organizar o real, isto é, não há diferenças ou barreiras qualitativas entre o real e a ficção.

O pesadelo estabelece não só as violências e os horrores sofridos. Se revela um medo profundo por desejar manifestar-se para abrir os poros do corpo no intuito de sentir a brisa de novos ventos. O pesadelo é a produção de um inconsciente estético que vê nas posições contrárias um tempo suspenso. Tempo no qual a ação imediata perdeu sua velocidade. Tornou-se lenta e passiva. Em *Delírio* a personagem é possuída pela contrariedade das identidades. Não cria o delírio através da exaustão da ação, mas pela confusão entre os registros. Quando eles terminam por se fundir num só tempo, na imagem delirante. A essa imagem que é também um trabalho de fabulação, de uma maneira de dar visibilidade através da própria fala, toma o horror por dar a ver um intolerável. Aquilo que é ou se tornou intolerável aos olhos dos sujeitos. O paradoxo dos contrários das identidades se encontra no intolerável do horror na medida que força a ver esse real tão difícil, tão incômodo. Rancière, ao pensar a questão da imagem intolerável ou irrepresentável, coloca como o regime estético trabalha com esse tempo passivo que não tem a determinação da função de agitação em calcular os efeitos das suas imagens em prol de uma ação imediata do público. O autor escreve que:

Talvez produza um deslocamento do desgastado afeto da indignação para um afeto mais discreto, um afeto de efeito indeterminado, a curiosidade, falei acima de atenção. Trata-se realmente de afetos que embaralham as falsas evidências dos esquemas estratégicos; são disposições do corpo e do espírito em que o olho não sabe de antemão o que está vendo, e o pensamento não sabe o que deve fazer com aquilo. Sua tensão aponta, assim para outra política do sensível, política baseada na variação da distância, na resistência do visível e na indecidibilidade do efeito. As imagens mudam nosso olhar e a paisagem do possível quando não são antecipadas por seus sentidos e não antecipam seus efeitos. (2012a, p. 101-102)

Não seria esse o trabalho do delírio: o de conferir tempo às atuações do pensamento tramado na suspensão da ação imediata e estipulada? O delírio da quebra violenta da vitrine ao invadir um estabelecimento para poder dormir tranquilamente. Uma atividade em prol de uma passividade. A imagem delirante possui no corpo sua rede que é provocada pela curiosidade. Não pela curiosidade *voyeurista* de Carroll, mas por essa curiosidade que a fabulação dá a ver algo que não está em tela. Que não antecipa seus resultados em referências diretas a um mundo originário, nem idealizações de solução universalizante. É uma curiosidade que faz do tempo uma indeterminação violenta ao pensamento. Se o delírio é a redenção dos aflitos é porque a redenção nunca é plena, está sempre por vir. É um desejo de futuro que está sucessivamente

atuante no presente. Os despossuídos de propriedade privada, sem poderes diante do território e do tempo do progresso, são possuídos pelo excesso do real. Não como foi visto na monstruosidade, mas na forma de fazer o tempo desdobrar-se no presente para se desejar um futuro atuante. Os sujeitos estão agora dispostos sob outra formulação: as situações globais não se sustentam mais, a indeterminação e o ordinário do privado tomam força na falta de um povo.

Se nos filmes desse regime estético falta o povo é porque não se entende mais a política representativa da formação das massas como sujeitos, a mudança de perspectiva política transformou o privado. Deleuze (2013), na formulação da frase de Klee, coloca que o regime representativo no cinema compõe as massas à um povo. Faz assim da univocidade da massa um sujeito verdadeiramente. A essa potência representativa poderia se estender uma diversidade que poderia tanto esboçar caminhos para a revolução, a partir da tomada de consciência, como também fazer das massas imagens assujeitadas como as experiências fascistas. Portanto, a política entra no esquema representativo sob uma barreira separatista entre o espectro, o político e o privado. A estética política agora se assume nas periferias, no terceiro mundismo, uma convergência da política ao privado, “o assunto privado confunde-se com o imediato-social ou político” (DELEUZE, op. cit., p. 260). O transe que toma a política desse cinema é “uma justaposição ou uma compenetração do velho e do novo que ‘compõe um absurdo, toma ‘a forma da aberração’” (Ibid). Nessas formulações do transe entre as contrariedades do ativo-passivo é que o povo falta nas imagens, pois, nas palavras de Deleuze:

A tomada de consciência de que não havia povo, mas sempre vários povos, uma infinidade de povos, que faltava unir, ou que não se devia unir, para que o problema mudasse. É por aí que o cinema do Terceiro Mundo é um cinema de minorias, pois o povo só existe enquanto minoria, por isso ele falta. É nas minorias que o assunto privado é, imediatamente, político. (Ibid, p. 262)

A irrupção de novos sujeitos nas imagens e nos modos de produzir os filmes é por uma vontade de outro fazer. Um fazer que inflige também outro modo de entender a atuação política. O horror toma as imagens dos filmes que fogem dos desígnios do gênero cinematográfico porque já não se interessa tanto nas operações da tradição representativa. Comumente cineastas vão expressar suas vontades sobre a fala do querer representar uma realidade ocultada pelas estruturas vigentes. O desejo de representar está relacionado a formular estratégias de outras maneiras. Fazer que imploda a lógica dos senhores. Os faça ficar sem uma reação imediata. As minorias se interessam em representar pessoas reais, que nunca foram interesse das grandes narrativas, porque começam a entender que a sua vida privada é automaticamente política. As pessoas reais começam a tomar a tela em sobreposição das personagens inventadas em situações

globalizantes para assim poder fabular. Fazer “uma palavra em ato, um ato de fala pelo qual a personagem nunca para de atravessar a fronteira que separa seu assunto privado da política, e *produz, ela própria, enunciados coletivos*” (Ibid, p. 164).

O horror em sua possessão do corpo faz ver, pois se torna impossível viver nessas condições. A imagem delirante de uma mãe fugindo de seu próprio lar só com a roupa do corpo, descalça e com a filha em mãos, mostra o quão intolerável é a vida nessas condições. Situação que não se tem reação imediata ou previsão de uma solução para a questão, mas uma possessão como um desejo do futuro. Ainda que Deleuze proponha que aborde a produção do inconsciente, dos desejos, na perspectiva geográfica em contraposição à histórica, por seu apelo aos fluxos e direções dos devires na produção de desejos, a história ainda se faz presente em uma qualidade de fluxo no pensamento benjaminiano que a assombração aparece na contradição como em sua apresentação na figura do anjo da história, baseando-se em outro trabalho de Klee:

Há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece estar na iminência de se afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, seu queixo caído e suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu semblante está voltado para o passado. Onde *nós* vemos uma cadeia de acontecimentos, *ele* vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as arremessa a seus pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele volta as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa *tempestade* é o que chamamos progresso. (BENJAMIN, 2012, p. 245 a 246)

Se o anjo da história, estando sempre no limiar do presente, olha para o passado e vê uma única catástrofe na qual se consuma infindáveis acumulações de ruínas, seu semblante possui as características do efeito do assombro: olhar fixo, olhos escancarados e queixo caído. É o próprio rosto assustado. O anjo não dá conta sozinho da desgraça acumulativa dos efeitos causais. Por isso, o progresso precisa do afastar dos escombros para que seu desejo ou vontade de acordar os mortos não revele os fragmentos do passado que possam criar perspectivas de uma verdadeira exceção. O anjo assustado pela visão unívoca e causal dos acontecimentos mostra o rosto da história dos vencedores que fazem do progresso uma única ruína, alocando os mortos ao passado distante e o futuro se torna obtuso. Futuro nas perspectivas não fogem à regra, isto é, aumentando progressiva e agressivamente as ruínas. O anjo assombrado pelas ruínas deve ser trabalhado contra a correnteza. A contrapelo deve atravessar o progresso tempestivo com o trabalho em desvelar suas causas: o que ou quem a provoca e como ela se propaga sucessivamente remodelando-se.

O trabalho de desvelar a figura histórica ocorre quando o povo faltou e onde os sujeitos históricos tomam o desejo como uma vontade assombrada, assim como o anjo. Ao horror assombrado interessa a história que os caminhos para pensar são desconhecidos. Não por negar o passado, mas porque a história se faz por essa minoria que esfacela os mitos originários no ato de passividade ao assombrar e desgarrar suas representações. Seja pela exaustão ou ao confundir os documentos com a ficção. Portanto, o delírio recusa o mito em favorecimento da fabulação na criação de lendas que podem formular os espaços-tempos incômodos na qualidade de invadir a história privada. Ou seja, “não o mito de um povo passado, mas a fabulação do povo por vir. É preciso que o ato de fala se crie como uma língua estrangeira numa língua dominante, precisamente para exprimir uma impossibilidade de viver sob a dominação.” (Ibid, p. 265-266)

O assombro encarna o ato de passividade, própria do olhar da sala de cinema, de não agir/reagir de maneira direta e encadeada por entender uma posição de elaborar os processos. É preciso tempo! Um tempo assombrado para ver as dores. Ver não só as dores que pertence ao Eu, mas principalmente, ao Outro: trata-se de um trabalho da alteridade. Naquilo a que Benjamin, Deleuze e Rancière aprenderam, mesmo com suas críticas e reformulações, com as contribuições de Freud de que é “preciso dar tempo ao paciente para que ele se enfrente na resistência agora conhecida, para que elabore, para que a supere, prosseguindo o trabalho apesar dela.” (2010, p. 207-208). O cinema como espaço-tempo, pensando para um espectador compenetrado no fluxo de suas imagens, disposto sobre sua passividade a ser provocado, seria natural a concordância com a política do regime estético que possa tramar pensamentos no fluxo do tempo, um tempo de indeterminações determinantes. Determinada pela duração, a limitação de seu dispositivo material. Indeterminada por não especular ou antecipar os efeitos de suas imagens. Deixar que o tempo atue na medida de suas indeterminações. Porém, olhá-las assombradas pelo tempo indeterminado para assim elaborar. Olhar o sintoma e o inconsciente como produção para entender, no processo de elaboração ou fabulação, como as forças criam suas relações de poder.

CONCLUSÃO: HORROR SEM MONSTRO

Esta pesquisa propôs uma discussão sobre maneiras de ver e pensar as imagens cinematográficas do horror contemporâneo. O fato do horror ter ganho certos espaços de visibilidade e discussão nos grandes meios do cinema estimularam as discussões nos âmbitos acadêmicos da área e nas comunidades críticas, envolvendo entusiastas do gênero e críticos de cinema. O dito grande cinema assume o horror como seu mais novo ‘queridinho’ no campo de disputas nas falas e nas telas. Na circulação das redes multiplex, o horror nunca esteve fora de circuito. Em alguns períodos esteve mais presente, em outros esteve menos abundante em números de lançamentos. Entretanto, existe uma nova configuração de visibilidade nas produtoras sobre a rentabilidade desses filmes. Desse modo, ainda que não sejam os protagonistas dos principais lançamentos, se configuram como um segmento de valor, oferecendo retornos consideráveis. Geralmente, os filmes de horror necessitam de menor orçamento. Por conta disso, seu retorno pode ser instantâneo e cobrir gastos com excelente margem de lucros. Há também uma modificação nas intuições de premiação que delineiam a historiografia oficial do considerado grande cinema, julgando o que denominam de alto cinema ao olhar para os filmes de horror. Portanto, os filmes de horror se encontram em uma efervescência de produções e discussões por parte do circuito comercial internacional, reverberando igualmente nas discussões sobre as produções nacionais brasileiras.

Nas primeiras décadas do século XXI, percebe-se uma crescente produção de filmes brasileiros que, de maneiras variadas, utilizaram as sensibilidades do horror. As discussões sobre uma tendência do cinema nacional estariam pautadas em problemáticas envolvendo o desenvolvimento do circuito comercial e um público direcionado ao gênero, assim como da avaliação sobre uma vontade por parte dos cineastas. De fato, o horror possui certa contaminação tanto no cenário internacional quanto nacional. O horror proporciona confluências entre motivações e maneiras de produção. No entanto, as análises dessas imagens parecem interessadas em subordiná-las às configurações da denominada linguagem universal do cinema e sua formalização em ferramenta para ação. Isso configura uma disputa, demonstrando como o gênero do horror contém potencialidades críticas, merecendo digna visibilidade dentro daquilo que se coloca como o grande cenário do cinema. Ainda que se argumente que as críticas ao gênero fazem parte de um intelectualismo esnobe, os entusiastas do gênero conservam a necessidade de manter as configurações da estrutura de julgamento de qualidade das imagens enquanto produto.

Portanto, a crítica e o afastamento das análises do gênero não podem ser considerados tentativas de criar uma dicotomia entre filmes bons e ruins por operações das técnicas cinematográficas ou a relevância de suas temáticas. Contudo, mostra-se que a nova configuração do horror nos filmes, principalmente no Brasil, se encontra à disposição da contaminação de uma vontade de outras maneiras de produzir e fazer ver. Se a análise do gênero tende a perceber os filmes pela abordagem da linguagem do cinema, esta pesquisa propôs a análise a partir da materialidade dessas imagens, por pensar o comportamento do fluxo em tela. O que fora identificado nessa dicotomia são duas maneiras de analisar as imagens e também dois regimes de conceber o trabalho da arte e da política. Entre o regime da tradição representativa, comum às análises do gênero, e o regime estético.

As análises e concepções do gênero compreendem sua atuação como extensão da prática da tradição poética representativa, na qual a configuração das imagens está exposta a um encadeamento de ações e formalização da invenção de personagens modelos. A esta fórmula esquemática de fazer e compreender as imagens se propôs aqui dimensões cujas categorias precisam ser trabalhadas em um sentido que esteja subordinada ou possua a necessidade em reportar os motivos de seus comportamentos. Isso se confirma em tentativas de críticos ao se depararem com filmes que não correspondem diretamente às configurações dispostas de criar subgêneros para, assim, encaixá-los nas determinações de uma linguagem. A necessidade de lidar com o gênero foi importante para que, em seguida, se conseguisse elaborar as contrariedades que compõem a vontade do horror. Uma vontade anterior até mesmo à dos artistas.

Empreendeu-se, portanto, a tentativa em compreender as operações do regime representativo para distanciar-se de uma abordagem específica. Igualmente, buscou-se formular a materialidade sensível a qual o horror trabalha. Na disputa de olhares e abordagens, demonstrou-se a organização do sensível e a relação de forças que compõe os poderes. O poder que se estabelece no ver e no fazer das imagens como também nas maneiras em se organiza o espaço-tempo da discussão sobre elas. Por isso, a necessidade de uma metodologia para uma montagem anacrônica, na qual a história das imagens toma posição em fazer ver as relações e não delimitar, ela mesma, a ação das forças. Precisou-se pensar essas forças em mutação de sistemas para que o horror aparecesse em sua potência sensível, fora dos esquemas calculados de determinações de uma cultura ou de outra. Isto é, não se fez uma história cronológica do Brasil para justificar a tendência do cinema como resposta causal às violências do passado. A história aparece no fluxo das imagens, no funcionamento de suas operações, assim como

observar que provocações elaboram suas articulações. Ou seja, não existe uma constituição do horror sem sua qualidade histórica.

Nessa perspectiva, a contaminação da imagem do horror nesses filmes contemporâneos brasileiros aparece para esta pesquisa em confluência com as mutações de perspectivas de pensamento e tecnologias do saber. Se identificou os afetos de horror na crescente produção de filmes que fogem do gênero e que não se interessam pelos poderes sobrenaturais, as ameaças monstruosas e aos personagens exemplares. Isso se processa por uma mudança de regime de organização dos estados de coisas e não pela utilização como ferramenta, objetivando provar um ponto de vista. O monstro se torna uma figura a ser esfacelada ou esquecida. Não há mais necessidade da ameaça desse ser desviante, pois os filmes não precisam mais produzir um desvio para enfatizar o comportamento de uma humanidade. Precisamente, interessa-lhe uma inversão: colocar o horror na própria constituição de uma humanidade. Nas suas disputas entre tempos: as ruínas do passado e o desejo do futuro no limiar do presente.

O primeiro momento da pesquisa se dedicou a pensar uma metodologia e as diferenças de abordagens e concepções de imagem. O foco estava na compreensão do funcionamento do regime representativo no discurso em prol do gênero e na produção das imagens/narrativas. A poética representativa confirma a formulação do horror sob o trabalho da provocação calculada de efeitos compostos pelos afetos do medo e da repugnância. Desse modo, a figura do monstro seria essencial para agenciar os efeitos por seus poderes ameaçadores. Ou seja, o gênero sustenta suas ideias a partir das mutações da poética aristotélica. Ao desvincular-se dessa proposta, propõe-se a ver que a vontade das imagens do horror acompanha outra mutação que não é a da representação, uma que escapa à sua lógica. Quando se argumenta que essa nova leva de filmes - os quais não aderem ao sobrenatural e a monstros - usa parte da sensibilidade do horror, visando particionar a imagem. Intenciona-se a negação da sua contaminação: ela existe, mas não inteiramente. Logo, não é do gênero, é outra coisa. Em contraposição a essa argumentação, afirma-se aqui que o horror se faz por inteiro nas imagens desses filmes. Manifestar de maneiras diferentes e não está sozinho nos filmes. Está numa articulação de sentidos que o horror prevalece sensivelmente.

A estética do horror aparece, assim como um assombro encarnado. Diferente da conceituação transcendental do termo, o assombro foi colocado, nessa pesquisa, em sua materialidade nas tramas das distâncias do incômodo. Em um trabalho paradoxal de afastar-aproximando ou aproximar-afastando se faz na trama de convergência entre exteriores e interiores. O incômodo se confundiu, na qualidade, com seu antônimo, o cômodo. Com a base conceitual de que o assombro encarna o corpo social, a dimensão política, na mutação de

sistemas: dos mitos para a lenda urbana. Os projetos das grandes cidades foram essenciais aos filmes, na medida em que o urbano e o digital modularam as organizações de como o espaço e o tempo estão dispostos aos sujeitos históricos. O horror se cria nos filmes no desenvolvimento desse espaço-tempo urbano tramado por subjetividades e desejos de minorias.

O que faz pensar sobre os motivos em selecionar três curtas-metragens como principais objetos de análise? Cada um desses filmes possui sua maneira de tecer relações com horror ou como o horror manifesta-se neles por uma necessidade dos cineastas e das próprias imagens que criaram. Estes filmes mostram também três operações do horror ao configurar-se como imagem. Primeiro, a produção do rosto, toda a monstruosidade só se faz, inteiramente, na produção do rosto. Desse modo, faz ver aquilo que é o âmago da qualidade desviante do monstro: a lei-estrutura. Segundo, traça o território do medo. Traçar para poder manter uma organização de estado de coisas, normas e formas de ser. Contrariamente, o território se forma para estabelecer o horror da cena, mas se perde em caminhos desconhecidos à medida em que sua trama das distâncias estabelece novas valências. Por fim, a fabulação do pesadelo delirante como produção de desejos desses outros sujeitos históricos, antes negados à trama da antiga tradição poética. Nisto é que *Menino Aranha* (2007), *Estado itinerante* (2016) e *Delírio é a redenção dos aflitos* (2016) mostram maneiras diferentes, mas, também uma mesma vontade – trata-se de produzir novas maneiras de fazer e ser imagens. No horror encarnam este delírio, confundindo o trabalho do documental e ficcional e esfacelou as barreiras do privado-político.

É um horror sem monstro. Por entender que o horror não extrapola os limites da humanidade, é a humanidade ocidental que traça os caminhos de um horror. Por conseguinte, se faz o horror para esfarelar as violências da dominação, como uma língua estrangeira, ou melhor, como gírias regionais que reformulam os sentidos da língua dominante. A vontade que acompanha essas eferescências dos filmes contemporâneos do horror não pode ser vista sob a ótica da representação puramente. Existem nesses filmes outros sentidos e necessidades de criação. A exemplo da contrariedade da trajetória filmografia de Kleber Mendonça Filho, um dos expoentes criadores dessas imagens do horror. Sua experiência inicial como curta-metragista foi marcada pelas experimentações de modos de fazer e fabular as imagens. Nem sempre pelo viés do horror, mas continuamente partindo de experimentos. Em seu primeiro longa *Som ao redor* (2012), suas experiências com uma diversidade de produções de curtas se mostra numa configuração tensionada da imagem do horror. As maneiras discutidas pelos três curtas nesta pesquisa (rosto, território e delírio) estão tramadas no *Som ao redor* onde o território é tensionado pela convergência de tempos. Nenhuma situação é tranquila até nos momentos mais íntimos. O filme produz uma organização narrativa dispersiva. São muitas

personagens vivendo em um mesmo espaço-tempo. Suas vontades são conflitantes, ainda que de forma virtual. Em resumo, o filme converge em sentido com os três trabalhos analisados nesta pesquisa: os afetos do rosto do medo e o desfalecimento das monstruosidades, o território do medo composto por essa paisagem urbana sob a violência dos ruídos das cidades e a indiscernibilidade de uma fabulação do delírio pelo pesadelo de ter sua residência invadida.

Som ao redor (2012), possivelmente, poderia ser considerado a excelência dessa vontade do horror em contrapartida ao sistema representativo. Contraditoriamente, o movimento que Kleber Mendonça realiza em seus dois longas subsequentes aproxima-se dos esquemas da representação, curiosamente afastando-se do horror. Em *Aquarius* (2016), o horror se mantém encarnado em suas imagens, mas encara uma certa paixão pela personagem principal. Existe uma paixão que manifesta um tom nostálgico à personagem que se torna uma figura exemplar de luta. Porém, sua luta encarna uma simpatia pela herança de um passado exploratório. Um conflito com a perda de suas tecnologias de poder pela especulação imobiliária. O tom nostálgico impregna o filme nessa personagem que luta para manter sua história por meio das memórias dos objetos e, principalmente, do apartamento. O horror se manifesta no pesadelo da personagem em um duplo tempo: o passado encarnado na presença fantasmagórica da antiga empregada, uma mulher negra, que aparece quase sempre nas bordas dos enquadramentos e/ou desfocada. É a especulação de um futuro ameaçado pelos assédios da construtora que intenciona destruir seu apartamento e, conseqüentemente, suas memórias. Portanto, o horror é tramado nesse espaço-tempo assombrado por um passado e um futuro que divide a personagem entre a destruição de sua memória e, portanto, seus tempos de poder, e seu passado familiar exploratório. Por fim, o filme se mantém na posição em fazer a luta nostálgica para manter seus privilégios uma luta exemplar contra a exploração. O horror se sustenta subordinado às vontades nostálgicas de uma personagem que é quase uma heroína.

Seu último filme, codirigido com Juliano Dornelles, *Bacurau* (2019) está mais engendrado no encadeamento das ações e reações representativas aos moldes do faroeste do que nas formulações do horror. Sua narrativa segue a tradicional cidade isolada e longe dos centros urbanos, a pequena Bacurau, sitiada por bandidos estrangeiros. É o conflito de mocinhos, em redenção por seu passado violento, contra a perversidade dos vilões. Aqui os estrangeiros não aparecem para saquear ou explorar as terras e moradores, mas pelo desejo esportivo e sexual no matar. Os estrangeiros estão ali para exercer a função da violência dos exploradores perversos e, assim, promover a revolta do povo de Bacurau. Trata-se de uma história de um povo heroico unindo-se contra uma ameaça externa. Faz assim uma batalha dicotômica entre os perversos estrangeiros e um povo. Esse povo pode ser designado para um

filme de Akira Kurosawa ou a qualquer faroeste estadunidense sobre comunidades sitiadas. Por isso, o horror aparece completamente subordinado à ação. Não é mais o sensível que impregna o filme. Está como uma função dramática que justifica o ódio e a violência dos vilões. Nessa curta passagem pelos filmes de Kleber Mendonça Filho se pode inferir que quanto mais adentrava ao regime representativo, mais distanciava-se da contaminação do horror.

Portanto, a via de pensamento do gênero parece então insuficiente para olhar o horror nesses outros filmes. Parece que a defesa do gênero sugere uma pretensa sensação de que só é possível tocar ao “povo” através daquilo que o atrai, ou seja, os filmes de sucesso comercial. Ignorando ou colocando subjacente toda a questão de produções dos desejos por parte de relações de poder que os fazem ser fontes de desejo, de serem vistos. Não existe desejo anterior ao ser humano que justifique sua predisposição em gostar de filmes de heróis ou de monstros. A compreensão desse trabalho, depois de se debruçar em teóricos do cinema, da imagem, de enveredar por filmes comerciais e de baixo orçamento, é de que há uma produção desse gostar. A defesa do gênero tem o povo, um público cativo, que é, também, composto de sujeitos críticos. O que lhe falta é olhar para os povos.

O trabalho estético proposto para se pensar as imagens do horror é a tentativa de ver os movimentos das minorias na materialidade da imagem. Por isso, o tensionamento em relação ao conceito de monstro, a necessidade que pode ser sintetizada na retirada da ideia de monstro como algo essencial ao horror. A defesa desse estudo é a de que o horror se manifesta no desejo pela luta quando faz ver o insuportável, quando a configuração de uma vida dominada não pode ser mais tolerada. A irrupção dos sujeitos históricos na dimensão política está contaminada pelo horror por uma necessidade de produzir as imagens, também, como uma questão de luta pela vida. O objetivo dessa pesquisa foi comunicar a percepção de que a vontade nas imagens do horror da atualidade brasileira, ou melhor, nas imagens do horror dos filmes contemporâneos brasileiros confunde-se com o desejo de lutas das minorias visionando novos modos vida, perspectivando abrir a história e visionar outro futuro fora da dominação.

REFERÊNCIAS

AKOMFRAH, John. Digitopia e os espectros da diáspora. In: MURARI, Lucas e SOMBRA, Rodrigo (orgs.). **O cinema de John Akomfrah – Espectros da Diáspora**. Rio de Janeiro: LDC, 2017. cap. 4, p. 21-29.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 2012.

CÁNEPA, Laura. Terror incidental?. **Revista Interlúdio**, 13 Jan. 2013. Disponível em: <http://www.revistainterludio.com.br/?p=5160>. Acesso em: 17 abr. 2020.

CÁNEPA, Laura. Configurações do horror cinematográfico brasileiro nos anos 2000: continuidades e inovações. In: CARDOSO, João e DOS SANTOS, Roberto (orgs.). **Comunicação & inovação: miradas sobre o cinema ibero latino-americano contemporâneo**. São Caetano do Sul: USCS, 2016. v. 8, cap. 6, p. 121-144.

CARREIRO, Rodrigo. A Câmera diegética: legibilidade narrativa e verossimilhança documental em falsos found footage de horror. **Revista Significação**, v. 40, n. 40, 2013, pp. 224-244.

CARROLL, Noël. **A Filosofia do Horror ou Paradoxo do Coração**. Campinas: Papirus Editora, 1999.

DELEUZE, Gilles. **Conversações, 1972-1990**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

DELEUZE, Gilles. **Cinema 1 – A imagem-movimento**. São Paulo: Editora 34, 2018.

DELEUZE, Gilles. **Cinema II – A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2013.

DELEUZE, Gilles. **Foucault**. São Paulo: Brasiliense, 2019.

DELEUZE, Gilles. **O ato de criação**. Folha de São Paulo, São Paulo, 27 jun. 1999. Disponível em: https://lapea.furg.br/images/stories/Oficina_de_video/o%20ato%20de%20criao%20-%20gilles%20deleuze.pdf. Acesso em: 20 out. 2020.

DELEUZE, Gilles e GUATARI, FELIX. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. São Paulo: Editora 34, 2012.

DELEUZE, Gilles e PARNET, Claire. **Diálogos**. São Paulo: Escuta, 1998.

DIDI-HUBERMAM, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 2010.

DIDI-HUBERMAM, Georges. **Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte**. São Paulo: Editora 34, 2013.

DIDI-HUBERMAM, Georges. **Que emoção! Que emoção?** São Paulo: Editora 34, 2016.

DIDI-HUBERMAM, Georges. Quando as imagens tomam posição. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.

FIELD, Syd. **Manual do roteiro**: Os fundamentos do texto cinematográfico. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

FREUD, Sigmund. **Observações psicanalíticas sobre um caso de paranoia relatado em autobiografia**: (“o caso Schreber”): artigos sobre técnica e outros textos (1911-1913). São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FREUD, Sigmund. **O incômodo**. São Paulo: Blucher, 2021.

FOUCAULT, Michel. **Os anormais**: curso no Collège de France (1974-1975). São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Limiar, a aura e rememoração**: ensaios sobre Walter Benjamin. São Paulo: Editora 34, 2014.

GIL, José. **Monstros**. Lisboa: Relógio D’Água Editores, 2006.

MARCONDES FILHO, Ciro. **Dicionário da Comunicação**. São Paulo: Paulus, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. São Paulo: EXO experimental org.; Editora 34, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. Rancière: ‘A política tem sempre uma dimensão estética’. Entrevista concedida a Gabriela Longman e Diego Viana. **Revista Cult**, Londres, 30 Mar. 2010. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/entrevista-jacques-ranciere/>. Acesso em: 17 abr. 2020.

RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012a.

RANCIÈRE, Jacques. **A fábula cinematográfica**. Campinas, SP: Papyrus, 2013.

RANCIÈRE, Jacques. **Figuras da história**. São Paulo: Editora Unesp, 2018.

ROSE, Steve. I called it ‘post-horror’ – and now I’ve created a monster. **The Guardian**, Londres, 2 Ago. 2022. Disponível em: <https://www.theguardian.com/film/2022/aug/02/i-created-a-monster-how-post-horror-it-comes-at-night-a-ghost-story>. Acesso em: 20 out. 2022.

ROSE, Steve. How post-horror movies are taking over cinema. **The Guardian**, Londres, 6 Jul. 2017. Disponível em: <https://www.theguardian.com/film/2022/aug/02/i-created-a-monster-how-post-horror-it-comes-at-night-a-ghost-story>. Acesso em: 17 abr. 2020.

SCHAFER, R. Murray. **A afinação do Mundo**: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

VASCONCELLOS, Jorge. **Deleuze e o Cinema: Filosofia e teoria do Cinema**. Rio de Janeiro: Ciência Moderna, 2006.

WISNIK, Guilherme. **Dentro do Nevoeiro**. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

Referência Audiovisual

AMARAL, Gabriela. **O lugar do desconforto no cinema de gênero** | Gabriela Amaral Almeida [ago. 2018]. Entrevistador: FERRARINI, Eduardo. CinemascopeTV, 2018. Entrevista concedida ao canal do YouTube CinemascopeTV. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=rN7x_tXSnmM. (Acessado em 14 de junho de 2021).

SOARES, Ana Carolina. **Metrópolis: Estado Itinerante** [ago. 2016]. Entrevistador: COUTO, Adriana. Metrópolis, 2016. Entrevista concedida ao programa do canal Tv Cultura. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=rN7x_tXSnmM. (Acessado em 14 de junho de 2021).

DORNELLES, Juliano e MENDONÇA FILHO, Kleber. **Só o terror pode salvar o Brasil!** [ago. 2019]. Entrevistador: HESSEL, Marcelo. São Paulo: Omeleteve, 2019. Entrevista concedida ao canal do YouTube Omeleteve. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9RK7nSjGVcI>. (Acessado em 14 de junho de 2021).

CRIME. **Linha Direta**. Rio de Janeiro: Rede Globo, 1990-2007. Programa de TV.

AFONSO, Leandro. **Toda sombra parece viva**. Produtor: Leandro Afonso. Brasil, 2016.

ALMEIDA, Gabriela Amaral. **Animal cordial**. Distribuidora California Filmes. Brasil, 2017.

ALMEIDA, Gabriela Amaral. **A sombra do pai**. Produtoras Acere; RT Features. Brasil, 2018.

BIANCHI, Sergio. **Os inquilinos: os incomodados que se mudem**. Produção Sergio Bianchi. Brasil, 2009.

CARPENTER, John. **Halloween: a noite do terror**. Produtora: Debra Hill. Estados Unidos, 1978.

CARVALHO, Ernesto de; SAMPAIO Leon; LEAL, Luís Henrique; Pedrosa, Marcelo e SEVERIEN, Pedro. **Recife, cidade roubada**. Produção Movimento Ocupe Estelita. Brasil, 2014.

FERNANDES, Fellipe. **O delírio a redenção dos aflitos**. Produção Dora Amorim e Thaís Vidal. Brasil, 2016.

LACERDA, Mariana. **Menino Aranha**. Produção Mariana Lacerda. Brasil, 2007.

MASCARO, Gabriel. **Um lugar ao sol**. Distribuição Vitrine Filmes. Brasil, 2014.

MENDONÇA FILHO, Kleber. **O Som ao redor**. Produção Emille Lesclaux. Distribuidora Vitrine Filmes. Brasil, 2012.

MENDONÇA FILHO, Kleber. **Aquarius**. Distribuidora Vitrine Filmes. Brasil, 2016.

MENDONÇA FILHO, Kleber e DORNELLES, Juliano. **Bacurau**. Produção Emilie Lesclaux, Saïd Ben Saïd e Michel Merkt. Brasil, 2019.

ROJAS, Juliana e DUTRA Marcos. **Trabalhar Cansa**. Brasil, 2011.

SOARES, Ana Carolina. **Estado itinerante**. Produção MG/Brasil. Brasil, 2016.