

ABORDAGENS, REFERÊNCIAS E CONSTRUÇÕES DE VIOLÊNCIA EM FILMES BRASILEIROS DE GÊNERO

Matheus Rocha da Silva¹

Resumo: Ao longo da história do cinema brasileiro, a violência foi retratada e marcada em filmes dos mais diferentes estilos, narrativas, vertentes e até mesmo gêneros. Nos últimos anos, alguns realizadores têm se aventurado, entre tentativas de erros e acertos, nas abordagens de violência em filmes de gênero, sobretudo os de horror ou terror. Sendo assim, com esta pesquisa um mapeamento das mais diferentes abordagens e construções da estética da violência em sete filmes brasileiros contemporâneos que aderem ao gênero foi elaborado, focalizando, também, referências atribuídas pelos cineastas durante o processo narrativo. Entre os objetivos específicos estão a percepção dos diversos tipos de violência empregados atualmente no cinema brasileiro de gênero. Para a discussão das ideias, o aporte teórico dos trabalhos de Luis Nogueira (2002), Laura Cánepa (2016), Mathias Clasen (2017) e Noël Carroll (1999) se fez necessário, algo que foi costurado a um método de pesquisa que investigou, por meio de análises fílmicas baseadas em Francis Vanoye e Anne Goliot-Leté (1994), o viés estético e narrativo das obras, obtendo como resultado a constatação de uma certa padronização da violência em filmes brasileiros de gênero. Concluiu-se, também, que o sistema de produção brasileiro impacta diretamente na construção de narrativas do tipo, fazendo presente a importância da discussão do tema.

Palavras-chave: Cinema brasileiro; Violência; Filme de gênero.

¹ Mestrando do Programa de Pós-Graduação Acadêmico em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV), da Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR/FAP), vinculado à linha de pesquisa Teorias e Discursos no Cinema e nas Artes do Vídeo. Membro dos grupos de pesquisa GPACS (Unespar/PPG-CINEAV/CNPq) e TELAS (UTP-PPGCom/CNPq). E-mail: matheusbenjamin1@gmail.com Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3992375679847274>

APPROACHES, REFERENCES AND CONSTRUCTIONS OF VIOLENCE IN BRAZILIAN GENRE FILMS

Abstract: Throughout the history of Brazilian cinema, violence has been portrayed in a variety of styles, narratives and genres. In recent years, some filmmakers have invested, with trial and error, into approaches to violence in genre films, especially horror or terror films. Thus, this research did a mapping of the most diverse approaches and constructions of the aesthetics of violence in seven (7) contemporary Brazilian films that adhere to the genre, also focusing on references attributed by filmmakers during the narrative process. The aim include the perception of the various types of violence currently used in Brazilian genre cinema. To discuss these ideas, the theoretical contribution of the works of Luis Nogueira (2002), Laura Cánepa (2016), Mathias Clasen (2017) and Noël Carroll (1999) was necessary, something that was sewn into a research method that investigated, through cinematographic analyses based on Francis Vanoye and Anne Goliot-Leté (1994), the aesthetic and narrative bias of the works, resulting in the observation of a certain standardization of violence in Brazilian genre films. It is also concluded that the Brazilian production system directly impacts the construction of narratives of this type, showing the importance of discussing the topics.

Keywords: Brazilian cinema; Violence; Genre film.

1 Introdução

O cinema brasileiro é marcado por algumas tentativas de consolidação, conforme Laurent Desbois especifica em algumas passagens de *A Odisseia do Cinema Brasileiro* (2016). Nesse contexto, é possível argumentar que há certas lacunas produtivas, sobretudo quando se fala da iniciativa de se produzir filmes de gênero. Os fatores para justificar essa problemática podem ser inúmeros e, certamente, alguns deles estão relacionados à cultura audiovisual brasileira, que de alguma forma, acaba gerando um efeito dominó. Nesse sentido, diversas questões relevantes à produção fílmica, sobretudo orçamentárias, acabam sendo atingidas.

Não à toa, quando aportes financeiros provêm de uma fonte de iniciativa privada, ainda que com incentivos fiscais, como é o caso de plataformas de *streaming*, incluindo Netflix e Globoplay, por exemplo, os gêneros são trabalhados e aparecem um pouco mais. Assim, vale citar as produções seriadas *Cidade Invisível* (2021 - atual) e *Desalma* (2020 - atual), obras lançadas nos serviços acima citados, respectivamente. Enquanto a primeira trata de aspectos fantasiosos do folclore com nuances aterrorizantes e misteriosas, a segunda produção aborda questões que envolvem o horror e o suspense por meio de bruxas, espíritos, fantasmas e outros temas sensíveis.

Obras como essas surgem para ajudar a fazer com que a cultura audiovisual vá se moldando sob uma nova perspectiva com relação à produção nacional. Mesmo que seja óbvio, é importante frisar que o público segue como um fator decisivo e determinante para o setor. Entretanto, no que tange os filmes brasileiros de gênero, algumas tendências parecem se repetir e, portanto, padrões podem ser observados nas tentativas de se construir uma identidade própria em torno do cinema de gênero por aqui.

Desse modo, este trabalho parte de uma inquietação relevante que vem de encontro a uma das temáticas mais exploradas pelo cinema brasileiro quando se fala nos gêneros terror, horror, suspense ou até mesmo fantasia. A violência possui características únicas que atraem olhares atentos e curiosos, influenciando curiosamente o cenário e desenvolvimento de boas histórias. Ela se constitui, cada vez mais, como um fenômeno de crescente ascensão na contemporaneidade.

Dentro de considerações teóricas, este trabalho se colocou a perceber os diversos tipos de violência empregados atualmente no cinema brasileiro de gênero. Os filmes escolhidos e seus realizadores, entre diretores, roteiristas e outros, possuem um histórico de investidas constantes no cinema de gênero e, na última década (2010 - 2019), conseguiram atrair olhares às suas obras. Obviamente, um recorte específico precisou ser definido para que as análises fossem possíveis, visando aproximação com mais produções em detrimento de outras.

Nesse sentido, *A Misteriosa Morte de Pérola* (dirigido por Guto Parente, 2014), *As Boas Maneiras* (dirigido por Juliana Rojas e Marco Dutra, 2018), *Gata Velha Ainda Mia* (dirigido por Rafael Primot, 2014), *Trabalhar Cansa* (dirigido por Juliana Rojas e Marco Dutra, 2011), *O Animal Cordial* (dirigido por Gabriela Amaral Almeida, 2018), *O Lobo Atrás da Porta* (dirigido por Fernando Coimbra, 2014) e, por fim, *Quando eu era vivo* (dirigido por Juliana Rojas e Marco Dutra, 2014) foram os escolhidos para compor o corpus de análise a partir das contribuições e métodos propostos por Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété (1994), levando ainda em consideração as pesquisas de outros autores, como de Susan Sontag (2003), Laura Cánepa (2016), Mathias Clasen (2017), Luís Nogueira (2002) e Noël Carroll (1999).

Ao destrinchar as referências e abordagens que são construídas dentro do espaço fílmico nessas produções, uma reflexão aprofundada sobre como a violência se constitui pôde ser percebida em meio a um mapeamento de tipografias ligadas a esse fenômeno tão presente na sociedade. Curiosamente, essa questão consegue se encaixar de formas muito pragmáticas em termos narrativos no cinema contemporâneo.

2 Violência no Cinema: uma breve contextualização

É possível afirmar que a violência sempre esteve presente na sociedade em inúmeras esferas. Inclusive, hoje em dia, ela faz parte do cotidiano das pessoas, sendo apresentadas facilmente a partir de imagens que chocam os espectadores, seja em telejornais, programas sensacionalistas e outros produtos audiovisuais, como o próprio cinema. E as diversas abordagens apresentam-se

livres de pudores ou qualquer distanciamento na maioria das vezes (Sáez de Urabain *et al.*, 2023). Além do mais, a curiosidade por essas imagens é predominante.

Ao retomar a história do surgimento do cinema no mundo, nota-se um interesse por essa temática desde seus primórdios. O lançamento de *The Corbett-Fitzsimmons Fight*, por exemplo, no advento da arte cinematográfica, em 1897, nos Estados Unidos, evidencia essa questão. O filme dirigido por Enoch J. Rector consiste em um documento histórico que retrata a violência de forma pura e simples (Cousins, 2013).

Além de inovações técnicas, o documentário trazia como espetáculo visual uma luta de boxe entre dois pugilistas. Segundo Mark Cousins, “esse filme ajuda a revelar a mudança da situação social do cinema nos Estados Unidos nessa época” (2013, p. 28), fazendo o cinema elevar-se a um status de fácil assimilação e aceitação, sobretudo por sua espetacularização. Trata-se, portanto, do primeiro longa-metragem da história que foi capaz de atrair uma grandiosa plateia (Cousins, 2013).

Emergiu também, a partir dessa época, uma exploração maior por imagens documentais de violência, sobretudo de guerra. Em 1898, os Estados Unidos e a Espanha articulavam um conflito de disputa de territórios em Cuba e Filipinas. Cineastas como J. Stuart Blackton e Albert Smith reproduziram cenas de guerra em estúdio, no filme *Battle of Manila Bay* (1898), que encenava um importante episódio do confronto da época, no qual o almirante americano George Dewey saiu vitorioso. No mesmo ano, o ilusionista George Méliès utilizou-se do mesmo recurso ao reconstruir imagens do conflito com seu estilo em seu próprio filme de guerra (Costa, 2005).

Documentários em que se filmavam episódios reais de violência também eram muito comuns nessa época, além do uso de reconstituições para eventos que não tiveram condições de serem acompanhados em tempo real. É o caso de *Execution of Czolgosz with Panorama of Auburn Prison*, dirigido por Thomas Edison e lançado em 1901, que trazia uma mescla de imagens filmadas durante a execução de Leon Czolgosz, o assassino do presidente dos Estados Unidos William McKinley, e reconstituições dos fatos que foram posteriormente filmados em estúdio (Costa, 2005).

A partir disso, pode-se entender que, em suas constantes experimentações no período do primeiro cinema, os cineastas buscaram entender o que o público procurava de mais interessante para se entreter, além de também seguir adiante com experimentações em estilos e proposições estéticas (Costa, 2005). Dessa maneira, o conceito de espetáculo no cinema, aliado aos interesses dos espectadores, uniu o desejo de explicitar violência como uma forma de narrativa.

Indo muito além de um simples escapismo, interesses diversos por imagens de violência revelam um certo prazer diante da dor dos outros, conforme a ensaísta norte-americana Susan Sontag (2003) descreve que a maioria das imagens de corpos torturados e mutilados suscita, na verdade, um interesse lascivo imagens do repugnante também podem seduzir.

Nesse contexto, a violência emerge por conta do espetáculo, pois “[...] para muitas pessoas na maioria das culturas modernas, a brutalidade física é antes um entretenimento do que um choque (Sontag, 2003). Pensando o cinema brasileiro, o professor Fernão Pessoa Ramos (2002, p. 13) teoriza que “[...] é o prazer perverso, embutido na volúpia de representar o sórdido, que percorre o cinema brasileiro contemporâneo”. Para o autor, ao refletir especificamente sobre o cinema brasileiro dos anos 2000, havia um "naturalismo cruel" no modo de representação da violência, tanto em filmes ficcionais quanto em documentários.

[...] "Naturalismo cruel" pode ser definido pelo prazer que toma a narrativa em deter-se na imagem da exasperação ou da agonia [...] Mortes, sangue, ações com requintes cruéis de violência são exibidos em toda sua crueza. Essa imagem constitui-se segundo uma estratégia que eleva a intensidade ao limite da agressão ao espectador. O naturalismo cruel incomoda, agride, provoca constrangimento e considera esse constrangimento um trunfo. À estratégia do espectador para obter prazer nessa situação chamamos de "narcisismo às avessas". (Ramos, 2002, p. 14)

Entendendo a violência como um fenômeno passível de inúmeras investigações, dentro desta pesquisa, esse conceito está diretamente relacionado aos filmes de gênero, como o cinema de terror ou horror. A violência parece estar cercada de algo que esse tipo de narrativa se beneficia constantemente; neste caso, o medo. O desconhecido ainda pode ser construído

como uma violência alarmante e que provoca inúmeros sentidos nos seres humanos.

De acordo com os estudos de pós-horror de David Church (2021), a partir de um termo cunhado pelo crítico Steve Rose, em 2017, que tratam de temáticas como luto e repressão psicológica como pontos de partida para a construção de narrativas assustadoras em detrimento de monstros e demônios, a violência, também, está presente. Segundo Church (2021), a violência de manipulação psicológica — também chamada de *gaslight* — está alocada na trama de muitas produções dos últimos anos a partir de relacionamentos afetivos e fragilidades encontradas entre personagens. Para explicar o pós-horror, portanto, o autor utiliza-se de diversos exemplos do cinema contemporâneo, como *Corra!* (2017) e *Hereditário* (2018). Nesses casos, a manipulação psicológica, enquanto uma forma de violência, se constrói a partir de sentimentos de apreensão repentina e, mais uma vez, do medo do desconhecido, ao contrário de sentimentos de repulsa alarmante ou um susto, por exemplo.

Em vista dessas reflexões, ao dialogar com outros estudos, como o de Rodrigo Carreiro e Gabriela Alcântara de Siqueira Silva (2021), pensando especificamente no caso do cinema brasileiro, o horror e o terror se constituem a partir do medo da violência que, também, se configura como um medo do desconhecido ou do que ainda está por vir. E ao retomar alguns dos pontos elencados anteriormente sobre a violência enquanto fenômeno estético para a audiência, Clasen (2017) discute que, muito provavelmente, o horror, o terror e a violência seduzem os espectadores mais pelo estímulo e pela curiosidade, sendo capaz, até mesmo, de superar a aversão às suas emoções negativas.

Em seus estudos, Noël Carroll (1999) investiga, também, de forma pragmática, as relações construídas entre o que já era de conhecimento público sobre o gênero do horror e o que ele chama de horror artístico. “O gênero do horror, que atravessa muitas formas de arte e muitas mídias, recebe seu nome da emoção que provoca de modo característico [...] essa emoção constitui a marca da identidade do horror” (Carroll, 1999, p.30). Nesse sentido, segundo Laurent Desbois (2016), o cinema apresentado por José Mojica Marins, o Zé do Caixão nos anos 1960, com a ascensão do Cinema Novo e a ditadura militar no Brasil, pertencia a um circuito considerado restrito, embora fosse inventivo.

Essa talvez fosse a primeira tentativa de se produzir um cinema de gênero no Brasil, sobretudo a partir dos sonhos de um jovem cineasta. E ao tomar como íntimos os trabalhos de José Mojica Marins, percebe-se que as teorias estudadas por Carroll (1999) se aliam à prática da realização em muitas normativas, trazendo ainda a violência gráfica para o centro das atenções com o objetivo de chocar a audiência e provocar inúmeras sensações conflituosas. Este pioneirismo de Mojica com o cinema de gênero no Brasil abriu as portas para mais experimentações ainda nos anos 1960 e 1970, cuja popularidade e interesse entrou em declínio já na década de 1980 (Cánepa, 2016).

Mas, nos anos 2000, a influência parece ter se repetido, conforme Cánepa (2016) pontua ao discutir o lançamento do filme *Encarnação do Demônio*, dirigido por Mojica, e lançado comercialmente em 2008.

Quando lançado, o filme buscou vincular o cinema de Mojica às tendências internacionais em voga no século XXI [...], mas também fez justiça ao pioneirismo do cineasta na dramaturgia da violência explícita, marca de sua obra desde o princípio. E, mesmo tendo fracassado nas bilheterias *Encarnação do Demônio* [...] recolocou o cinema de horror brasileiro na mídia, mantendo o nome de Mojica como nossa maior estrela no gênero. (Cánepa, 2016, p. 122)

Cánepa (2016), também, chama a atenção para a realização de curtas-metragens de gênero que circularam em festivais nacionais e internacionais entre o início dos anos 2000 e início da década de 2010 como uma espécie de resistência à produção cinematográfica brasileira interessada em terror, horror e fantasia. A autora reflete ainda sobre a implementação da Lei da TV Paga (12.485/2011), que poderia propiciar mais investimento e interesse em produções de gênero no Brasil, sobretudo porque seriam veiculadas em canais de televisão (Cánepa, 2016). Em contraponto a isso, há a questão da falta de um incentivo maior nos cinemas, com uma lei de cota de telas, por exemplo.

Mas, ao pensar que a realização dos filmes de gênero no Brasil ainda pode aumentando apesar de todas as dificuldades, declínios, falta de subsídios e inúmeras tentativas, muitos filmes foram realizados e lançados comercialmente em salas de cinema. E algumas dessas produções pós-*Encarnação do Demônio* (2008) foram selecionadas para compor o corpus desta pesquisa, cujo recorte empírico abraçou lançamentos ocorridos essencialmente na década de 2010.

3 A análise fílmica como método de investigação

Para a elaboração do trabalho foram selecionados previamente sete filmes brasileiros que se enquadram nos gêneros terror, horror, suspense e/ou fantasia. Os filmes em questão foram selecionados a partir de seu direcionamento, conteúdo e conhecimento prévio sobre o trabalho com o gênero estudado, além de estarem dentro do recorte empírico proposto da década de 2010. Sob esse prisma, uma revisão detalhada foi articulada a partir do que poderia se encontrar e se relacionar com a violência em cada um deles.

Na perspectiva de Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété (1994), utilizada neste trabalho, é necessário seguir certas etapas para que a análise fílmica seja construída, incluindo uma etapa de decomposição dos materiais vistos em cena para, na sequência, realizar sua análise a partir de uma descrição e reordenação do item trabalhado. Os autores recomendam, portanto, que em uma sequência, ou cena, por exemplo, os planos sejam isolados para que a análise, por quaisquer que sejam suas hipóteses e propósitos consigam se relacionar separadamente (Vanoye; Goliot-Lété, 1994).

Esse método de análise foi escolhido justamente para conseguir encontrar pontos estruturais na apresentação das abordagens e construções de violência nos filmes em questão, partindo de algumas cenas específicas, que dialogam com o que a obra se propõe como um todo. O objetivo central é elucidar as hipóteses e explicá-las a partir dos fenômenos estudados. Assim, as produções foram consumidas por diversas vezes, na intenção de selecionar esses pontos estruturais, condizendo com as representações de imagens de violência, bem como suas diferentes abordagens e possíveis construções.

A partir da separação e análise dessas imagens, um mapeamento mais específico pôde ser desenvolvido por meio do tipo de violência em que elas mais se encaixavam. A decomposição se mostrou muito importante nessa fase específica, principalmente para conseguir elencar os tipos de violência dentro da perspectiva estudada por Luís Nogueira (2002). Para o autor, a violência pode assumir diversos modos que só são possíveis de serem notados se articulados com seus agentes causadores (*Ibidem*). Nesse sentido, os filmes foram enquadrados em tipos específicos de violência, conforme suas tramas se

desenrolavam a partir de seus personagens, considerados os seus agentes principais e, não necessariamente, os protagonistas.

É possível verificar e compreender [...] a pluralidade de relações que a violência estabelece com a psicologia individual, as ciências do comportamento, as doutrinas religiosas, a estrutura jurídica e as preocupações governativas, a mediação, o terrorismo, a política ou a tecnologia. (Nogueira, 2002, p. 129-130)

O primeiro tipo de violência observado é o da violência banalizada, que existe, segundo Nogueira (*Ibidem*), apenas para fornecer um ato de puro prazer ao seu agente articulador. Para o autor, o repertório temático da gratuidade — da violência — percorre “os limites do tolerável e do pertinente em termos de representação artística e recepção pública da violência” (*Ibidem*, p.158). Dessa forma, pode-se enquadrar no tópico da violência banalizada o filme *Gata Velha Ainda Mia* (2014), que, embora faça o uso da força narrativa da palavra — o diálogo se faz presente a todo momento —, de alguma forma, acaba zombando dos personagens que ali estão expostos de maneira aterrorizante.

No caso, o filme conta com a personagem Gloria Polk (interpretada por Regina Duarte) como agente causadora. Essa personagem surge em um determinado momento da projeção, próximo de seu clímax, quando o embate com sua antagonista acontece, ridicularizada a partir de amarras, que inclui fitas adesivas. O foco na personagem se dá de forma grotesca, de modo a chocar os espectadores que a viam como uma mulher elegante e inteligente, mas que, nesse ponto, é apenas uma vítima desfigurada e sem movimento, sem causar qualquer tipo de defesa ou agressividade. Porém, sua imagem é construída pela violência banalizada. Não seria difícil para a audiência rir dessa condição.

O segundo tipo de violência que se pode enxergar na construção narrativa dos filmes é a violência gráfica. Os filmes aqui estudados que utilizam desse artifício na maior parte de seu tempo de tela são *O Animal Cordial* (2018) e *As Boas Maneiras* (2018). O primeiro título, inclusive, é apresentado aos espectadores como pertencente ao subgênero conhecido popularmente como *slasher film* — algo vindo diretamente dos filmes de terror e que envolve, geralmente, mortes em sequência, podendo ser causadas por um agente específico, como um *serial killer*, ou por eventos construídos dentro da diegese.

Dessa maneira, o agente causador desse filme é o personagem Inácio, vivido por Murilo Benício, em dupla com a personagem Sara, de Luciana Paes. Por conta de seu enredo dúbio, esse filme possui muitos agentes causadores, mas em termos gerais, os personagens citados seriam os mais relevantes nesses aspectos.

Já o segundo título, embora possua uma trama mais próxima do drama, da fantasia e do realismo mágico, há diversas passagens de violência gráfica sobre corpos específicos que remetem um certo desconforto aos espectadores. Dividido em duas partes bem demarcadas, o agente causador da violência em um primeiro momento é desconhecido do público, por tratar-se de um feto ainda em desenvolvimento no ventre de sua mãe. Durante a segunda parte, o público conhece a face desse agente causador, que embora pareça inocente, tem uma boa construção enigmática em seu caráter narrativo. O filme, que dialoga com as raízes folclóricas brasileiras, tem como agente causador de violência um lobisomem mirim chamado Joel.

Ambas as produções se utilizam de insinuações sobre o grafismo, mas, também, o colocam em cena para destacar suas particularidades e assim provocar reações mistas no público. Não é difícil encontrar nesse tipo de violência elementos como sangue, feridas, machucados e armas que possam realmente causar dor e sofrimento. Em *O Animal Cordial* (2018), por exemplo, o público é surpreendido por socos, pontapés e chutes em diversos momentos. Tudo isso ocorre no ambiente de um restaurante, que possui facas afiadas prontas para ferir todos aqueles que se opuserem à ação. Interessante ainda notar o aspecto de morbidez que o filme provoca com esse cenário, transformando-o em um açougue no qual até mesmo a carne humana é retalhada.

Um outro tipo muito influente de violência que participa de diversos gêneros cinematográficos é o que afeta a psicologia dos personagens. Na história do cinema, é possível visualizar e perceber como a mente humana pôde trazer diversos artifícios narrativos aos seus mais variados gêneros. No caso do cinema brasileiro de horror e terror, a violência psicológica é uma constante que permeia a maioria das obras analisadas. Esse tipo de violência, está associada à violência do medo, conforme Clasen (2017) e Church (2021) expõem em suas obras. Contudo, “[...] posto perante a ameaça, o desconhecido ou a agressão, o

indivíduo tende para a impotência” (Nogueira, 2002, p. 51). Refletindo assim, os agentes causadores dessa violência são desconhecidos até mesmo aos personagens dos filmes.

Se a violência não chegar a efectivar-se, se não for mais que probabilidade, tal nunca inibirá a ansiedade de *poder ser*: é esta a angústia da ameaça, ameaça que por isso é já violência psicológica antes de ser agressão física. E se ela se efectivar, quando acontecer será sem aviso para aqueles que a sofrem. (Nogueira, 2002, p.179)

O primeiro título que pode ser encaixado nessa categoria, no entanto, apresenta-se como um retrato de uma história real. *O Lobo Atrás da Porta* (2014) ganhou inúmeros prêmios e seu reconhecimento se deve a uma direção meticulosa que foi capaz de criar uma atmosfera de tensão muito potente. A psicologia dos personagens também pode ser considerada como um agente causador, já que é por meio de suas ações, muitas vezes impulsivas, que os conflitos são gerados. Na trama, um crime passional promovido contra uma criança acontece de forma brutal em determinado momento. As cenas se articulam, entretanto, sem explicitar narrativamente ao seu espectador aquilo que está sendo vivido pelos personagens. O agente causador é, de fato, o desconhecido do público — e por vezes, dos personagens ali retratados.

A obra em questão é livremente inspirada em um caso ocorrido no Rio de Janeiro dos anos 1960. A Fera da Penha, alcunha pela qual Neide Maia Lopes se tornou conhecida, teria cometido um crime passional. Desse modo, o longa-metragem transporta a narrativa daquela época para a contemporaneidade por meio de diferentes pontos de vista, criando, de certa forma, um efeito inesperado à narrativa, a qual depoimentos são relatados diante do público a fim de se chegar a uma verdade sobre os fatos.

No filme, Rosa, interpretada por Leandra Leal, teria supostamente sumido com a filha de seu amante Bernardo, de Milhem Cortaz, que é casado com Silvia, de Fabíula Nascimento. A partir de seu depoimento, o espectador é lançado à sua visão e interpretação dos fatos, que, neste ponto da história, podem estes serem ou não distorcidos ao seu favor. Como Rosa é a dona do ponto de vista nesse começo, seu protagonismo é o que move a narrativa

adiante, sobretudo quando conhece Bernardo e quando descobre que ele é casado.

As motivações para o crime que enreda a trama são as várias violências que Rosa relata ao delegado, quase todas por meio de Bernardo, que pela perspectiva de Rosa é um lobo atrás da porta que aguarda sua vítima ansiosamente. Bernardo, por sua vez, em seu depoimento, relata ter sido uma vítima nas mãos de Rosa; para ele Rosa é quem representa o Lobo do título. Por esse meio, nota-se que, embora existam sequências de violência gráfica diante da construção fílmica, o que guia os personagens é a sua psicologia, sobretudo pela ação e reação. Bernardo é rude com Rosa em diversos momentos, mas, no fundo, a personagem ainda acredita que os dois poderão ser felizes juntos algum dia.

Conforme explicitado anteriormente, há uma questão maior para a motivação de Rosa: seu aborto. Rosa descobre-se grávida de Bernardo e ele surta com a notícia, sobretudo quando Rosa de modo bastante firme revela que a criança será gerada. Em um segundo momento, agindo com malícia, ele a leva em um médico que a anestesia sutilmente. O enquadramento é estático e geral, evidenciando todo o espaço da clínica de abortos, do médico e de Bernardo. Rosa é segurada pelos dois que a leva para uma maca. O som incômodo da cena cresce e corta para uma subjetiva de Rosa acordando. O que evidencia ainda mais essa violência fortemente sofrida por ela é a cena seguinte, que começa com o portão da casa de Rosa; Bernardo a deixa por lá após os últimos acontecimentos. O plano não mostra seu rosto, nem mesmo o seguinte quando adentra a casa e encontra-se com seu pai. O trabalho de fotografia que esta cena apresenta corrobora com o clima pesado que ela retrata e seu sofrimento é enfatizado mais adiante.

A partir disso, Rosa arquiteta seu plano. Ela observa atentamente sua vítima e a presenteia. Em algum outro dia, busca a filha de Bernardo na escola. A sequência do crime é repleta de ritmo e movimento. Esse aspecto é rompido quando a menina comunica que fez xixi. Rosa compra uma roupa nova para ela e a troca em um bar. No bar, depois de algum tempo, a sequência continua ao seu ritmo; as duas andam por algum tempo, pegam um ônibus e descem próximas de um matagal. Depois de mais uma caminhada e com a noite caindo, Rosa vira a menina de costas e pede, com delicadeza, para que ela fique parada.

O plano, que antes focava na menina e nas mãos de Rosa, atrás, retirando um revólver de sua bolsa, corta para um outro da expressão de frieza de Rosa quando ela atira. A cena corta para Bernardo à espera de Rosa em algum lugar e depois volta para quando essa atira fogo no corpo da menina. O plano de sua expressão de frieza continua. Sua psicologia é praticamente intocável a partir desse momento, mostrando que esse tipo de violência é o que moveu a personagem a agir da forma que agiu.

O segundo título que também se encaixa na categoria de violência psicológica é *Trabalhar Cansa* (2011). O filme é carregado de uma atmosfera soturna e, a todo momento, os personagens questionam se há algo estranho acontecendo ao seu redor, reforçando a ideia de que alguma coisa poderá acontecer a qualquer momento — o que cria uma enigmática atmosfera de terror. O desconhecido mais uma vez entra em cena e provoca o medo constante nos personagens que são aterrorizados psicologicamente pelo que não veem ou sentem. Embora, no seu desfecho, algumas questões são resolvidas de forma gráfica — ao cortar, de certo modo, o “mal pela raiz” — é essa violência pelo medo que sai da tela para deixar o espectador confuso.

Na trama, há algo de muito estranho acontecendo em uma mercearia familiar. Dentro desse contexto, muitas são as hipóteses para as coisas que surgem em meio ao cotidiano e os problemas da família. O terror se entrelaça ao foco dramático dos problemas financeiros e da situação que os personagens se encontram, mostrando como toda essa atmosfera construída desde o início e que permeia o longa-metragem até o seu último momento é tão incômoda quanto o que é real e palpável.

Para fechar as ideias e os tipos de violência, é preciso falar de mais dois filmes. Embora esses últimos títulos pudessem ser encaixados, também, como violência psicológica, na verdade, eles possuem facetas muito marcadas que abrem uma predileção por algo um tanto quanto maior. O longa-metragem *Quando eu era Vivo* (2014) e *A Misteriosa Morte de Pérola* (2014) tratam da temática da obsessão, que os leva à violência, mas de formas bem diferentes e que convergem em algumas questões visuais muito interessantes.

Enquanto *Quando eu era Vivo* apresenta um agente causador de sua própria loucura — o personagem Júnior, interpretado por Marat Descartes, se torna obsessivo com sua própria história de família e procura a todo instante algo

para satisfazer essa obsessão —, *A Misteriosa Morte de Pérola* mergulha em um agente causador que também é desconhecido, já que a protagonista é muito solitária e está cercada de algo que ela não reconhece de início, mas que a incomoda, em alguma medida.

Nesse sentido, a psicologia dos personagens está diretamente ligada às violências sofridas, que podem ser ressentidas, justamente por tratarem de obsessões muito pontuais. Para Nogueira (2002), alguns filmes teriam transformado a experiência do espectador no que tange o medo de uma forma muito íntima. Contudo, esses dois filmes também apresentam a violência ressentida pelo medo que sofrem se tornar algo muito próximo do espectador, deixando-o confortável para a identificação.

Ainda durante o mapeamento das violências encontradas nos filmes, uma busca sobre a relação dos cineastas, entre diretores e roteiristas, para com o gênero se deu de forma indissociável. Por meio de uma revisão sobre suas carreiras, a partir de sites como o *Internet Movie Database* (IMDb) e *Metacritic*, foi possível obter uma visão ainda mais aprofundada sobre a motivação dos cineastas e, também, o que seus trabalhos anteriores poderiam trazer para a discussão do tema.

O diretor de *Gata Velha Ainda Mia*, Rafael Primot, se formou em Cinema e Audiovisual pela Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP). Embora tenha dirigido alguns filmes ao longo de sua carreira, seu ofício como ator é mais amplamente reconhecido, sobretudo por ter participado de telenovelas e séries na televisão.

Enquanto isso, Guto Parente possui uma relação maior com o cinema de gênero, de acordo com sua filmografia. Analisando-a, fica claro a incursão do cineasta no gênero terror ou horror de diferentes formas. Além de *A Misteriosa Morte de Pérola*, Guto também é responsável por dirigir outros filmes de gênero como *O Clube dos Canibais* (2019) e *Inferninho* (2018). Já Fernando Coimbra, responsável por dirigir *O Lobo Atrás da Porta*, possui formação em Cinema pela Universidade de São Paulo (USP) e após o sucesso de seu primeiro longa de ficção dedicou-se a projetos fora do Brasil.

No entanto, os cineastas que possuem uma relação muito mais íntima e forte com o cinema do gênero, sobretudo o terror e horror, durante toda a sua trajetória fílmica, são Gabriela Amaral Almeida, Juliana Rojas e Marco Dutra.

Todos eles possuem em sua filmografia aspectos muitos relevantes para esse tipo de produção fílmica; a dupla Rojas-Dutra, inclusive, é famosa por trabalhar junto desde os tempos de faculdade, quando se graduaram em Cinema pela USP. Nessa época, eles realizavam curtas-metragens diversos com temáticas de fantasia, realismo mágico e terror. A maioria deles pode ser encontrada com facilidade na internet.

Curiosamente, segundo Carlos Primatti (2014), muitos dos realizadores que se atrevem a apostar no cinema de gênero no Brasil, sobretudo o cinema de horror ou terror, além de serem altamente capacitados de forma técnica para entregarem o melhor trabalho possível ao público, também possuem um repertório vasto com relação ao gênero que estão produzindo, o que pode criar obras únicas e até mesmo com uma identidade brasileira. Com essa reflexão, para o autor,

O cinema de horror brasileiro, mesmo quando *tem que inventar o que já está inventado*, desafia qualquer definição de almanaque ou guia. Numa cultura marcada pelo realismo fantástico, o horror vai além, muito além: está no cordel, no folclore, no candomblé, nos fantasmas da ditadura, no medo da violência, fome e desemprego. Isso está indo para as telas. (Primatti, 2014, p. 14)

Isso fica evidente quando se volta aos filmes, visualizando sua construção narrativa, sua articulação com os personagens e suas abordagens de violência. Sendo assim, para ilustrar de forma prática o mapeamento realizado, a tabela a seguir elenca os pôsteres oficiais dos longas-metragens e os tipos de violência citados em que cada uma das obras se encaixa.

Tabela 1: Mapeamento de violência fílmica

VIOLÊNCIA BANALIZADA	 <p>(Fonte: Polifilmes/Reprodução)</p>	
VIOLÊNCIA GRÁFICA	 <p>(Fonte: RT Features/Reprodução)</p>	 <p>(Fonte: 19 Som e Imagem/Reprodução)</p>
VIOLÊNCIA PSICOLÓGICA	 <p>(Fonte: 19 Som e Imagem/Reprodução)</p>	 <p>(Fonte: Gullane/Reprodução)</p>
VIOLÊNCIA RESSENTIDA	 <p>(Fonte: Alumbramento/Reprodução)</p>	 <p>(Fonte: RT Features/Reprodução)</p>

Fonte: Montagem elaborada pelo autor.

4 Discutindo a violência

Com base no mapeamento da violência encontrada nos filmes foi possível destringir com maior propriedade todas as construções, referências e abordagens das violências que são representadas nas obras escolhidas. Foi possível notar um padrão estilístico com relação à violência retratada e, também, como um filme do gênero horror ou terror é trabalhado e produzido em terras brasileiras por realizadores brasileiros. Assim, Mathias Clasen (2017) teoriza o cinema de horror de uma forma geral com seus sentidos e provocações:

Algumas obras visam produzir sensações efêmeras de choque, surpresa e repulsa, outras deixam impressões vívidas e duradouras da fragilidade da mente e da evanescência da vida. As melhores obras de terror têm a capacidade de nos mudar para o resto da vida – de nos sensibilizar para o perigo, de nos permitir desenvolver habilidades cruciais de enfrentamento, de aumentar a nossa capacidade de empatia, de qualificar a nossa compreensão do mal, de enriquecer o nosso repertório emocional, de calibrar nosso senso moral e expandir nossa imaginação para reinos sombrios e perturbadores.² (Clasen, 2017, n.p.)

Nesse contexto, o filme *Gata Velha Ainda Mia* produz sensações efêmeras de surpresa ou de choque ao explicitar a violência banalizada quando a personagem Gloria Polk, agente causadora desse tipo de violência, é confrontada constantemente pela personagem Carol, interpretada por Bárbara Paz. A força do texto entre as duas se dá de forma pacífica, em um primeiro momento, sem deixar de lado algumas considerações que mostra desde o início que elas são antagonistas uma da outra.

Com o passar das cenas, Gloria perde a paciência durante a entrevista que é submetida e comete um ato de violência gráfica, conforme citado anteriormente. No entanto, essa mesma violência é extremamente banal pela forma como ela é mostrada ao público: a personagem antagonista a Gloria é

² Trecho traduzido livremente do inglês pelo autor. No original: “Some works aim at producing ephemeral sensations of shock, surprise, and disgust, others leave vivid and lasting impressions of the fragility of the mind and the evanescence of life. The best works of horror have the capacity to change us for life — to sensitize us to danger, to let us develop crucial coping skills, to enhance our capacity for empathy, to qualify our understanding of evil, to enrich our emotional repertoire, to calibrate our moral sense, and to expand our imaginations into realms of the dark and disturbing”.

envolvida em plástico, deformada em sua maquiagem e exposta ao ridículo. A conversa que as duas personagens mantinham até esse ponto tratava de uma rivalidade exacerbada entre elas, por conta de conexões do passado. Embora o cenário estivesse bastante iluminado, no momento em que a violência é explicitada, as sombras tomam conta do ambiente e o clima de medo e incerteza se instauram.

Apesar desse momento em específico, filme ainda é carregado de violências psicológicas e provocativas entre as duas personagens e permeado de uma montagem discursiva, no qual momentos, que em um primeiro instante não fazem tanta conexão com o texto, surgem à tela para evidenciar o enigmático que ainda está por vir. As metáforas são evidentes nesses momentos. A riqueza do texto continua a propagar, mesmo com a mudança visual intensa entre as personagens. O medo vem pelas ameaças de Gloria, sua aparência e também pelo deboche, de certa forma. A personagem começa a fazer joguinhos que julga como cômicos para amedrontar ainda mais sua inimiga.

Enquanto Gloria externaliza sua fúria de um jeito a banalizar a dor de Carol, o protagonista de *O Animal Cordial* pratica seus atos de violência de um jeito prático e sério, gerando possível repulsa na audiência. Relacionando o texto centrado no diálogo dos personagens, todos ambientados em um restaurante, com o corte da carne, o sangue é um artifício de violência gráfica e explícita que a cineasta Gabriela Almeida Amaral e sua equipe utilizam em boa parte das cenas.

Há muitos conflitos que evidenciam como essa violência pode gerar um medo intrínseco. É por meio, por exemplo, do personagem Djair, interpretado por Irandhir Santos — ameaçado constantemente e amarrado com outras pessoas na cozinha do restaurante —, que o público pode temer, de forma prática, pelo que vem a seguir. Carroll (1999), inclusive, explica o que esse sentimento é capaz de trazer aos espectadores:

Em minha definição do horror, os critérios avaliativos – de periculosidade e impureza – constituem o que, em certos jargões, é chamado de objeto formal da emoção. O objeto formal da emoção é uma categoria avaliativa que circunscreve o *tipo* de objeto particular em que a emoção pode concentrar-se. (Carroll, 1999, p. 46)

No decorrer de suas ações, Inácio tem uma aliada. Ela é Sara, que o auxilia em determinadas questões igualmente violentas. Não há muitos pudores no assassinato de alguns personagens e, conseqüentemente, no clima de tensão construído sobre os que podem ainda ocorrer à vista dos espectadores. Os momentos de agonia caracterizam fortemente a violência gráfica e os objetos cortantes são colocados em foco a todo momento pela cineasta durante vários momentos projeção do longa. A agonia, entretanto, provoca também algumas banalizações, sobretudo quando os personagens fazem sexo em meio ao sangue derramado de seus inimigos.

O sangue também é um elemento importante na narrativa de *As Boas Maneiras*. No entanto, o grafismo se dá de forma sutil e explicita sentimentos abruptos no seu espectador. Ana, vivida por Marjorie Estiano, está grávida de um lobisomem e o momento de seu nascimento se dá de forma aterrorizante, sobretudo para Clara, interpretada por Isabél Zuaa, que presencia o que acontece à mulher de forma explícita.

Na violência gráfica, a repulsa pode ser constante sobretudo por conta do que é visível aos olhos do espectador. Nesse caso, o medo se dá pela forma com a qual ele lida com o que é identificável e real. Sob esse prisma, Carroll (1999, p. 97) propõe uma reflexão sobre o que o espectador vê, no sentido de ele saber que aquilo que está na tela é uma ficção e não realidade. “Nossas respostas emocionais às ficções parecem implicar que acreditemos que os personagens de ficção existem [...]”.

Amplamente, embora tenham sido mapeados e elencados em tipos diferentes de violência, todos os filmes analisados possuem um padrão de violência narrativa que pode ser comprovada por diferentes cenas. Esse padrão está ligado à forma como os personagens normalmente são apresentados. No geral, os agentes causadores da violência, seja o tipo que for, são inquietos e se articulam com os outros personagens a colocar medo — nos espectadores, inclusive — e sentir o medo. E o gênero é constantemente marcado pelo cruzamento dos sentidos — violentos e medonhos — com o drama.

É o caso de *Trabalhar Cansa*, por exemplo, que discute muitos temas enquanto cria uma atmosfera de tensão por conta de um novo empreendimento familiar. O mercado se apresenta como algo misterioso e o agente da violência psicológica aos personagens, nessa história, é algo que está lá, mas não pode

ser visto, tocado ou reconhecido. Já *O Lobo Atrás da Porta*, que, conforme explicado, apresenta o retrato de um caso real, utiliza-se do desconhecido a todos os personagens como violência para detê-los, em alguma medida. A protagonista Rosa, de Leandra Leal, tem medo pelo que não conhece do seu amante Bernardo, de Milhem Cortaz, que, por sua vez, tem medo pelo que Rosa pode causar a ele e sua família. O filme ainda aposta no efeito *Rashomon* — expressão utilizada, a partir do filme de mesmo nome, lançado em 1950, para descrever uma determinada situação por meio de diferentes pontos de vista, sendo difícil estabelecer uma verdade factual, já que todos esses pontos são baseados em livres interpretações pessoais — para apresentar os personagens, além de seus medos e fragilidades.

E, mesmo quando poderia apresentar a violência cometida contra uma criança de forma explícita à tela, o cineasta deixa que o público se choque com o que não vê. Desse modo, pode-se concluir que Coimbra dirige, de um modo geral, com imparcialidade e distância, não inferindo em quem acredita que seja, de fato, o verdadeiro do lobo atrás da porta. A mesma coisa acontece com os longas-metragens *Quando eu era vivo* e *A Misteriosa Morte de Pérola*. Ambos os filmes discutem, por meio de vídeos caseiros — para a diegese — o valor das imagens e como elas podem causar incômodos e incertezas. As violências apresentadas são caracterizadas também por meio do medo e do ressentimento.

Fechando as análises, articula-se, ainda, o conceito de imagem-violência, proposto por Rose Hikiji (2012). Segundo a autora, o que o espectador assiste, em filmes carregados de violência, são imagens que em sua construção se tornam violentas e que posteriormente se transformam em uma forma de comunicação visual, no caso, a violência como linguagem (Hikiji, 2012). O padrão desses filmes de gênero, além da caracterização dos personagens, está na violência enquanto uma forma quase intrínseca de linguagem cinematográfica.

5 Considerações Finais

Por meio deste trabalho, foi possível constatar, de forma mais aprofundada, como filmes de terror ou horror brasileiros ainda se encontram distantes dos grandes públicos, embora o gênero em questão seja bastante querido quando em contextos internacionais. Para reforçar essa questão, é preciso levar em consideração que, de acordo com o Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual (OCA, 2023), nenhum dos filmes analisados ao longo dessa pesquisa, infelizmente, fez um grandioso sucesso de público.

Além do mais, muitos dos filmes brasileiros de gênero ainda se encontram em um submundo esquecido por quem não conhece e estuda profundamente as mais diferentes formas de se pensar o audiovisual no Brasil, algo que, também, atrapalhou os métodos de análise da pesquisa. Foi difícil, por exemplo, encontrar meios legais para se assistir às produções — da forma como elas mereciam — para serem consumidas, revistas e rabiscadas. Mas mesmo sem muito alcance de público efetivo, é necessário que essas produções continuem a ser realizadas.

E assim, vale ressaltar que a produção, cada vez mais constante dos serviços de *streaming*, podem fortalecer as investidas brasileiras no cinema de gênero, embora em nosso país ainda não haja uma regulamentação para essas práticas, criando um outro problema por assim dizer. No geral, pode-se argumentar que o público das plataformas parece estar cada vez mais aberto ao consumo de produções de nicho, dando até mesmo legitimidade ao que os serviços podem ou apresentam em seu catálogo. É possível que, muito em breve, tenhamos uma tendência e maior motivação dos realizadores ao apresentar produções audiovisuais de gênero em diferentes formatos diretamente para serem lançadas na internet. E, nesse sentido, o cinema de gênero brasileiro poderá até mesmo criar uma identidade florescente e se fortalecer, beneficiando o setor audiovisual na experimentação de diversas formas narrativas. Algumas experimentações, inclusive, beneficiam diretamente alguns departamentos audiovisuais, como o de efeitos visuais. Esses setores vêm se tornando, aos poucos, indispensáveis dentro de produções brasileiras.

Em consequência, ao que parece, o fenômeno da violência certamente fará parte — por conta da padronização em linguagem e narrativa — da criação

dessa identidade brasileira de se fazer terror ou horror e suspense e fantasia em nosso país. E as personas mais recorrentes e inquietantes estarão lá para evidenciar ao público um medo que é latente e que pode ser banalizado a qualquer momento, gráfico em alguma medida, psicológico quase sempre e ressentido em uma boa parte. No geral, pensar em um cinema que esteja cada vez mais articulado com o público continua sendo uma tarefa importante e indispensável para os cineastas brasileiros. Mas o cinema de gênero continua vivo e sendo desenvolvido e/ou experimentado no Brasil, sobretudo quando se olha para o terror ou horror.

Assim, é válido citar outros filmes do mesmo período — a década de 2010 — que poderiam também ser discutidos em uma pesquisa similar, como: *Mar Negro* (dirigido por Rodrigo Aragão, 2013), *Isolados* (dirigido por Tomás Portella, 2014), *Sinfonia da Necrópole* (dirigido por Juliana Rojas, 2014), *Mate-me Por Favor* (dirigido por Anita Rocha da Silveira, 2015), *Através da Sombra* (dirigido por Walter Lima Jr., 2015), *O Caseiro* (dirigido por Julio Santi, 2015), *O Diabo Mora Aqui* (Dante Vescio e Rodrigo Gasparini, 2016), *Diário de um Exorcista - Zero* (dirigido por Jeferson De, 2016), *O Rastro* (dirigido por J. C. Feyer, 2017), *Mal Nosso* (dirigido por Samuel Galli, 2017), *O Clube dos Canibais* (dirigido por Guto Parente, 2018), *Morto Não Fala* (dirigido por Dennison Ramalho, 2018), *A Mata Negra* (dirigido por Rodrigo Aragão, 2018), *A Sombra do Pai* (dirigido por Gabriela Amaral Almeida, 2018), *O Nó do Diabo* (dirigido por Ramon Porto Mota e Gabriel Martins, 2018), *O Juízo* (dirigido por Andrucha Waddington, 2019) e *M8 - Quando a morte socorre a vida* (dirigido por Renato Siqueira e Ruben Espinoza, 2019), por exemplo.

Para futuras pesquisas, recomenda-se criar um levantamento sobre o que público pensa sobre o cinema de gênero no Brasil, realizando entrevistas até mesmo com realizadores e fomentadores do audiovisual no país. Outra possibilidade é estudar mais abordagens de violência em filmes brasileiros de gênero, indo também muito além do terror, do horror, do suspense e da fantasia, buscando novidades em plataformas de *streaming* e em festivais mais atuais, com um novo corpus, a partir de múltiplos recortes. Espera-se a partir disso, criar uma discussão ainda mais rica e atual sobre o tema, entendendo todas as possibilidades da identidade nacional diante de novos gêneros e formatos.

REFERÊNCIAS

CÁNEPA, Laura. Configurações do horror cinematográfico brasileiro nos anos 2000: continuidades e inovações. In: CARDOSO, João Batista Freitas (org.); SANTOS, Roberto Elísio dos (org.). **Miradas sobre o cinema ibero latino-americano contemporâneo**. São Caetano do Sul: USCS, 2016. p.121-144.

CARREIRO, Rodrigo; SILVA, Gabriela Alcântara de Siqueira. Emoção, cinema e espaço urbano: Enjaulado e a arquitetura do medo no cinema brasileiro contemporâneo. **Insólita**, vol. 1, n. 1, 2021. Disponível em: <<https://revistas.intercom.org.br/index.php/insolita/article/view/4189>>. Acesso em: 10 jul. 2024.

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

CLASEN, Mathias. **Why Horror Seduces**. Nova York: Oxford University Press, 2017. 1 E-book Kindle, 984.4 KB.

CHURCH, David. **Post-Horror: Art, Genre and Cultural Elevation**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2021.

COSTA, Flávia Cesarino. **O Primeiro Cinema: Espetáculo, narração, domesticação**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.

COUSINS, Mark. **História do Cinema: Dos clássicos mudos ao cinema moderno**. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 2013.

DESBOIS, Laurent. **A Odisseia do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

HIKIJ, Rose Satiko Gitirana. **Imagem-Violência**. Etnografia de um cinema provocador. São Paulo: Terceiro Nome, 2012.

NOGUEIRA, Luís. **Violência e Cinema: monstros, soberanos, ícones e medos**. Covilhã: Editora Livros LabCom, 2002.

Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual. Disponível em: <<https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca>>. Acesso em: 12 jun. 2023.

PRIMATI, Carlos. O filme de horror brasileiro: anatomia de uma transformação. In: MIRANDA, Marcelo (org). **Medo e delírio no Cinema Brasileiro Contemporâneo**. Prefeitura de Belo Horizonte: Fundação Municipal de Cultura. 2014.

RAMOS, Fernão Pessoa. Má-consciência, crueldade e 'narcisismo às avessas' no cinema brasileiro contemporâneo. **Comunicação & Informação**, vol. 5, n. 1, p. 13-24, 2002. Disponível em: <<https://revistas.ufg.br/ci/article/view/24167>>. Acesso em: 10 jul. 2024.

SÁEZ DE URABAIN, A.M.; ARROYABE-OLAORTUA, A.F.; BENITO, S.M.; CAÑAS, V.G.; GARCÍA, L.A. Desmontar el horror. Análisis fílmico para reducir el impacto de ver violencia real. **Revista Latina de Comunicación Social**, n. 81, p. 63-80, 2023. Disponível em: <<https://nuevaepoca.revistalatinacs.org/index.php/revista/article/view/1823>>. Acesso em: 10 jul. 2024.

SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. 1 E-book Kindle, 263.7 KB.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas: Papirus Editora, 1994.

Referências Audiovisuais

A Misteriosa Morte de Pérola. Direção de Guto Parente. Fortaleza: Alumbramento, 2014. 1 filme (62 minutos), sonoro, color., digital.

As Boas Maneiras. Direção de Juliana Rojas e Marco Dutra. São Paulo: Dezenove Som e Imagem, 2018. 1 filme (135 minutos), sonoro, color., digital.

Battle of Manila Bay. Direção de J. Stuart Blackton. Nova York: Vitagraph Company of America, 1898. 1 filme (4 minutos), mudo, p&b, 35 mm.

Cidade Invisível. Produção de Carlos Saldanha; Francesco Civita; Beto Gauss. São Paulo, Brasil: Prodigio Films Production, 2021-2023. 1 Série – Netflix (40 min), 2 temporadas.

Corra!. Direção de Jordan Peele. Los Angeles: Blumhouse Productions, 2017. 1 filme (104 minutos), sonoro, color., digital.

Desalma. Produção de João Paulo Jabur; Pablo Müller; Carlos Manga Jr. Rio de Janeiro, Brasil: Estúdios Globo, 2020-2022. 1 Série – Globoplay (50 min), 2 temporadas.

Execution of Czolgosz with Panorama of Auburn Prison. Direção de Edwin S. Porter. Nova York: Edison Studios, 1901. 1 filme (3 minutos), mudo, p&b, 16 mm.

Gata Velha Ainda Mia. Direção de Rafael Primot. São Paulo: Polifilmes, 2014. 1 filme (89 minutos), sonoro, color., digital.

Hereditário. Direção de Ari Aster. Nova York: A24, 2018. 1 filme (127 minutos), sonoro, color., digital.

O Animal Cordial. Direção de Gabriela Amaral Almeida. São Paulo: RT Features, 2018. 1 filme (98 minutos), sonoro, color., digital.

O Lobo Atrás da Porta. Direção de Fernando Coimbra. Rio de Janeiro: Gullane, 2014. 1 filme (101 minutos), sonoro, color., digital.

Quando eu era vivo. Direção de Juliana Rojas e Marco Dutra. São Paulo: RT Features, 2014. 1 filme (108 minutos), sonoro, color., digital.

The Corbett-Fitzsimmons Fight. Direção de Enoch J. Rector. Carson City: Veriscope, 1897. 1 filme (100 minutos), mudo, p&b, 63 mm.

Trabalhar Cansa. Direção de Juliana Rojas e Marco Dutra. São Paulo: Dezenove Som e Imagem, 2011. 1 filme (99 minutos), sonoro, color., digital.

Recebido: 20/07/2023

Aceito: 05/08/2024