

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL
DEPARTAMENTO DE CINEMA E VÍDEO
CINEMA E AUDIOVISUAL

ISABELLA DE OLIVEIRA SUPLINO

QUEM TEM MEDO DE MASSINHA?

*Um estudo sobre as possibilidades do stop motion
como escolha estética em animação de horror.*

Niterói

2019

ISABELLA DE OLIVEIRA SUPLINO

Quem tem medo de massinha?

***Um estudo sobre as possibilidades do stop motion
como escolha estética em animação de horror.***

Monografia apresentada ao Curso de
Graduação em Cinema e Audiovisual da
Universidade Federal Fluminense como
requisito parcial para obtenção do título
de Bacharel em Cinema e Audiovisual.

Orientação: Prof. Daniel Moreira de Sousa Pinna

Niterói

2019



Universidade
Federal
Fluminense

IACS – Instituto de Arte e Comunicação Social
Departamento de Cinema e Vídeo

PARECER DE PROJETO

Aluna:	Isabella de Oliveira Suplino		
Curso:	Cinema e Audiovisual - Bacharelado	Matrícula:	117057016

TÍTULO

Quem tem medo de massinha? Um estudo sobre as possibilidades do stop motion como escolha estética em animação de horror.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Orientador: Daniel Moreira de Sousa Pinna

Examinador 1: Eliany Salvatierra Machado

Examinador 2: Maurício Bragança

PARECER

A banca destaca a originalidade do tema e a relevância do corpus da pesquisa. Ressalta a qualidade do texto, a pertinência da bibliografia, que articula autores clássicos e contemporâneos. A banca indica continuação na vida acadêmica.

Data: 05 de dezembro de 2019

Nota Final: 10,0 (Dez)

ASSINATURAS DA BANCA

Prof. Orientador:

Examinador 1:

Examinador 2:

Para minhas tias Marta Valeria e Mara Jane,
com gratidão, respeito e admiração.

Agradecimentos

Em primeiro lugar à Deus, pela oportunidade de concretizar um sonho.

Às minhas tias, minha mãe, minha avó e todas as mulheres guerreiras da minha família que, estando aqui ou não mais, provaram e provam que sim, nós podemos!

À todas as mulheres fantásticas que conheci e tornaram essa nova jornada ainda mais gratificante, amigas e professoras: Anasylyvia Cardoso, Ana SalmontBeatriz Leal, Elianne Ivo, Eliany Salvatierra, Francine Rodrigues, Karla Holanda e Kimberly Palermo.

Ao meu orientador Daniel Pinna, pela paciência e generosidade em compartilhar seus conhecimentos, pelas sugestões, esclarecimentos, diálogo e estímulo.

Aos meus amigos Anasylyvia e Hoffman, pela paciência e atenção generosa em ouvir áudios de mais de cinco minutos.

Aos meus colegas e familiares que partilharam comigo suas ideias em estimulantes conversas e com os quais muito aprendi e aprendo.

Aos professores e funcionários do Departamento de Cinema e Vídeo do Instituto de Artes e Comunicação Social da UFF, especialmente à prof^ª. Elianne Ivo e Tiago Moço, sempre solícitos a resolver minhas demandas e pedidos.

*Is all that we see or seem
But a dream within a dream?*

Edgar Allan Poe

RESUMO

O presente estudo busca, a partir de revisão bibliográfica sobre o gênero do horror/terror e da análise fílmica de dezcurtas-metragens de horror produzidos em stop motion nos últimos anos, discutir como a técnica de animação pode se apropriar de elementos estéticos do gênero – como o sentimento de *horror artístico* ou a quase indubitável presença do *monstro*– e se consolidar para além de técnica, um possível constituinte estético-narrativo.

Palavras-chave: IMAGEM; HORROR; TERROR; STOP MOTION; ESTÉTICA; HORROR ARTÍSTICO.

ABSTRACT

The present study aims to discuss, based on a bibliographical review of the horror genre and the filmic analysis of ten stop motion horror short films in recent years, how the animation technique can appropriate aesthetic elements of the genre such as the feeling of *artistic horror* or the almost undoubted presence of the *monster* and consolidate beyond technique, a possible aesthetic-narrative constituent.

Keywords: IMAGE; HORROR; STOP MOTION; AESTHETICS; ARTISTIC HORROR.

LISTA DE FIGURAS

Figuras de 1 a 4 - Imagens do filme <i>The separation</i>	40
Figuras de 5 a 6 - Imagens do filme <i>The separation</i>	41
Figuras de 7 a 10 - Imagens do filme <i>The separation</i>	42
Figuras de 11 a 16 - Imagens do filme <i>Violeta la pescadora del mar negro</i> ...	43
Figuras de 17 a 22 - Imagens do filme <i>Violeta la pescadora del mar negro</i> ...	44
Figuras de 23 a 26 - Imagens do filme <i>Violeta la pescadora del mar negro</i> ...	45
Figuras de 27 a 28 - Imagens do filme <i>Chainsaw Maid</i>	45
Figuras de 29 a 34 - Imagens do filme <i>Chainsaw Maid</i>	46
Figuras de 35 a 38 - Imagens do filme <i>Chainsaw Maid</i>	47
Figuras de 39 a 42 - Imagens do filme <i>Manny</i>	48
Figura 43 - Imagem do filme <i>Manny</i>	49
Figura 44 - Representação Gráfica da Kuchisake-Onna	49
Figura 45 - Imagem do filme <i>A invocação do mal 2</i>	49
Figura 46 - Imagem do filme <i>Manny</i>	49
Figuras de 47 a 52 - Imagens do filme <i>Las gemelas de la calle Poniente</i>	50
Figuras de 53 a 57 - Imagens do filme <i>Las gemelas de la calle Poniente</i>	51
Figuras de 58 a 61 - Imagens do filme <i>Las gemelas de la calle Poniente</i>	52
Figuras de 62 a 65 - Imagens do filme <i>T is for Toilet</i>	53
Figuras de 66 a 71 - Imagens do filme <i>T is for Toilet</i>	54
Figuras de 72 a 75 - Imagens do filme <i>T is for Toilet</i>	55
Figuras de 76 a 79 - Imagens do filme <i>Pinky</i>	56
Figuras de 80 a 83 - Imagens do filme <i>Pinky</i>	57
Figuras de 84 a 89 - Imagens do filme <i>Brain Blossom</i>	58
Figuras de 90 a 91 - Imagens do filme <i>Brain Blossom</i>	59
Figuras de 92 a 94 - Imagens do filme <i>Saka men</i>	59
Figuras de 95 a 101 - Imagens do filme <i>Saka men</i>	60
Figura 102 - Imagem do <i>A ghost story</i>	61
Figuras de 103 a 105 - Imagens do filme <i>Hi, stranger</i>	61
Figuras de 106 a 109 - Imagens do filme <i>Hi, stranger</i>	62

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1. A IMAGEM E O MEDO	13
2. HORROR OU TERROR?	15
2.1. Horror	15
2.2. Terror	16
2.3. Post-horror	21
3. HORROR E ESTÉTICA	23
3.1. Estética: Definição	23
3.2. Mimese	23
3.3. O Sentimento do Sublime	25
3.3.1. Histórico	25
3.3.2. O sublime em Burke	26
3.3.3. Uma abordagem para se pensar o Post-horror	28
3.4. O Horror Artístico de Carroll	29
4. A ANIMAÇÃO STOP MOTION COMO ABORDAGEM ESTÉTICA	32
4.1. Stop Motion	32
4.2. Animação como abordagem estética	32
4.2.1. O monstro	33
4.2.2. A atmosfera	36
5. ANÁLISE FÍLMICA	38
5.1. Método de análise	38
5.2. Usos estéticos contemporâneos da animação stop motion em curtas-metragens de horror	39
5.2.1. The Separation (2003)	39
5.2.2. Violeta la pescadora del mar negro (2006)	42
5.2.3. Chainsaw Maid (2007)	45
5.2.4. Manny (2009)	47
5.2.5. Las gemelas de la calle Poniente (2010)	49
5.2.6. T is for toilet (2011)	53
5.2.7. Pinky (2012)	55
5.2.8. Brain Blossom (2013)	58
5.2.9. Saka men (2014)	59
5.2.10. Hi, stranger (2016)	61
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS	63
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	65
FILMOGRAFIA	69

INTRODUÇÃO

A partir da prerrogativa de Pinna, para quem a animação pode ser compreendida como abordagem técnica e estética ao invés de ser limitada única e sumariamente como gênero – como é de praxe dentro da maior parte dos estudos no âmbito do cinema –, podendo inclusive ser comparada ao Cinema, “(...) com seus gêneros, seus autores, com obras de excelente e de péssima qualidade, com sucessos comerciais, filmes de arte, obras experimentais e seus próprios segmentos de público” (2012, p. 3), buscamos tencionar a perspectiva de um gênero **animação de horror**. Portanto, nos cabe, dentro desse estudo, a busca pela elucidação do horror como sentimento estético. Essa construção será norteadaa partir de contribuições de autores como Campbell (1988), Carroll (1990) empossíveis aproximações e distanciamentos com o conceito estético de *sublime* de Burker (1757) e Aliança e Alinhamento (SMITH *in* PLANTINGA e SMITH, 1999).

Muito embora o cinema de animação constitua uma enorme seara, são muito escassos ou ainda muito restritos os estudos nesse âmbito do cinema. Quando falamos em animação stop motion essa porcentagem chega a números ainda menos representativos. O presente estudo, portanto, se desdobrará na perspectiva de responder ou, ao menos, pavimentar respostas para as seguintes questões: Como o horror pode se consolidar como sentimento estético? Como o stop motion se apropria e se materializa no filme como elemento estético intimamente vinculado a uma composição de horror? Existem pontos convergentes entre *post-horror* (ROSE, 2017), horror estético (CARROLL, 1990) e sentido de sublime (BURKER, 1757)? E havendo, eles podem convergir para a viabilização de uma nova estética para a animação stop motion de horror?

O estudo se divide em três partes, sendo a primeira voltada para a revisão bibliográfica sobre horror e estética, onde buscamos elencar as conceituações que melhor possibilitam a compreensão de horror como sentimento estético. Na segunda parte abordamos a técnica de animação stop motion em sua conceituação e possibilidades como abordagem estética. Na terceira parte, munidos de certo arcabouço conceitual e análise fílmica de dez curta-metragens de animação de horror produzidos entre os anos de 2003 e

2016, sendo eles *The separation (2003)*¹; *Violeta, A Pescadora do Mar Negro (2006)*²; *Chainsaw Maid (2007)*³; *Manny (2009)*⁴; *Las gemelas de la calle Poniente (2010)*⁵; *T is for Toilet (2011)*⁶; *Pinky (2012)*⁷; *Brain Blossom (2013)*; *Saka Men (2014)*⁸; e *Hi Stranger(2016)*⁹, buscamos a resposta sobre a materialização ou não do stop motion como elemento estético na composição do horror. E, em conclusão, apontamos possíveis pareamentos entre *post-horror*(ROSE, 2017), horror estético (CARROLL, 1990) e sentido de sublime (BURKER, 1757), assim como a viabilização de uma estética *post-horror* para a animação stop motion de horror.

1. A IMAGEM E O MEDO

¹ Disponível em: <<https://www.imdb.com/title/tt0421245/>>. Acesso em: 12 out. 2019.

² Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt1500260/?ref_=rvi_tt>. Acesso em: 12 out. 2019.

³ Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt2197863/?ref_=rvi_tt>. Acesso em: 12 out. 2019.

⁴ Disponível em: <<https://www.imdb.com/title/tt1580283/>>. Acesso em: 12 out. 2019.

⁵ Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt1590103/?ref_=rvi_tt>. Acesso em: 12 out. 2019.

⁶ Disponível em: <<https://filmow.com/t-is-for-toilet-t63381/>>. Acesso em: 12 out. 2019.

⁷ Disponível em: <<https://filmow.com/pinky-t248193/>>. Acesso em: 12 out. 2019.

⁸ Disponível em: <<https://filmow.com/saka-men-t252490/>>. Acesso em: 12 out. 2019.

⁹ Disponível em: <<https://www.imdb.com/title/tt6690664/>>. Acesso em: 12 out. 2019.

Filmes classificados como pertencentes ao gênero *Horror*¹⁰ desde muito são menosprezados pela academia, e tal discriminação advém da prerrogativa de que tais narrativas sejam, em sua maioria, desprovidas de conteúdo, e por vezes, qualidade técnica utilizando-se, por exemplo, excessivamente de clichês como os *jumpscares*¹¹. Possivelmente por esse motivo, surgiu em 2017 no artigo¹² do jornalista Steve Rose a expressão – que ainda almeja seu lugar ao sol haja vista a gama de polêmica que gerou e gera entre academia e apaixonados pelo horror –, o *post-horror*. Não nos centraremos em discussões sobre a existência ou não do novo subgênero, mas atentaremos às premissas estéticas levantadas pelo artigo, no que tange uma busca mais refinada no tratamento do horror e sua possível apropriação pela animação de horror.

Antes de tratarmos sobre o gênero *Horror*, no entanto, se faz necessário falarmos de *Imagem* e *medo*. Em um breve histórico da *Imagem*¹³, podemos remontá-la aos primeiros hominídeos, como o *Homo erectus*, o *Homo habilis* e o *Homo antecessor* (JUSTAMAND, MARTINELLI, OLIVEIRA e SILVA, 2017) e sua necessidade de, a partir das pinturas, explicar e compreender os fenômenos da natureza com a finalidade de exercer domínio sobre o medo e o assombro frente ao desconhecido, mesmo que tais explicações tenham se pautado sob um viés mágico, de crenças e superstições. A Imagem, assim primeiramente colocada, adquiriu um potencial mítico e passou a integrar rituais dos homens pré-históricos. No entanto, ao longo dos séculos, como apontado por Campbell (1988) na série de entrevistas *O poder do mito*, há uma resignificação do medo e das formas de manejá-lo.

Os mensageiros animais do Poder Oculto já não servem mais, como nos tempos antigos, para ensinar e guiar a humanidade. Hoje os ursos, leões, elefantes e gazelas estão em jaulas nos zoológicos. O homem não é mais um recém-chegado num mundo de florestas e campos inexplorados. Nossos vizinhos não são mais animais selvagens e sim outros seres humanos que lutam por bens e espaços num planeta que gira em torno de uma estrela de fogo. Não vivemos mais, em corpo ou espírito no mundo dos caçadores da era paleolítica mas devemos a eles, pelas suas vidas e formas de viver a

¹⁰Terror ou horror é um gêneroliterário, cinematográfico ou musical, que está sempre muito ligado à fantasia e à ficção especulativa, e é criado com intuito de causar medo, aterrorizar. Também pode ser verificado na pintura, no desenho, nos filmes e fotografia (WIKIPÉDIA).

¹¹Técnica usada em filmes de terror que visam assustar a audiência com uma mudança abrupta de imagem, geralmente ocorrendo junto a um som alto.

¹²Disponível em: <<https://www.theguardian.com/film/2017/jul/06/post-horror-films-scary-movies-ghost-story-it-comes-at-night>>. Acesso em: 15 mai. 2019.

¹³ Origina-se na expressão latina *imago*, que significa figura, sombra e imitação.

forma do nosso corpo e a estrutura da nossa mente(CAMPBEL, Os primeiros contadores, 1988, 0"-01:10").

Portanto, é possível depreender que para o autor, apesar de estarmos mais *civilizados*, ainda reside em algum lugar do nosso inconsciente coletivo traços da herança do temor primordial.

A lembrança dos mensageiros animais ainda deve continuar adormecida dentro de nós pois ela desperta quando nos aventuramos numa região selvagem. Ela acorda aterrorizada quando ouvimos um trovão. E desperta com uma sensação de reconhecimento quando entramos nas grandes cavernas com pinturas rupestres. Quaisquer que fossem as trevas interiores onde os feiticeiros dessas cavernas desciam quando entravam em transe, as mesmas trevas devem existir dentro de nós e todas as noites nós as visitamos em sonhos (CAMPBEL, Os primeiros contadores, 1988, 01:13"-01:50").

França (2008), elucidando Lovecraft (1987), reverbera Campbel, quando assume que para o autor

(...) a experiência do desconhecido, por sua imprevisibilidade, tornou-se para nossos antepassados primitivos uma fonte terrível e onipotente, tanto de graças quanto de calamidades, capazes de premiar ou punir a humanidade por razões que nos eram misteriosas, pois pertenciam a esferas da existência sobre as quais nada sabíamos, nem tomávamos parte. A experiência do sonho ajudou a construir a noção de um outro mundo, irreal ou espiritual. Nossa origem selvagem deixou-nos muito próximos do sentimento do sobrenatural e nos tornou hereditariamente suscetíveis a todo o tipo de superstições. Nosso inconsciente e nossos instintos estariam, pois, intimamente ligados a esses sentimentos, a despeito do quanto pudesse se afastar a mente consciente das fontes do maravilhoso (FRANÇA, 2008, p. 4).

Desta feita, podemos presumir que o medo, ainda que mascarado por uma suposta civilidade, reside em nós e o acessamos em sonhos ou quando adentramos o terreno do simbólico muito bem manejado pelas obras filmicas de horror. Mas quais seriam os medos do homem pós-moderno?

2. HORROR OU TERROR?

Embora muitos autores não delimitem a diferenciação entre os dois termos, é necessário o apontamento de que, em se tratando da tradição acadêmica brasileira, o termo *horro* está muito mais relacionado a *literatura* enquanto o termo *terror* costuma ser compreendido como vinculado ao *gênero cinematográfico*. Para estudiosos de outras partes do mundo não há diferenciação, sendo *horror* o termo utilizado tanto para literatura quanto para o audiovisual.

Beznosai (2019) aponta que embora variados autores discordem sobre as definições de horror ou mesmo a diferenciação entre horror e terror

(...) há um consenso de que há duas formas da encenação do horror: uma forma mais gráfica, de **apelo mais visual** para proporcionar o sentimento e uma forma de cunho **mais psicológico**, que podem ter um objeto ou situação sobrenatural ou humana como fonte do sentimento (BEZNOSAI, 2019, p. 12. Grifo nosso).

A autora destaca também que em se tratando de um apelo mais visual ou mais psicológico, ambas as formas de horror podem ser encontradas em proporções diferentes dentro de uma mesma obra que carregue a alcunha de filme de horror. Portanto, afim de evitar equívocos acerca dos termos, e tendo em consideração que o referencial teórico do estudo se pauta significativamente em autores estrangeiros, utilizaremos genericamente o termo *horror*.

2.1. Horror

Contextualizando historicamente, podemos afirmar que o gênero literário de horror tem sua origem demarcada a partir de certa tradição oral dos contos de fadas, fantasmas, lobisomens e vampiros estando em seus primórdios, como contação, muito mais relacionado ao povo. No entanto, a partir do século XVIII, como afirmam Teixeira, Barreto e Santos (2017), mesmo imperando ideais racionalistas e com a transposição do sistema feudal para o capitalismo, a leitura de tais textos por parte da camada mais abastada da população começa a ganhar certo relevo, reflexo do que os autores afirmarão ser uma

oposição a melancolia e a mesmice da época. Estudiosos como Heffner¹⁴ (2019) apontarão como uma possível identificação com o sentimento da época, o medo da nobreza em vistas do novo – personificados nas obras como personagens apáticos e/ou vivendo em ruínas – representado pela nova estruturação social e o surgimento de uma burguesia, em plena ascensão.

França (2008) afirma que, pela tradição literária ocidental, reconhece-se o italiano Horace Walpole com a novela *O castelo de Otranto* (1764) como o precursor do gênero que, no século XX, passaria a ser identificado como a forma arcaica da literatura de horror: a literatura gótica. A novela combina a descrição “(...) de um espaço físico antiquado e decadente com segredos do passado que assombram suas atormentadas personagens” (FRANÇA, 2008, p. 2), o que contrasta diretamente com a situação da nobreza da época, em crescente decadência.

Teixeira, Barreto e Santos (2017) apontam que o trato literário do horror foi se modificando e surgiram novas denominações, como por exemplo *oterror* e o *fantástico*¹⁵, que tiveram expressão mais significativas com autores como Edgar Allan Poe, H.P. Lovecraft e E. T. A. Hoffmann. Destacam também a influência de obras do século XIX, como *Frankenstein ou O moderno Prometeu* (1816), de Mary Shelley; *O médico e o monstro: o estranho caso do Dr. Jeckyll e Mr. Hyde* (1885), de Robert Louis Stevenson; e *Drácula* (1897) de Bram Stoker como sendo as matrizes do horror como o conhecemos até os dias de hoje.

2.2. Terror¹⁶

Medeiros (2016) pontua que a concepção de *gênero cinematográfico* está diretamente relacionada com a ideia de *indústria cinematográfica*, e que portanto o primeiro só passa a existir em decorrência do estabelecimento da

¹⁴ Fala do professor Hernani Heffner no curso Petrobrás Traço Animado – Curso e mostra de animação brasileira, MAM, em maio de 2019.

¹⁵ “O fantástico seria uma categoria específica da crítica europeia, muito utilizada na França, que engloba o horror, mas não é um sinônimo, sendo muito representativa de duas visões desse gênero maior do sobrenatural no cinema: o horror americano comercial de Hollywood e o fantástico mais “artístico” e tradicional europeu” (COSTA, 2018, p. 69).

¹⁶ Neste subcapítulo utilizaremos a tradução para o português da expressão *Horror movie*, uma vez que utilizamos prioritariamente autores brasileiros.

segunda, muito embora existissem, antes mesmo das categorizações, obras que concorreriam para serem consideradas pioneiras do gênero, como o curta *A mansão do diabo*¹⁷ (1896), de Georges Méliès, ou muitas das produções do Expressionismo Alemão, como *O Gabinete do Dr Caligari*¹⁸ (1920), de Robert Wiene, *O Golem* (1920) de Paul Wegener ou *Nosferatu* (1922) de Friedrich Wilhelm Murnau.

O autor aponta que o *gênero terror* teve um surgimento tardio, se estabelecendo apenas em 1930 com a Universal (estúdio de produções de segunda linha em Hollywood), e seus monstros. Historicamente os Estados Unidos acabavam de sair de uma crise econômica e o cinema se apresentava como válvula de escape para a população através de produções que prezavam por narrativas de perseverança e felicidade. No entanto, navegando na contramão das produções do período, a Universal lançou filmes como *Drácula* (1931) e *Frankenstein* (1931) que, sendo positivamente aceitos pelo público, sugerem

(...) uma sociedade que sobreviveu a uma época de terror e estava pronta para encarar seus medos, e até se divertir com isso. Os chamados Monstros da Universal assumiram um papel de destaque nesse movimento de reconhecer e enfrentar os seus problemas – ou os seus medos. Isso coloca o monstro num papel maior do que um simples entretenimento escapista. **Assim como todos os elementos do cinema de terror, o monstro está inserido dentro de um contexto social. É um ser gerado como uma metáfora corporizada pela cultura de um lugar, de um sentimento ou de uma época**(MEDEIROS, 2016, p.284. Grifo nosso).

Em um panorama histórico sobre o gênero, Medeiros (2016) afirma que na década de 1940, com a Segunda Guerra Mundial, houve um deslocamento do efeito do monstro no cinema de terror em vistas ao terror muito mais palpável e cruel da Guerra. Os monstros apresentados pelo cinema ganham contornos mais fantasiosos em contraponto com a realidade e passam a ter um papel escapista como os “filmes de finais felizes” da década de 1930 ao invés de um propósito sócio-político. Com o fim da Guerra e os EUA novamente consolidando-se econômica e socialmente, há a falsa percepção de felicidade e

¹⁷ Medeiros (2016) aponta que a obra é destacada por historiadores como sendo o primeiro curta-metragem de terror. Sua narrativa apresenta Méliès como Mefistófeles, personagem satânico da Idade Média, que no curta mais incomoda do que por exemplo, assombra os moradores de uma mansão.

¹⁸ Medeiros (2016) aponta que o longa é aclamado por muitos estudiosos como o verdadeiro precursor do gênero do terror por carregar características do que seria o cinema de terror: a relação política e social com a sua época.

plenitude, desmacarada, segundo Medeiros (2016), quando em 1949 a União Soviética explode a primeira bomba atômica e levanta a suspeita de que espões estivessem vendendo informações e tecnologia aos soviéticos, gerando uma onda de paranoia contra a ameaça do comunismo.

O cinema de terror personifica tal paranoia assumindo uma atitude reativa e preconceituosa com monstros que vem de fora, ameaças externas ou extraterrenas.

O medo da suposta ameaça comunista ganhou conotações sobrenaturais e fantásticas em diversas produções que misturam elementos de ficção científica e terror. O foco dos filmes passou a ser a invasão alienígena, mais especificamente a invasão marciana (o planeta vermelho). Na maioria desses filmes, o alienígena – ou seja, o estrangeiro – é visto como uma ameaça à sociedade aparentemente perfeita, numa alusão ao medo dos americanos em relação aos comunistas (MEDEIROS, 2016, p.286).

Alguns exemplos do período são *Vampiros de Almas* (1956), filme em que os alienígenas assumiam a forma humana, *O Monstro do Ártico* (1951), *A Ameaça que Veio do Espaço* (1953), *A Guerra dos Mundos* (1953) e *Os Invasores de Marte* (1953), entre outros.

Medeiros (2016) destaca também que em 1950 a figura do cientista é vista, como há algumas décadas, novamente com desconfiança e a energia atômica é o ápice do medo. Medo que extrapola as fronteiras americanas e que tendo no Japão evidências físicas de seu poder de destruição, cria monstros como *Godzilla* (1954). Outras obras que tem em seu enredo o medo causado pela ciência são *O Monstro do Mar* (1953), *O Mundo em Perigo* (1954), *Tarântula* (1955), *O Monstro do Mar Revolto* (1955), *O Cadáver Atômico* (1955), *Caça ao Monstro* (1956) e *X, O Monstro Radioativo* (1956).

Na década de 1960, Medeiros (2016) aponta uma quebra de paradigma ao se fazer cinema de terror. Com a ascensão da contracultura e movimentos sociais do período, o autor aponta um autoquestionamento do que até então se configurava como sendo a estrutura narrativa dos filmes do gênero, muito mais centrada na apologia ao medo do que vinha de fora do que dos monstros internos. Ele destaca que a partir de 1960 há um fechamento desse ciclo dos monstros exteriores e o

(...) olhar se inverte e a tela vira um espelho muito mais nítido dessa sociedade. Com a ascensão da contracultura e dos demais movimentos sociais dessa época, para o cinema de terror, o perigo

deixa de ser o que vem de fora e passa a ser aquilo que está dentro de casa(MEDEIROS, 2016, p.287).

Costa (2018), analisando o filme *Les Yeux sans Visage*, de 1960, aponta a possível demarcação de

(...) uma década em que os monstros como eram conhecidos estavam perdendo força, seu fator de ameaça se tornando mais interior e complexo e menos visivelmente repulsivo. O horror não estava mais tanto em ver o monstro mas em ver o que este era capaz de fazer. É o caso de diversos filmes do subgênero *slasher*, como *The Texas Chain Saw Massacre* (1974), *Halloween* (1978) e *Scream* (1996), não por acaso três filmes onde os “monstros” usam máscaras – que ao mesmo tempo evitam a repulsão visual do monstro e desumanizam a pessoa (COSTA, 2018, p.75)

A autora indica ainda que, com uma crescente busca na exploração da violência em si mesma, não importando tanto o executor da mesma, surgiram os filmes *splatter*, onde “a mutilação do corpo humano em suas diferentes formas torna-se o único tema do filme, como na franquia *Saw* (2004) ou na trilogia *The Human Centipede* (2009) ou no filme *Hostel* (2005).” (COSTA, 2018, p. 75).

Beznosai (2019), trançando uma cronologia do gênero, destaca que na década de 1970 ele se desdobra em variados subgêneros e alça grande representatividade na academia, tornando-se alguns filmes superproduções indicadas ao Oscar.

Entre eles estão *O Exorcista*, de William Friedkin (Estados Unidos, 1973), primeiro filme de horror indicado ao Oscar de Melhor Filme, *Carrie - A estranha*, de Brian de Palma (Estados Unidos, 1973), *Tubarão*, de Steven Spielberg (Estados Unidos, 1975) e *A Profecia*, de Richard Donner (Estados Unidos, 1976). É importante salientar aqui a relevância das indicações ao Oscar de *O Exorcista* e *Tubarão* e o sucesso de público e bilheteria dos mesmos(BEZNOSAI, 2019, p. 15).

Lopes (2017) destaca que o gênero terror se organiza ciclicamente e tais ciclos têm regras e códigos que perdurarão durante certo tempo, corroborando o panorama histórico explicitado por Medeiros (2016). O autor aponta também que a década de 1980 é reconhecida pelos incontáveis filmes do subgênero *slasher*¹⁹, influenciados pelos italianos *giallo*²⁰ dos anos 1970.

¹⁹ Subgênerodefilmes de terrorquase sempre envolvendoassassinopsicopatasque matam aleatoriamente. Normalmente são feitos com baixo orçamento, daí são constantemente nomeados como "terror B" (WIKIPÉDIA).

Em consonância com Lopes (2017), Beznosai (2019) ressalta que ao longo das décadas de 1980 e início de 1990 há uma elevada produção de filmes sobre as temáticas sobrenaturais, *serial killers* e terror psicológico, assim como a mescla das mesmas com muito horror explícito, sendo as principais referências do período os filmes *O Iluminado*, de Stanley Kubrick (1980), *Poltergeist*, de Tobe Hooper (1983) e *A morte do demônio*, de Sam Raimi (1981). Ao final da década de 1990 a autora aponta que se popularizou o subgênero *found footage*²¹, com filmes como *A Bruxa de Blair* (1999).

Lopes (2017) destaca que os anos 2000 inspiram-se no sucesso do terror asiático das décadas de 1990, mesclando-se com o surgimento do *gore*²², e produziram *remakes* americanos como os filmes *O Chamado* (2002) e *O grito* (2004).

O apelo visual e explícito dessas últimas décadas do cinema de terror abre margem para as conjecturas apontadas por Pucheu (2010) em artigo no jornal O Globo.

Se a sensação significa primeiramente uma percepção qualquer, comum, de um sujeito, ela se transforma na percepção daquilo que, incomum, ganhando intensidade, chama mais atenção, para tornar-se, ainda, o próprio objeto que chama atenção ou causa sensação, o objeto sensacional(ista), espetacular. **Anestesiando a sutileza de nossa sensação, impedindo-nos de perceber o que nos é mais decisivo e nos impondo um congestionamento ou uma inflação de estímulos cada vez mais fortes**, a sociedade moderna, com os choques audiovisuais, a excitação do espetáculo e a pressão do noticioso dos meios de comunicação de massa, se torna uma “sociedade da sensação”, digo, uma sociedade da **insaciedade da sensação clichêizada**(PUCHEU, 2010, p. 3. Grifo nosso).

O que nos faz refletir: é possível aterrorizar ou mesmo horrorizar uma sociedade aparentemente anestesiada para qualquer estímulo menos explícito? Seria possível suplantar a civilidade aprendida e revelar os monstros que ainda rondam nas tenebrosas cavernas de nossos ancestrais medos coletivos?

²⁰ **Giallo**(em italiano: amarelo) é um gênero literário e cinematográfico italiano de suspense e romance policial que teve seu auge entre as décadas de 1960 e 1980. O nome é uma referência às capas amarelas das revistas pulp italianas, publicadas a partir de 1929 (WIKIPÉDIA).

²¹ **Found Footage** é um gênero de filme surgido nos anos 1980. Trata-se de um filme que se passa por um documentário filmado com uma simples filmadora (WIKIPÉDIA).

²² **Gore** ou Splatter é um subgênero cinematográfico dos filmes de horror, que é caracterizado pela presença de cenas extremamente violentas, com muito sangue, vísceras e restos mortais de humanos ou animais (SIGNIFICADOS.COM).

2.3. Post-Horror ²³

Post-horror é um termo surgido em 2017 no artigo *How post-horror movies are taking over cinema*, do jornalista Steve Rose para a revista *The Guardian*. O termo remonta a tentativa de nomear filmes de horror produzidos na década de 2010 estabelecendo, com a nova nomenclatura, a distinção destes filmes – que estariam além de fórmulas e clichês já estabelecidos – dentro do gênero.

Não é de admirar que alguns cineastas estejam começando a questionar o que acontece quando você desliga a lanterna. O que acontece quando você se desvia além das convenções de ferro fundido e se perde na escuridão? Você pode encontrar algo ainda mais assustador. Você pode encontrar algo que não seja nada assustador. O que poderia estar emergindo aqui é um novo subgênero. Vamos chamá-lo de "pós-terror" (ROSE, 2017. Tradução livre).

Beznosai (2019) pondera que, para o jornalista, filmes categorizados como post-horror seriam filmes que não apenas contrastam de seus antecessores pela quebra das regras estabelecidas no gênero, mas que também são em sua maioria filmes *indie*, de baixo orçamento.

Rose diferencia filmes como *O bebê de Rosemary* e *O Iluminado* dos contemporâneos pós-terror a partir da questão do orçamento. Ele cita que esses filmes também quebraram padrões no horror em suas épocas, remodelando as alegorias do horror com uma sensibilidade mais autoral. Porém, segundo Rose, contavam com uma produção mais encorpada pois foram feitos na era em que o horror era produzido por estúdios com bons recursos (BEZNOSAI, 2019, p. 18).

No artigo, Rose (2017) enumera alguns dos filmes que se enquadrariam no subgênero *post-horror*, sendo eles *A ghost story* (2017), *It comes at night* (2017), *The witch* (2015), *Personal shopper* (2016) e *The neon demon* (2016). O que para nós, a partir de uma prerrogativa de Beznosai (2019), auxilia na concepção de que as principais características do post-horror são a "(...) atmosfera para a construção do horror ao invés dos famosos *jumpscare*s; terror de ordem psicológica ao invés do horror explícito, crítica social e questões metafísicas, e orçamento reduzido" (BEZNOSAI, 2019, p. 18).

Problematizando o novo subgênero, Beznosai (2019) elucida sobre a contradição do prefixo "pós" que, de acordo com a autora, sugere a criação de

²³ Aqui mantida a expressão no original (ROSE, 2017), para evitar dúvida interpretação.

algo novo e, portanto, um novo gênero, e não um subgênero como proposto por Rose (2017). A autora conclui em sua pesquisa que

Talvez, ao invés de um subgênero estar sendo criado, o terror esteja se conectando a uma agenda moderna, um movimento diretamente atravessado pela política, pelos anseios sociais e, por que não, pelo frescor e liberdade de quem o produz (BEZNOSAI, 2019, p. 35).

Ao que concordamos em parte, e acrescentamos que é indiscutível a percepção do surgimento, ao longo dos últimos dez anos, de uma busca mais refinada no tratamento do horror que, se alcunhado *post-horror* ou qualquer outra nomenclatura, suscita análise mais extensa, do que talvez o apenas encetado por Rose.

3. HORROR E ESTÉTICA

3.1. Estética: Definição

Segundo Abbagnano (1966), *estética* é a “ciência (filosófica) da arte e do belo” e significa a “doutrina do conhecimento sensível”. O que em outras palavras equivale dizer que é a ciência que se concentra no estudo da percepção, da sensação e da sensibilidade providos pela natureza, a beleza e a arte. É o ramo da filosofia que estuda as percepções do que se considera beleza e das emoções alçadas pelos fenômenos estéticos.

O autor aponta que os problemas fundamentais discutidos pela estética são três, sendo eles: a) a relação entre a arte e a natureza, b) a relação entre a arte e o homem e c) a função da arte. Para este estudo, nos centraremos no âmbito da relação entre arte e natureza, no que tange questões relacionadas a *mimese*²⁴ e a relação entre a arte e o homem no que tange o sentimento do *sublime*²⁵.

3.2. Mimese

Flusser (1985), em *Filosofia da Caixa Preta*, aponta que as

Imagens são mediações entre homem e mundo. O homem “existe”, isto é, o mundo não lhe é acessível imediatamente. Imagens tem o propósito de representar o mundo. Mas, ao fazê-lo, entropem-se entre mundo e homem. Seu propósito é serem mapas do mundo, mas passam a ser biombos. O homem, ao invés de se servir das imagens em função do mundo, passa a viver em função das imagens (FLUSSER, 1985, p. 7).

Tratando sobre imitação e arte, Neiva Jr. explicita que “a representação mimética está atravessada por um problema que é da filosofia: a questão da verdade”(1994, p. 27). E que embora, em uma perspectiva platônica, as artes

²⁴ Entre os filósofos gregos, *mimesis* aponta para ‘imitação’ e no contexto deste estudo, focamos em seu caráter de imitação representativa (AUMONT, 1993, p. 208).

²⁵ “Participa do ‘sublime’ aquilo que move as paixões dos homens, provocando a reminiscência da ‘dor’ e do ‘perigo’ (1757: 36). As paixões organizadas sob as noções de ‘dor’ ou ‘perigo’ relacionam-se com o instinto de auto-preservação, presentificando, naquele em que tal organização ocorre, a consciência da morte: ‘pain (...) is an emissary of this king of terrors’ (1757: 36). Daí que todas as formas de privação - o vácuo, a escuridão, a solidão, o silêncio (1757: 65) -, ao recordarem ao homem a sua condição mortal, imperfeita e finita, são causa do sentimento do sublime” (MOURA, 1998, p. 1).

sejam simulacro do simulacro, através dos séculos a imagem tornou-se mais que real, porque a natureza foi reduzida a aparência da aparência, o que em uma duplicação constante afasta o homem dos “referentes, purificando até à alucinação nossa experiência de qualquer uma das representações” (NEIVA JR., 1994, p. 74).

Sobre as representações no cinema e outras mídias, Gutfreind(2008) afirmar que

(...) o filme deve ser compreendido, essencialmente, como uma (re)construção de uma imagem de uma realidade física ou mental. Essa realidade fílmica contempla uma realidade física e material (paisagem ou cenário), mas a apresentação estrutural dessa imagem ressalta os laços entre as idéias e as emoções, assim como o gosto e a cultura do realizador, ou seja, as imagens são estruturadas de forma significativa, criando uma comunicação entre o realizador (pessoa ou grupo) e o público, a partir de um dado universal (o tema), construindo o imaginário cinematográfico (GUTFREIND, 2008,p. 3-4).

Ainda que a concepção de mimese, como imitação, aplicada ao terreno por si só ilusório do audiovisual seja sanado quando em contraposição com a ideia de *suspensão da descrença*, onde filme e espectador pactuam sobre a suspensão dos julgamentos à aceitação de premissas ficcionais mesmo elas sendo o mais absurdamente fantásticas, impossíveis ou contraditórias

(...) o espírito do espectador não se deixa confundir pela situação do filme; ele o reconhece como fazendo parte da percepção do corpo, ou seja, o espectador sabe que a imagem da tela não é a realidade, mesmo que ela seja baseada em fatos reais(GUTFREIND, 2008, p. 4-5).

No cinema de horror, embora o pacto de suspensão da descrença seja ainda mais tencionado, com seus monstros e personagens fantásticos, há nos princípios de *alinhamento*²⁶ e *aliança*²⁷ a possibilidade de engajamento do público, geralmente estabelecido com personagens humanos em perigo. Mas como atingir essa identificação de ordem imaginativa²⁸ quando o personagem

²⁶ Sob a rubrica de alinhamento, incluo todos os aspectos da estrutura textual que pertencem ao nosso acesso às **ações, pensamentos e sentimentos** dos personagens (SMITH in PLANTINGA e SMITH, 1999, p. 220. Tradução livre, grifo nosso).

²⁷ Sob a rubrica de aliança, por outro lado, incluo esses aspectos do texto que pertencem à **nossa avaliação e resposta emocional aos personagens** (SMITH in PLANTINGA e SMITH, 1999, p. 220. Tradução livre, grifo nosso).

²⁸O que devemos concluir a partir disso é que o ato de identificação imaginativa envolve imaginar – não, estritamente falando, ser aquela outra pessoa, mas sim imaginando estar em sua situação, onde a ideia de sua situação engloba todas as propriedades que ela possui, incluindo todos os seus traços físicos e psicológicos (por isso imaginamos o mundo a partir de sua perspectiva física e psicológica)(GAUT in PLANTINGA, Carl e SMITH, Greg M. (Org.), 1999, p. 203, tradução livre).

com o qual se estabelece alinhamento e por vezes aliança, é plasticamente distante do esperado? Como aterrorizar em uma construção narrativa que se reitera como desconectada da realidade em sua substituição da carne, osso e pele inerentes ao humano pela plasticilina e o silicone?

3.3. O Sentimento do Sublime

3.3.1. Histórico

Sublime etimologicamente tem suas origens no latim *sublimis*, composto de *sub-limen*: “o que está suspenso na arquitrave da porta” (lat. *limes*), o lintel entre duas colunas (O.E.D.). Na primeira metade do século I d. C. surge como termo no tratado *Sobre o sublime*, do retórico Longino²⁹. No texto o autor afirma que o “sublime é o ponto mais alto e a excelência, por assim dizer, do discurso que eterniza os maiores escritores e poetas” (2012, p. 56), corroborando o apontamento de Barbas (2006) para quem o termo

(...) surge directamente relacionado com a terminologia da retórica, é o *genus grande, grave* ou... *sublime*, que se caracteriza pelo tipo de linguagem elaborada, de ornato vigoroso, patético. A sua função é comover: é o local onde domina o *pathos* – o grau mais violento dos afectos, mais indicado para promover o impulso que conduz à acção (BARBAS, 2006, p. 2).

Longino confere ao sublime o status de um sentimento com poder impactante do orador sobre o ouvinte, onde uma força irresistível elevaria a alma a um reino de grandezas espirituais. E não apenas as palavras exerceriam tal poder, mas também o silêncio. Para o autor

(...) o sublime é o resôo da grandeza da alma. Por isso, mesmo sem uma palavra, suscita admiração de per si um mero pensamento, graças à sua grandeza mesma, como o silêncio de Ajax na Evocação dos Mortos, algo grandioso e mais sublime que qualquer palavra (LONGINO in ARAÚJO 2012, p.56).

Araújo (2012) aponta que, após a tradução do tratado de Longino, o sublime foi estudado e acrescido de elementos em seu conceito primordial. Autores como Joseph Addison (1712) e Edmund Burke (1757) debruçaram-se sobre o termo, desenvolvendo novos elementos, alguns perceptíveis e

²⁹Há uma enorme controvérsia sobre a existência desse autor, por isso alguns o qualificam como Pseudo-Longino. Outros afirmam que se trata de Dionísio Longino.

aprofundados no trabalho de Kant (1764). Em Addison, o sublime faz a transposição da arte poética para a esfera da natureza. O autor afirma que

Nossa imaginação ama ser preenchida por um objeto, ou alcançar alguma coisa que seja grande demais para sua capacidade. Somos arremessados a uma surpreendente satisfação em tal visão ilimitada, e sentimos um delicioso [*delightful*] espanto e quietude na alma na apreensão deles.(...)Assim, amplas e indeterminadas perspectivas são tão agradáveis à fantasia [*fancy*], como a especulação da eternidade ou infinitude são ao entendimento (ADDISON *apud* ARAÚJO, 2012, p. 57-58).

O sublime se desloca do âmbito da Crítica Literária para o da Filosofia (FIGUEIREDO, 2011) e o papel antes assumido pelo leitor/ouvinte (Longino) é substituído pelo espectador (Addison, Burke, Kant e Schiller) e o sentimento sublime suscitado pela palavra e o silêncio é agora suscitado pela imagem. Escoubas (1988) aponta que tal metamorfose do sublime não consistiu apenas em seu âmbito de estudo, mas também em sua constituição, antes associada a “(...) um estilo sublime” a “(...) um tom elevado e uma linguagem rebuscada” e agora compreendido como “(...) um sublime de pensamento, cuja expressão filosófica já é, ao contrário, a simplicidade” (ESCOUBAS *apud* FIGUEIREDO, 2011, p. 37-38).

3.3.2. O Sublime em Burke

Em *Investigações filosóficas sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo* (1757), Edmund Burke analisa “(...) que coisas existem que causam em nós as afeições do sublime (...)” (p. 29). Burke credits a insensível no sujeito, ao seu corpo e seu instinto de vida, uma vez confrontado pela relação antagônica entre dor e prazer à comoção do sublime. Barbas (2006), elucidando as premissas do autor aponta:

Daqui decorre a existência de dois tipos de prazer. Um simples, o prazer propriamente dito, ligado à ideia do Belo e de adequação; outro, mais complexo, que se define por antítese à dor, e a que chama deleite (...). Esse sentimento nasce da modificação da dor – é o regresso à indiferença mas com consternação, uma paixão mista de terror e surpresa; sólido, forte, de natureza severa, vai constituir a base da experiência do Sublime (BARBAS, 2006, p. 10).

Burke (1757) caracteriza as paixões em três grupos. O primeiro coloca o indivíduo como elemento central e é caracterizado pela necessidade de auto-preservação, tendo como fundamento a dor e o perigo. As paixões nesse grupo são divididas em dois níveis: o primário, onde as paixões são dolorosas, e o secundário, onde existe apenas a ideia de dor e perigo. Nesse segundo nível reside o cerne do sentimento de sublime.

O segundo grupo está relacionado à sociedade e se divide entre as paixões do sexo que, segundo Barbas tem como foco “o Belo na mulher, e tem por fim a procriação” e as paixões da sociedade em geral “(...) que originam o amor enquanto sentimento puro (desinteressado), resultante da experiência do Belo (prazer)” (BARBAS, 2006, p. 10-11).

No terceiro grupo temos a confluência entre as paixões inspiradas pelo indivíduo e pela sociedade, de onde Burke explica a simpatia “(...) a capacidade de identificação com os outros, o descentramento; ligada ao prazer, está na base das artes” (BARBAS, 2006, p. 11).

Burke aponta que a emoção básica a ser incitada para se alcançar o sentimento do sublime é o espanto, seguido da admiração, a reverência e o respeito. O espanto, experienciado visualmente

(...) resulta do terror experimentado face a um objeto (grande ou pequeno) que contenha em si a possibilidade de infligir dor ou morte. Pode, assim, ser provocado por uma alteração súbita na relação de poder, seja quando o homem descobre a sua impotência face a uma força superior que o sujeita; ou quando este experimenta a sua ignorância frente a um objecto que ultrapassa os limites da sua capacidade de entendimento, pela sugestão do ilimitado ou do infinito (obscuridade, privação, infinitude, magnificiência, ou transição repentina da luz à escuridão e vice-versa) (BARBAS, 2006, p. 12).

Sendo assim, o espanto é suscitado sempre que o homem se sente ameaçado por um objeto que o extrapola e/ou sua posição transita inesperadamente de uma dada segurança para insegurança.

SUBLIME			
SENSAÇÃO	Deleite (terror e prazer por perigo à distância)	EMOÇÃO	Espanto/terror (admiração, reverência e respeito).
MANIFESTAÇÃO FÍSICA	Tensão dos nervos e dos músculos mais forte que o natural, alternando com contrações e descontrações convulsivas.	QUALIDADE NOS OBJETOS	Grandeza (ou pequenez, com a possibilidade de infligir dor ou morte), vastidão, ilimitado.

Quadro baseado em esquematização de Barbas, 2006, p. 15.

Para Burke, o sentimento do sublime seria um dos mais intensos, por estar associado a um dos mais fortes instintos do ser humano: a autopreservação.

O medo mais extremo é sempre medo de morrer. Se o desdobramos empiricamente, ele se torna medo das trevas, da solidão, das grandes extensões, das alturas excessivas – todos esses medos são enumerados e examinados no livro de Burke (FIGUEIREDO, 2011, p. 40).

Em Kant, o sublime também é suscitado através da experiencição do horror e subjacente sentimento de segurança alçado pela distância entre espectador e objeto. Para o autor, o sublime está relacionado com as experiências do homem frente aos fenômenos naturais, muito embora ele pontue que tal sentimento não deva ser procurado nem nos fenômenos naturais e tão pouco em objetos de arte. Para Kant, o sublime é originado apenas no campo das ideias (mundo inteligível), e tal premissa justifica sua total descrença de que o mesmo possa ser atingido através das artes (mundo sensível).

3.3.3. Uma abordagem para se pensar o *Post-horror*

A imagem não mais se restringe à transformação do elemento representado em elementos representantes. Em suas possibilidades, ela é metamorfose, metáfora purificada do real, por vezes incomfortável e mutante, a ponto de ser uma apresentação pura que escapa aos confins do corpóreo. Este não é mais o limite. Aspira-se à apresentação imagética de processos mentais. A imagem, agora, pode atingir o incorpóreo; ela legitima o real (NEIVA JR, 1994, p. 81).

A hipótese aqui levantada, mas não exaustivamente pesquisada, pois esse não é o tema do presente projeto, é a de que os filmes elencados por Rose (2017) no subgênero *post-horror* são filmes que, de alguma maneira, suscitam afeto na audiência, tendo sua fundamentação na economia de excessos (visuais e sonoros). Estando, portanto, muito mais relacionados a uma busca de comoção através, por exemplo, do *sentimento do sublime*³⁰ (BURKE, 1757) a partir de uma reeducação da audiência a uma práxis de alta

³⁰“Poderíamos resumir a fórmula geral do sublime da seguinte maneira: uma relação de ameaça diante da grandeza do que quer que seja, pois nela pressentimos uma potência capaz de nos destruir” (FIGUEIREDO, 2011, p. 40).

excitação sensórioaudiovisual corrente. Postulando, assim, uma nova maneira de se pensar, mas, antes de tudo, sentir o horror. Em outras palavras, acreditamos que os filmes apontados por Rose (2017), por possuírem um contexto histórico e social próprios, podem ser compreendidos como um novo ciclo no gênero do horror e uma resposta ao que Pucheu chama de “legítima defesa da arte, inclusive, a si própria” (2010, p. 3).

Embora Pucheu (2010) não se concentre no cinema ou no gênero horror, mas no audiovisual e a relação que a sociedade vem estabelecendo com o mesmo, para nós parece bastante válida a suposição de que o *post-horror* seja a resposta do cinema de horror ao apelo do autor.

Para usar as belas expressões de Bourdieu e Benjamin, propõe-se um “contrafogo” e um “freio de emergência” ou, nas palavras do próprio Turcke, **uma “legítima defesa cotidiana” à torrente de estímulos, que transforme o excesso do choque audiovisual em choque reflexivo. O que importa, então, politicamente como forma de resistência é propiciar um “rompimento com uma forma de percepção adormecida e acabada”**, conseguido, pela arte e pela filosofia (e pelo que mais possa ajudar), com suas sensações criadoras nas quais o processo de autoconscientização suplanta a predominância do espetacular, lançar minimamente os meios de comunicação contra eles próprios, separá-los minimamente de sua força já quase natural, de modo que ilhas de recolhimento ou de concentração favorecidas por sensações mais delicadas e complexas possam ser valorizadas (PUCHEU, 2010, p. 3. Grifo nosso).

3.4. O Horror Artístico de Carroll

Em *Filosofia do horror ou os paradoxos do coração* (1990), o autor Noël Carroll fez um estudo voltado às narrativas de horror, relacionando-as à emoção e o aspecto físico que despertam no espectador, que ele conceitua como *horror artístico*. Carroll (1990) afirma que um estado emocional tem duas dimensões, sendo elas físicas e cognitivas, que implicam algum tipo de agitação, perturbação ou detenção manifestadas fisiologicamente a partir de, por exemplo, uma pulsação ou respiração acelerados.

A palavra “emoção” vem do latim *emovere* que combina a noção de *mover* com o prefixo *fora*. Uma *emoção* era originalmente um *mover* para fora, um sair. Estar em um estado emocional implica a experiência de uma transição ou migração, uma mudança de estado, um mover-se de um estado físico normal para um estado de agitação, um estado marcado por movimentos internos (CARROLL, 1990, p.35, tradução livre).

Para o autor, esse estado emocional, o *horror artístico*, é alcançado a partir da presença do monstro, e tal personagem deve ser imprescindivelmente ameaçador e impuro.

Se o monstro fosse avaliado apenas como potencialmente ameaçador, a emoção seria medo; se apenas potencialmente impuro, a emoção seria repulsa. O horror artístico requer avaliação em ambos os termos de ameaça e repulsa (CARROLL, 1990, p.39, tradução livre).

Evitando incorrer na subjetividade ou acusação de autoprojção, em sua análise, Carroll assume que os sentidos de ameaça e impureza devem estar diretamente relacionados com o que podemos chamar, contemporaneamente, de uma estratégia de *alinhamento* e *aliança* (SMITH in PLATINGA e SMITH, 1999), onde

O pensamento do público sobre o monstro está orientado pelas respostas dos personagens humanos da ficção cuja as ações está seguindo, de modo que o público, como esses personagens, também quer evitar o contato físico com este tipo de coisas que são os monstros. Os monstros, neste caso, são identificados como qualquer ser em cuja existência não se acredita segundo as noções científicas vigentes (CARROLL, 1990, p.47-48, tradução livre).

Carroll aponta que a análise a partir de uma perspectiva de alinhamento entre público e personagens possibilita o afastamento da introspeção e, por exemplo, auxilia na percepção de que “expressões e gestos de asco” são um “traço regularmente recorrente das reações dos personagens nas ficções de horror” (1990, p. 42).

Contemporaneamente, em se tratando de filmes de horror, o monstro ainda figura imponente, mas já não é, segundo Costa (2018), imprescindível para se atingir o sentimento de horror artístico.

Sem monstros visíveis ou visivelmente repugnantes, os elementos de ameaça e repulsa do art-horror podem ser transmitidos pelo ambiente, pelas ações desses monstros ou simplesmente serem substituídos ou complementados por outras sensações. Pode-se, assim, trabalhar a emoção de forma diferente, flertar com outros gêneros concomitantes como o terror e o fantástico atentando, por exemplo, ao mistério, ao estranho, ao inquietante – afinal, assim como o horror tem seus subgêneros, o medo tem suas ramificações e especificações em outras emoções (COSTA, 2018, p. 70).

Barros (2014) propõe, inclusive, em análise da série *Les Revenants* (2012) e sua subversão dos icônicos zumbis, que o *horror artístico* possa estar

se reconfigurando e distinguindo sutilmente do proposto por Carroll (1990), quando, por exemplo, humaniza o monstro.

Mas por que humanizar o zumbi? Que mensagem está nas entrelinhas desta narrativa introspectiva, que aproxima monstros e humanos? George A. Romero disserta que os zumbis em seus filmes sempre foram uma clara metáfora em que zumbis são a classe trabalhadora e os humanos a burguesia. Entretanto, *Les Revenants* se distancia dessa forma de interpretação e se aproxima muito mais de uma segunda hipótese que relaciona zumbis com o temor pela morte/velhice (BARROS, 2014, p. 2).

Para o autor, é evidente a perspectiva de uma nova modalidade de alinhamento, essa voltada não exclusivamente para o elemento humano na narrativa ficcional, como proposto por Carroll, mas contemporaneamente expandida em sua formatação, de maneira a comportar o monstruoso e colocar em xeque as perspectivas de ameaça e impureza.

Podemos ressignificar a hipótese de Carroll e propor que em *Les Revenants*, o fato do zumbi ser humanizado é determinante para que a maneira de reagir de quem assiste não só de instruções dadas pelos humanos, mas também das reações emocionais do próprio zumbi que está gradativamente se “monstruozizando”. Não há distanciamento entre monstro e telespectador. A partir do momento em que o morto-vivo toma consciência da própria monstruosidade, o estranhamento e repugnância parte dele próprio, um sentimento compartilhado paralelamente pelo público. Concluindo, este último sente no temor do zumbi o início do próprio medo da morte, da velhice iminente da qual ninguém pode fugir (BARROS, 2014, p. 2).

Ao que Paleólogo (2013) assume como sendo resposta a uma tensão entre corpo, ciência, medicina e tecnologia.

Se o status da medicina mudou e as novas configurações do humano não respondem mais ao que antes era *próprio do humano*, as fabricações do imaginário mudam. Se a dimensão do humano mudou, é lógico pensar que a monstruosidade está sendo deslocada. O estatuto da monstruosidade, no século XXI, apresenta contornos incertos, porém balizados pelo que pode ser considerado como peso do real (PALEÓLOGO, 2013, p. 10).

Nos resta investigar então, o amplo espectro de possibilidades que monstros e monstruosidade parecem assumir nas narrativas contemporâneas em resposta as realocações, tensões e ressignificações atuais. Mas sendo este um outro estudo, nos debruçaremos em sobre como essas ramificações do simbólico referente ao monstro e o horror podem ser observadas no cinema de animação de horror.

4. A ANIMAÇÃO STOP MOTION COMO ABORDAGEM ESTÉTICA

4.1. Stop Motion

Stop Motion ou **filmagem quadro-a-quadro** é a técnica básica de animação, a partir da qual promovemos a ilusão do movimento. Ao deslocar personagens e elementos cênicos a cada fotografia, o animador fabrica a ilusão do movimento, percebido pela audiência quando da execução sobreposta de todas as fotos. Utilizam-se para a execução da técnica personagens bidimensionais de diversos materiais, sendo os mais comuns o papel, a massa de modelar, a plastilina, o látex e/ou o silicone. No cinema, comumente se utilizam esqueletos projetados para stopmotion recobertos por silicone de stopmotion ou alguma resina maleável. São necessários aproximadamente 24 quadros (ou fotos) para criar um segundo de animação.

Os filmes mais conhecidos feitos com a técnica de *stop motion* são *O Estranho Mundo de Jack* (1993), *A Fuga das Galinhas* (2000), *Wallace e Gromit* (2005), *A Noiva Cadáver* (2005), *Coraline e o Mundo Secreto* (2009), *O Fantástico Sr. Raposo* (2009) e *Mary and Max* (2010), entre outros. No Brasil, temos os longas-metragens em stop motion: *Minhocas* (2013) e *Bob Cuspe: Nós não gostamos de gente* (2021).

4.2. Animação como abordagem estética

Partindo para uma tentativa de responder qual horror o stop motion pode evocar como escolha e abordagem estética, por meio das prerrogativas do *horror artístico* (CARROLL, 1990) – mesmo que contemporaneamente esse sentimento venha sendo ressignificado em suas bases – neste trabalho o posicionamos lado a lado com o sentimento do *sublime* (BURKE, 1757).

Mesmo que o stop motion esteja – partindo de uma perspectiva de mimese –, um tanto mais afastado do representado do que o familiar e por vezes ilusório *live action*, há de se considerar neste afastamento explicitamente dado um largo campo de propriedades sensoriais a serem exploradas. O fato mesmo da exigência de um contrato de suspensão da descrença – mais

categoricamente assumido entre audiência e filme – constitui ora em um engajamento maior através de um diálogo direto com as alegorias traduzidas pela imaginação e as redes de significados do imaginário coletivo, ora na potencialização do stop motion como expressão da liberdade criativa ao não se pretender ser ou representar o real.

Gutfreind (2008) afirma que

(...) a imagem cinematográfica é, por excelência, a analogia do real e é, através dela, que o espectador constrói sua própria percepção do filme de acordo com uma visão “natural” que diz respeito a um processo fisiológico, mas, principalmente, cultural e de acordo com as convenções técnicas que colocam o objeto em representação, como, por exemplo, a luz e os contrastes de cor, historicamente determinados (GUTFREIND, 2008, p. 4-5).

Acreditamos que o stop motion se apropria e se materializa no filme como elemento estético intimamente vinculado a uma composição de horror haja vistas a sua prerrogativa primeira de materialidade sintética/plástica. E ao não se pretender nem minimamente passar-se por realpõe em xeque essas mesmas concepções de realidade ao, por exemplo, mimetizar o que antes seriam esguichos de sangue por esguichos de massinha vermelha.

Podemos inclusive, a título de uma concepção de horror Carrolliana, acedermos a ideia de que, no stop motion a impureza³¹ se centre, filosoficamente, na plasticidade dos elementos representados (estes também podendo ser amplificados com texturas que se assemelhem a putrefação e/ou doença). E, o ameaçador se pavimentaria a partir do sentimento de sublime evocado por narrativas que, embora não arrepiem ou façam pular da cadeira a audiência, invadam ou atinjam os recônditos de nossos medos primordiais, sendo eles o mais significativo: o medo da morte.

4.2.1. O monstro

Para Carroll, a reação afetiva a figura do monstro não se restringe ao medo “de ser assustado por algo que ameaça perigosamente”, mas a “ameaça segue combinada com a repulsão, náusea e repugnância” (1990, p. 33). O

³¹ “O que há de impuro, de estranho numa coisa: impureza do ar” (DICIO.COM.BR. Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/impureza/>>. Acesso em: 15 mai. 2019).

autor aponta que nas narrativas de horror os monstros são descritos em termos de imundície, decadência, deterioração e assim por diante.

No contexto da narrativa de horror os monstros são identificados como impuros e imundos. São coisas podres ou quebradas, ou falam de lugares pantanosos, são compostos de carne morta ou em decomposição, ou de resíduos químicos, ou estão associados a parasitas, a enfermidades ou coisas rasteiras (CARROLL, 1990, p. 34).

No entanto, em uma leitura mais contemporânea da personificação do monstro, Clover (1993) define os monstros como

(...) seres antinaturais, que não pertencem à realidade física, quanto seres naturais que apresentam algum desvio físico ou psicológico capaz de provocar na plateia o afeto do horror, incluindo o sentimento de rejeição ou repugnância. Animais ferozes e assassinos seriais, por exemplo, devem ser considerados monstros (CLOVER *apud* CARREIRO, 2011, p. 45).

Portanto, é possível assumir que, em se tratando das narrativas fílmicas vigentes, o monstro não é mais sinônimo de monstruosidade, podendo inclusive extrapolar os limites ou reinventar seus cânones – como vampiros, zumbis, assombrações, e etc – e ser representado também como humanos moralmente ou psicologicamente desvirtuados ou impuros, ambientes extremamente ameaçadores³² ou mesmo situações repulsivas. Aproxima-se assim o horror de hoje à uma composição estético-narrativa de ordem psicológica, de crítica social e questões metafísicas, como apontado, por exemplo, por Beznosai (2019) ao caracterizar o *post-horror*.

De uma perspectiva de alinhamento e/ou aliança (lembrando que um não necessariamente assegura o outro³³), o monstro pode, outrossim, na composição dos papéis actanciais estabelecidos na narrativa, não personificar o mal ou perverso como propõe Barros (2014) ao analisar os zumbis da série *Les Revenants* (2012)

(...) o zumbi não é grotesco. Causa estranhamento por ser uma perturbação, uma figura extraordinária dentro de um mundo ordinário. E ser uma perturbação também não o faz necessariamente um vilão,

³²Moraes propõe que as “(...) cidades – megalópoles ou não – são hostis aos seus moradores e podem ser consideradas monstruosidades espaciais” (2008, p. 11).

³³“Não pode parecer que os dois processos de alinhamento e aliança estejam inerentemente ligados um ao outro; de fato, a maioria das críticas e da teoria do filme as confunde rotineiramente. Isso é um erro, no entanto. Normalmente, o alinhamento com um personagem é associado à simpatia por esse personagem; poucos filmes, e menos ainda os filmes tradicionais, nos alinham com personagens totalmente antipáticos” (SMITH *in* PLANTINGA e SMITH, 1999, p. 220, tradução livre).

assim como humanos não são heróis ou vítimas. Aqui não há dois lados dicotômicos, pelo contrário, bem e mal coexistem (BARROS, 2014, p. 2).

Sendo a incitação do medo o objetivo primeiro do horror, vale ressaltar que tal sentimento, de acordo com Nazário (1986) *in* Moraes (2008), pode ser desdobrado em:

- **Medo da feiúra:** a feiúra implica em rejeição, isolamento e extermínio. A deformação física, quando ultrapassa certos limites socialmente tolerados, passa a ser alvo de agressões generalizadas. A deformidade pode ser causada por nascimento, pessoas cruéis, acidente, ou artificialmente;- **Medo da transformação:** quando se processa em um corpo humano, a transformação implica na perda de identidade e/ou caráter, na degradação física e/ou moral. Aqui, a vítima escapa das leis naturais de sua condição humana para ser submetida a leis estranhas. As transformações são efeitos de pactos com o demônio, possessão, contágio, magia negra, experiência científica ou maldição. As causas da transformação podem aparecer combinadas – a maldição se abate sobre um indivíduo que depois transmite seu mal por contágio;- **Medo da potência vegetal;**- **Medo da potência animal:** manifesta-se em ataques-surpresa de feras ou animais domésticos revoltados contra a humanidade, realizados por único exemplar quase sobrenatural ou por toda uma espécie de instintos misteriosamente modificados;- **Medo da potência monstruosa;**- **Medo da potência humana;**- **Medo da potência mecânica;**- **Medo da potência diabólica:** os filmes de possessão confirmam a tradição religiosa que faz do demônio a encarnação suprema do mal. O cinema não retém, contudo, as diversas formas que o diabo assume na iconografia clássica, preferindo antes mostrar suas manifestações em corpos inocentes (geralmente infantis) ou propriedades estranhas (casas alugadas ou recém-compradas);- **Medo do estranho (diferente da categoria freudiana);**- **Medo dos mortos:** mais cedo ou mais tarde, os mortos retornam ao convívio social, assumindo a forma de fantasmas, esqueletos, múmias, etc., para cobrar dos vivos a paz prometida que não encontraram no além, desferrar-se de uma injustiça cometida contra eles, ou arrebanhar, através do contágio, novos companheiros de tumba (MORAES, 2008, p. 11-12).

Sobre a corporificação do monstro, é bastante válida a interpretação de Cohen (2000) quando ele aponta que

O corpo do monstro incorpora — de modo bastante literal — medo, desejo, ansiedade e fantasia (ataráxica ou incendiária), dando-lhes uma vida e uma estranha independência. O corpo monstruoso é pura cultura. Um constructo e uma projeção, o monstro existe apenas para ser lido: o *monstrum* é, etimologicamente, “aquele que revela”, “aquele que adverte”, um glifo em busca de um hierofante. Como uma letra na página, o monstro significa algo diferente dele: é sempre um deslocamento; ele habita, sempre, o intervalo entre o momento da convulsão que o criou e o momento no qual ele é recebido — para nascer outra vez (COHEN, 2000 *apud* MEDEIROS, p. 284 -285).

O que nos faz avaliar o quanto os monstros, em sua crescente aproximação com o humano, não revelam ou espelham o monstro que habita em nós, com seus vícios, paixões e, porque não, dúbias delicadezas.

4.2.2. A atmosfera

Costa propõe a conceituação de atmosfera como sendo, no cinema de horror, o elemento de coesão entre engajamento e medo da audiência. A atmosfera potencializaria a imersão do público em um mundo fictício a partir de texturas (visuais e sonoras) que instrumentalizariam sua sensibilidade ao fílmico. A autora propõe então que, para entender a atmosfera de um filme é preciso debruçar-se sobre seus “espaços e objetos” observando como “manifestam-se em matéria, aparência e textura” (2018, p. 39) buscando compreender como nos afetam visual e sonoramente.

Sobre a importância das texturas na construção da imagem fílmica, Santos aponta que ela é o “(...) elemento que contribui para evocar sensações e reflete o uso e a passagem do tempo naquela superfície” (2013, p. 26), servindo também para a construção de significado e narratividade. A autora elucidada mais a importância das cores para a composição da atmosfera fílmica, uma vez que elas possuem substancial efeito dramático e

(...) não é só um meio de atingir verossimilhança nas imagens; cor pode comunicar tempo e espaço, definir personagens, e estabelecer emoção, estado expressivo, atmosfera, e uma sensibilidade psicológica. Em uma narrativa visual, cor é um dos melhores recursos do realizador (LOBRUTTO, 2002 *in* SANTOS, 2013, p. 27).

Santos, abordando a composição espacial, destaca que ela, quando alocada à imagem cinematográfica, possui “duas características materiais fundamentais que consistem na imagem plana (bidimensional) e na delimitação do quadro” (2013, p. 28), podendo evocar ou mesmo mimetizar emoções a partir de uma construção personagem-ambiente.

Carreiro, discorrendo sobre o som no cinema de horror, propõe que o objetivo de toda a tecitura sonora desse gênero remete ao estímulo de “respostas afetivas que conduzam a plateia a um estado anormal” (2011, p. 47), compondo uma das mais significativas camadas da atmosfera fílmica.

Aquela que possivelmente se comporta de maneira mais subliminar, muito embora suas estratégias, específicas do gênero, como a utilização de gritos³⁴, de vozes mais baixas³⁵ para os vilões ou mais guturais para os monstros³⁶, ou mesmo técnicas como o *leitmotiv*³⁷ ou o *stinger*³⁸ sirvam de catalização às visualidades expostas em tela.

Ao analisar a composição física de um filme de animação stop motion de horror – com seus personagens e cenários confeccionados muitas vezes manualmente –, é possível destacar certa prerrogativa de homogeneização estética, onde pessoas e monstros são, geralmente, fabricados a partir dos mesmos componentes, sejam eles a plastilina, o látex, o silicone e etc. Filosoficamente, essa aceção também pode apontar para um vínculo basilar entre esses elementos e nos faça questionar até que ponto todos eles não possam ser considerados monstros. Afinal, o que é um boneco em silicone que emula emoções humanas e nos faz lembrar a condição efêmera – e por que não, horrorizante – de estar momentaneamente vivo?

³⁴Há uma razão cognitiva para que o grito tenha se tornado a mais reconhecível marca sonora do filme de horror: trata-se de um recurso narrativo simples e eficiente para estimular, nos membros da plateia, pelo menos parte do afeto do horror. O grito estimula a identificação afetiva entre o personagem-vítima e o espectador, gerando o sentimento de repulsa ou rejeição que é elemento central na construção do sentimento do horror (CARREIRO, 2011, p. 46).

³⁵Não é difícil explicar a preferência por vozes com baixas frequências reforçadas para os antagonistas do horror. Se os timbres agudos de tenores ou sopranos sugerem mansidão, tranquilidade e doçura, a textura grave dos barítonos possui certa semelhança com os urros produzidos pelas cordas vocais dos animais selvagens, mais perigosos e imprevisíveis. Por consequência, esse tipo de voz provoca sobressalto e desconforto, sugerindo que seu dono representa agressividade e ameaça, gerando dessa forma o sentimento do horror nos espectadores (CARREIRO, 2011, p. 46).

³⁶Nesse ponto, é possível observar duas práticas comuns, dependendo da natureza do monstro. Nos filmes em que o assassino tem origem natural e humana (*serial killers*, psicopatas, etc.) é comum que sua voz tenha textura gutural, com timbre grave, próximo ao limite de audição para baixas frequências, percebido pelo ouvido humano.

Nos casos em que o monstro tem origem não natural, e especialmente quando sua aparência é humanoide (demônios, fantasmas, extraterrestres etc.), o uso de texturas guturais é igualmente corriqueiro (CARREIRO, 2011, p. 46).

³⁷O *leitmotiv* costuma ser um tema musical, mas no cinema de horror essa peça sonora que indica a presença do monstro pode tomar forma como efeito sonoro (CARREIRO, 2011, p. 48).

³⁸(...) *stinger*: uma nota ou acorde musical executado em volume ou intensidade mais forte do que a melodia ouvida no instante imediatamente anterior, provocando um súbito aumento de volume sonoro que, em geral, é sincronizado com uma imagem que mostra a aparição abrupta dentro do quadro de um novo elemento visual que ameaça o personagem focalizado (CARREIRO, 2011, p. 49).

5. ANÁLISE FÍLMICA

5.1. Método de análise

Penafria (2009)propõe que, embora não haja um consenso metodológico sobre como analisar um filme, duas etapas são fundamentais: a) **a decomposição**, que para a autora

(...) recorre pois a conceitos relativos à imagem (fazer uma descrição plástica dos planos no que diz respeito ao enquadramento, composição, ângulo,...) ao som (por exemplo, off e in) e à estrutura do filme (planos, cenas, sequências) (PENAFRIA, 2009, p. 1).

b) **a análise**, que estaria pautada em “estabelecer e compreender as relações entre esses elementos decompostos, ou seja, interpretar” (PENAFRIA, 2009, p. 1).

A autora elucida quatro formatos para análise de filmes, sendo eles: *a análise textual, a análise de conteúdo, a análise poética e a análise da imagem e som*. No que para a presente pesquisa utilizaremos como base a abordagemde caráter **poético**, dada sua vinculação com a ideia das sensações, sentimentos e sentidos suscitados pelo objeto fílmico. Para a análise poética, Penafria propõe primeiramente a enumeração dos “efeitos da experiência fílmica, ou seja, identificar as sensações, sentimentos e sentidos que um filme é capaz de produzir no momento em que é visionado”e logo após, “a partir dos efeitos chegar à estratégia, ou seja, fazer o percurso inverso da criação de determinada obra dando conta do modo como esse efeito foi construído” buscando identificar como as ferramentas próprias do audiovisual “foram estrategicamente agenciados/organizados de modo a produzirem determinado(s) efeito(s)” (2009, p. 6).

Assim previamente determinado, o presente trabalho não teve como objetivo realizar a transcrição dos filmes, outrossim, a partir da análise efetuada sob os critérios desenhados, realizar comparações entre os mesmos. Seleccionamos para tanto 10 obras audiovisuais, cada uma com no máximo 15 minutos de duração e executadas em stop motion no intervalo dos anos 2003 e 2016. Os filmes foram assistidos e deles enumerados sensações e sentimentos evocados. A partir destes sentidos, foram revistos tendo como objetivo a

evidenciação de recursos audionarrativos que possam ter sido agenciados para a construção das sensações e por fim foram analisados sob a luz das categorias: *o monstro*; *alianças* e *alinhamentos* em suas aproximações e distanciamentos do sentimento do *horror artístico* e/ou sentimento do sublime.

5.2. Usos estéticos contemporâneos da animação stop motion em curtas-metragens de horror

Considerando os aspectos elencados nos capítulos anteriores sobre a imagem, o horror, o sublime e o stop motion, analisaremos neste subcapítulo os filmes abaixo relacionados.

ANO	TÍTULOS ORIGINAL	DURAÇÃO	PAÍS	DIREÇÃO
2003	The separation	09:12"	Reino Unido	Robert Morgan
2006	Violeta la pescadora del mar negro	08:59"	Espanha	Marc Riba e Anna Solanas
2007	Chainsaw Maid	06:52"	Japão	Takena Nagao
2009	Manny	05:05"	EUA	Adam Rosenberg
2010	Las gemelas de la calle Poniente	11:55'	Espanha	Marc Riba e Anna Solanas
2011	T is for Toilet	04:15'	Reino Unido	Lee Hardcastle
2012	Pinky	02:30'	Japão	Takena Nagao
2013	Brain Blossom	01:46'	Japão	Shigeru Okada
2014	Saka Men	09:10'	Japão	Shigeru Okada
2016	Hi, stranger	02:42"	EUA	Kirsten Lepore

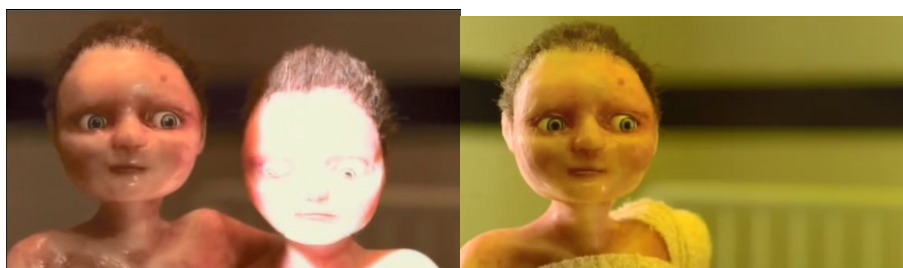
QUADRO I

5.2.1. The Separation (2003)

A *separação* (em livre tradução) desperta na audiência um sentido de inquietação causado por uma angústia crescente no desenvolver da trama. Somos apresentados logo de cara a um casal de gêmeos siameses, o que por

si só evoca um sentido de estranhamento e curiosidade, uma vez que tal condição genética é rara, ocorrendo em uma para 100 mil gestações³⁹.

Na segunda sequência do curta acompanhamos os dois irmãos se preparando para a cirurgia de separação, analogamente apresentada pelo som metálico de um maquinário, a interposição de uma luz ofuscante sobre um deles (Figura 1)– como em uma abdução – e o corte abrupto para o plano seguinte (Figura 2) em seus tons de amarelo que sentenciam sutilmente a melancolia da separação.



Figuras 1 e 2 - Imagens do filme *The separation*.

Há de se destacar também a composição plástica dos protagonistas que, com suas cores e texturas, tornam o espetáculo visual de sua pele – a mostra em boa parte do filme – inquietante por mimetizar a organicidade própria da constituição humana (Figuras 3 e 4).

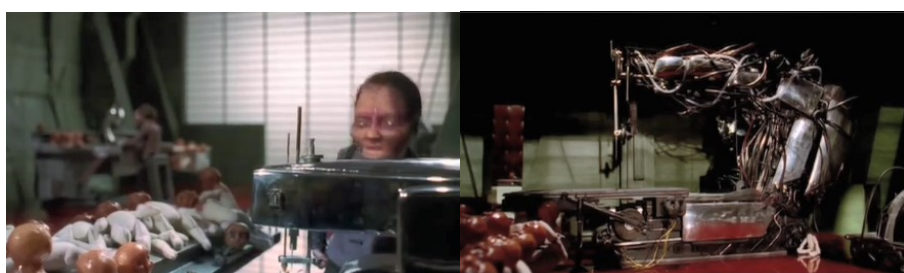


Figuras 3 e 4 - Imagens do filme *The separation*.

Após a sequência de separação, um *fade* para preto demarca o tempo transcorrido e podemos observar os irmãos, mais velhos, em seu ofício de fabricação de bonecos (Figura 5). Há uma possível conotação poética de, em sendo bonecos eles fabricarem bonecos, assim como certa inferência ao *Frankenstein* de Shelley. Não temos o Doutor Frankenstein “brincando de Deus” e buscando suplantando a morte, mas há a máquina (Figura 6) – que

³⁹Disponível em: <<http://g1.globo.com/ciencia-e-saude/noticia/2012/02/morrem-gemeos-siameses-no-para.html>>. Acesso em: 12 out. 2019.

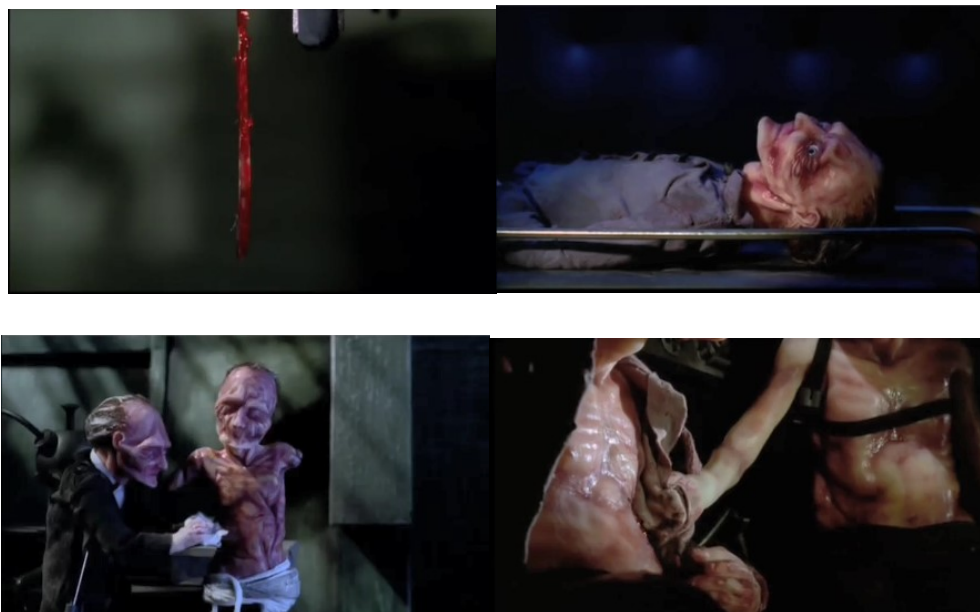
desdobrada conceitualmente aponta para o humano e sua engenhosidade. O que acompanhamos, permitindo-nos certo paralelismo entre as histórias, é a aceção da ciência com suas tecnologias e máquinas tentando consertar ou, como em Shelley, superar a natureza e seus equívocos. Mas se no clássico o monstro criado pelo Dr. Frankenstein ao ser rejeitado pelo criador embarca em uma saga de vingança que, em certa instância narrativa, propõe ao leitor a indagação sobre quem é de fato o monstro, o que vemos em *A separação* é a busca pelo *status* primeiro de unificação entre os gêmeos e sua saga de remendo do destituído pela ciência usando a mesma, o que se prova infrutífero.



Figuras 5 e 6 - Imagens do filme *The separation*.

A construção do horror no curta parece ser pavimentado por vias não tradicionais quando o que a *priori* seria o incômodo ou ameaçador, a anomalia genética não é o elemento primordial para o afastamento da audiência. Poderíamos suportar que o sentimento de horror artístico é acentuado com a composição enferma e decadente dos gêmeos, alocando-os de certo modo na categoria de monstro. E, apesar de conceitualmente monstruosos, o que podemos observar são sujeitos imersos em uma situação de desgaste físico-emocional que remonta a um monstro subjetivo – aqui podendo ser lido como a sociedade e suas normas de corporificação aceitáveis. Encaminhando-nos, portanto, a percepção de que o monstruoso não reside na deformidade, mas no que dela é deflagrado nos indivíduos quando da tentativa de normatização de seus corpos.

Não diferente do monstro de Shelley, os irmãos têm um destino trágico demarcado mais uma vez pela presentificação atroz da ciência (Figura 7). Ainda em paralelo com o clássico, permeiam todo o curta características como um sentido de solidão (Figura 8) evidenciado pelas escolhas de luz, paleta de cores e sonoridades, o grotesco (Figura 9) explorado ao máximo na disposição dos corpos e o vazio suscitado pela falta do outro (Figura 10).



Figuras 7, 8, 9 e 10 - Imagens do filme *The separation*.

Na categoria de alinhamento, é possível destacar que a vocalização da narrativa é pontuada pela homogenização do protagonismo. Apontando a equiparidade entre os gêmeos também em seus papéis actantes. Sobre aliança, fica estabelecido que ambos desejam retornar ao seu corpo compartilhado e, dado o sofrimento explorado ao longo do filme, pela separação, o público é convocado emocionalmente a se solidarizar com a angústia dos irmãos e acompanhá-los na busca pela reunificação.

5.2.2. Violeta la pescadora del mar negro (2006)

Em *Violeta, a pescadora do mar negro* (livre tradução) a sensação de desconforto é gritante, desde as cores dessaturadas pendendo para um quase cinza à composição estética alegoricamente pautada no macabro, pestilento e impuro. Na sequência inicial do filme, em um *fade in* do preto absoluto para uma casa acomodada em meio ao que parece ser um mar negro (Figura11), já é possível presumir a essência antinatural que permeia toda a narrativa, onde o fluído e incolor da água é, por exemplo, substituído pelo viscoso e insalubre piche (Figura12).



Figuras 11 e 12 - Imagens do filme *Violeta la pescadora del mar negro*.

Com personagens que apontam para morte e doença tão explicitamente dados como a mulher grávida (Figura13), a velha senhora, que bem poderia ser uma bruxa (Figura14) e os bebês siameses (Figura15), parece óbvia a percepção de que Violeta (Figura16) é vítima de um ambiente macabro e hostil.



Figuras 13, 14, 15 e 16 - Imagens do filme *Violeta la pescadora del mar negro*.

No entanto, a construção do horror no curta é permeada pelo conflito entre o monstruoso e o monstro quando joga com a visualidade explícita de imundície e pestilência destacada pelas mulheres em oposição à garotinha. Em face a garota não revela o impuro ou quebrado, mas em seu descaso com o que se passa no ambiente (Figura17) e em atos (Figuras18, 19 e 20) demonstra essa faceta subliminar do monstro contemporâneo, que como apontado por Clover (1993) *apud* Carreiro (2011) pode ser evidenciado a partir de uma psiquê deturpada.



Figuras 17, 18, 19 e 20 - Imagens do filme *Violeta la pescadora del mar negro*.

Um tópico curioso na composição visual do filme é a percepção de certa economia de sangue – aparecendo somente em um close da vagina da grávida (Figura21) e escorrendo pela cama (Figura22) na sequência do roubo dos bebês.



Figuras 21 e 22 - Imagens do filme *Violeta la pescadora del mar negro*.

Em alinhamento, a focalização narrativa é construída do ponto de vista de Violeta. Talvez por esse motivo, ainda que seja custoso a audiência estabelecer aliança moral com a criança, somos inclinados a justificar os atos dela, ponderando inclusive sobre um traço de amoralidade que imputaria, em parte, atos e comportamentos psicopáticos. No entanto, mesmo com tal disposição não torna menos impactante à audiência o desdobramento a que somos levados – a sequência das vítimas com a marca vermelha (Figuras23, 24 e 25) –, onde amoral ou não, Violeta ascende ao patamar de monstro com cara de anjo que todos tememos cruzar (Figura26), uma vez que, como destacado por Smith *in* Smith e Platinga (1999)

O que conta em como avaliamos e respondemos emocionalmente a um personagem com o qual estamos alinhados não é apenas o fato de estarmos alinhados com ele, mas o que descobrimos sobre ele ao longo desse alinhamento (SMITH e PLATINGA, 1999, p. 220).

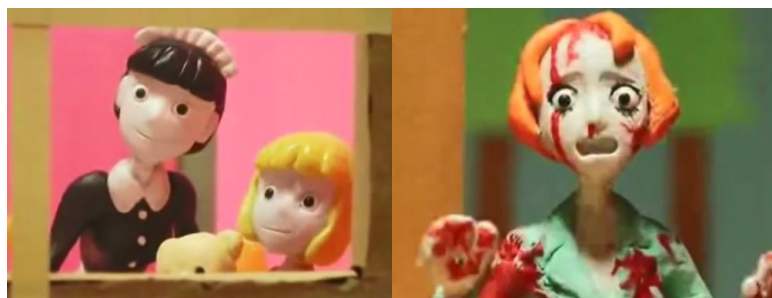


Figuras 23, 24, 25 e 26 - Imagens do filme *Violeta la pescadora del mar negro*.

5.2.3. Chainsaw Maid (2007)

Empregada motosserra (em tradução livre) é uma animação produzida em claymation, modalidade do stop motion executado com massa de modelar. Ainda que primariamente, por sua plasticidade associada a infância – o uso da massinha –, ou mesmo pelas cores vibrantes pareça ser um filme de horror moderado, *Empregada motosserra* se desdobra entre um humor ácido pontuado por elementos massivos *degore*, o que de certa maneira denota sua total distinção de um filme produzido para crianças. O sentimento evocado pelo curta definitivamente é o nojo ou repugnância, com seus planos massivos e detalhados de sangue e entranhas mimeticamente apresentados em massinha, mas nem por isso menos destituídos de peso dramático.

A composição do horror no filme é marcada pela intercalação não apenas sonora, mas também imagética, do desequilíbrio entre tranquilidade e humor (Figura 27) com pavor e *gore* (Figuras 28 e 29).



Figuras 27 e 28 - Imagens do filme *Chainsaw Maid*.



Figuras 29 e 30 - Imagens do filme *Chainsaw Maid*.

A presença de intertítulos(Figura30) com as falas dos personagens remete a pausas dramáticas e contrasta com a paleta multicolorida do filme.

O monstro no curta são os zumbis, classicamente apresentados como ex-pessoas em visceral putrefação e busca por cérebros (Figuras31, 32 e 33). No curta não parece haver sentidos mais na exploração da figura do zumbi, o que de certa maneira o equipara a filmes *live action* nos quais o que se prima são momentos de tensão e diversão onde o que conta é simplesmente acompanhar nossos pares humanos vencendo as adversidades e indo contra todas as expectativas inerentes de morte.



Figuras 31, 32, 33 e 34 - Imagens do filme *Chainsaw Maid*.

Como em toda história onde figuram os zumbis, o alinhamento e aliança da platéia é estabelecido com os personagens humanos em situação de perigo, embora possa haver certa indisposição em alinharmos-nos com a figura do pai, dado seu caráter minimamente duvidoso – ele toma café quando a esposa está morta (Figura34) e abandona a empregada que acabara de salvar sua filha

(Figura35). Por isso podemos destacar que a aliança moral fica melhor estabelecida com a empregada, que dá tudo de si para salvar a todos, tomando para si o papel actancial de heroína (Figuras36 e 37). É possível concluir que, na construção audionarrativa do curta, a aliança emocional se estabelece com todos os elementos humanos do filme, desde um pressuposto de mimese, onde a figura humana sobrepuja aspectos morais intrínsecos dos personagens.



Figuras 35 e 36 - Imagens do filme *Chainsaw Maid*.

Podemos destacar que o alinhamento é estabelecido com a empregada – presença massiva desde a primeira sequência do filme –, assim como a focalização narrativa (Figura38).



Figuras 37 e 38 - Imagens do filme *Chainsaw Maid*.

5.2.4. Manny (2009)

Ao assistir *Manny*, é possível caracterizá-lo como um filme experimental, onde há a ausência de linearidade narrativa evidente, assim como o uso do som não-diegético na maior parte da obra. A sensação alçada pelo curta, se por sua construção não-linear, que obriga a audiência a buscar significado no visto e ouvido – por vezes nos posicionando em lugares obscuros de nosso próprio imaginário –, ou por sua excessiva conotação subversiva, acomodam *Manny* no patamar de filme perturbador.

O senso de horror no filme é pavimentado em bases da trilha de ruídos e sons que permeiam a narratologia básica de filmes de terror com gritos e cadências que sugerem ameaça, assim como uma composição visual sinistra. Logo na primeira sequência da obra somos expostos ao que parece ser um ambiente abandonado (Figura39), mas que também pode ser lido como um altar decadente (Figura40). A cabeça do manequim, que intuímos ser Manny, empresta um ar sinistro ao ser apresentada como o objeto cabeça de manequim (Figura41) e não mimese do humano no filme, tornando sua transfiguração em algo vivo (Figura 42) ainda mais assustadora e não natural.



Figuras 39, 40, 41 e 42 - Imagens do filme *Manny*.

Como na maioria dos filmes analisados neste trabalho, *Manny* não possui diálogos e se sustenta muito fortemente na trilha sonora com seus ruídos e atmosfera de suspense. A maestria com que se opera a sonoridade do curta fecunda a imaginação da audiência para a existência de uma força ameaçadora exterior que tem em Manny seu objeto de atuação. Há, inclusive, forte paralelismo com as icônicas manifestações fantasmagóricas de histórias de terror, aliançados, inclusive, com a prerrogativa da similaridade que Manny (Figura43) – após ser possuído –partilha com as famosas entidades *Kuchisake*

*Onna*⁴⁰ (Figura44) ou mesmo o *Homem Torto*⁴¹(Figura45), monstros de caráter fantasmagórico de lendas urbanas japonesa e inglesa.



Figura 43 - Imagem do filme *Manny*.



Figura 44 – Representação Gráfica da Kuchisake-Onna⁴².



Figura 45 - Imagem do filme *A invocação do mal 2*.



Figura 46 – Imagem do filme *Manny*.

A composição do monstro em *Manny* muito se estabelece no paralelismo supracitado, evidenciando uma força para além da tela que atua sobre o manequim a fim de seu extermínio (Figura 46). Não nos parece perceptível, talvez por se tratar de um curta experimental, que *Manny* possua alguma inclinação de vocalização ou mesmo de aliança ou alinhamento.

5.2.5. Las gemelas de la calle Poniente (2010)

Ao assistir *As Gêmeas da rua Poniente* (em livre tradução), o público é imerso em uma narrativa que se assemelha à de conto de fadas, possivelmente até mais com os contos clássicos originais, com seus requintes de maldade e monstruosidade, do que os adocicados e repaginados filmes da Disney. Quando assisti pela primeira vez, o curta me remeteu aos sentimentos

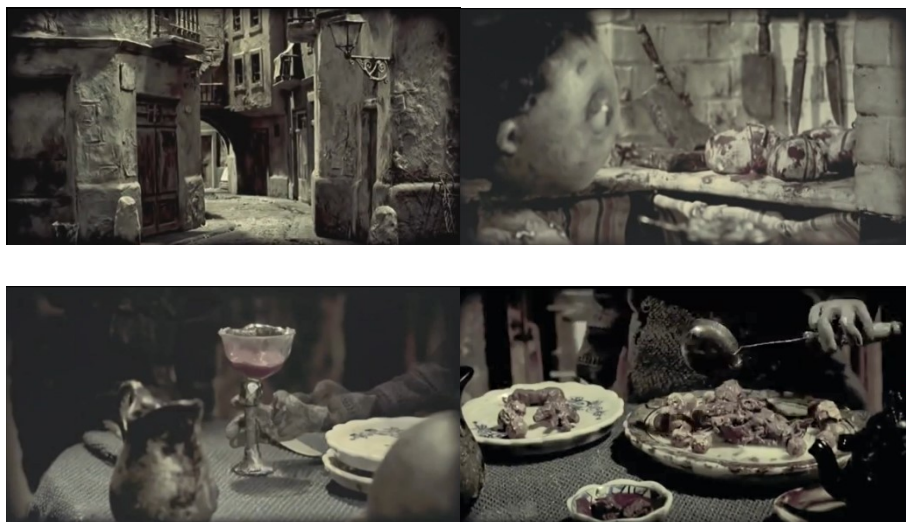
⁴⁰Disponível em: <<https://mundo-nipo.com/cultura-japonesa/mitos-e-lendas/24/06/2013/kuchisake-onna-a-mulher-de-boca-cortada/>>. Acesso em: 12 out. 2019.

⁴¹Disponível em: <<http://www.cladoterror.com/2019/03/02/o-homem-torto/>>. Acesso em: 12 out. 2019.

⁴² Desenho de Dracorubio.

de inquietação e apreensão, assim como a velhas histórias que os adultos contam para crianças travessas sobre o Bicho-papão e suas inúmeras facetas, desde “O Homem do Saco” à bruxa do conto de João e Maria.

Analisando os recursos estéticos utilizados, nos parece que a composição cromática da obra, em tons sépios com sombras bem demarcadas (Figura 47) é uma opção importante para a direção de arte e empresta à narrativa certa melancolia. Boa parte do filme transcorre nessa paleta de cores, sendo pontualmente acentuados tons de vermelho para evidenciar o sangue (Figuras 48 e 49) ou o vinho que, analogamente, também simboliza o sangue (Figura 50).



Figuras 47, 48, 49 e 50 - Imagens do filme *Las gemelas de la calle Poniente*.

Há na materialização do rosto dos personagens uma dicotomia pungente, que não cobre apenas a diferença etária entre eles (crianças *versus* idosos), mas parece demarcar outrossim maleficência *versus* inocência (Figuras 51 e 52). Tal demarcação agencia em conjunto com outros elementos como o contexto narrativo do rapto, a repulsa à figura das irmãs – que bem poderiam ser bruxas – e aproximação em aliança da audiência com a criança. Somos incitados a torcer pelo bem do garotinho desde a primeira confrontação dele com as gêmeas.



Figuras 51 e 52 - Imagens do filme *Las gemelas de la calle Poniente*.

Em estratégia de alinhamento, somos introduzidos na história pela visão do garoto, bem destacada a partir de sua troca de olhares com o outro garotinho na sequência da sacada (Figuras 53, 54 e 55). Tal alinhamento estabelece nosso vínculo com o personagem e, embora ele se apresente como uma criança travessa que na sequência seguinte incomoda um gato de rua – e de certa maneira prejudique esse alinhamento de ordem moral –, com o decorrer da narrativa, em equiparação com as ações das irmãs (rapto, assassinato, canibalismo e incesto), suas ações são relevadas, quando não esquecidas.



Figuras 53, 54 e 55 - Imagens do filme *Las gemelas de la calle Poniente*.

O curta opera a figura do monstro dentro de uma ambientação “suja” e escura (Figuras 56 e 57), onde o que impera são os atos monstruosos das irmãs e não necessariamente sua figura, apesar desta atestar certo senso de doença, decadência e impureza.

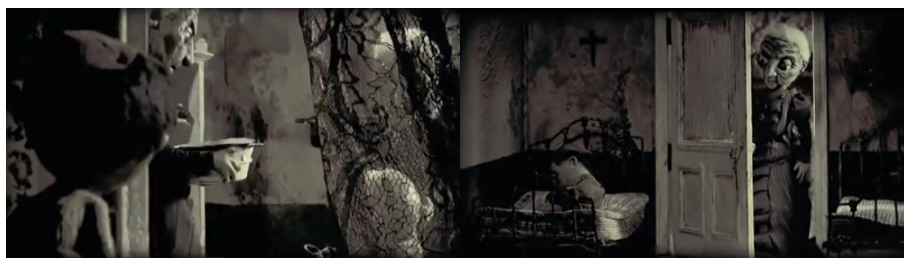


Figuras 56 e 57 - Imagens do filme *Las gemelas de la calle Poniente*.

Somos direcionados a alinharmos-nos com o garotinho e seguimos a partir de sua perspectiva durante a maior parte da narrativa. Tememos pelo seu

fim e,aliançados com ele,torcemos ao menor indício de possibilidade de fuga da situação horrenda.

Não há na narrativa explicitação de cenas de violência – a sequência da morte da garotinha é velada por uma cortina (Figura58), e mesmo o sangue, quando surge em tela, é sutil. O horror é cadenciado pela trilha sonora que exacerba o sentido de apreensão, tristeza e solidão dos personagens e o *horror artístico* catalisado pelo senso de impureza Carrolliana é evocado pelo materialmente dado: ambientação opressora, escura e pútreo (Figura59), assim como o moralmente distorcido: a presença de personagens duplicadas em alusão ao duplo⁴³, suas ações maléficas e por fim sua relação incestuosa (Figura60). Há que se destacar, extrapolando o sentido de monstro preconizado por Carroll uma tentativa do curta em, se não aproximar ao menos humanizar – figuras que mimeticamente são humanas – e com isso aproximar o público de monstros que, apesar de tudo, querem ser amados (Figura61).



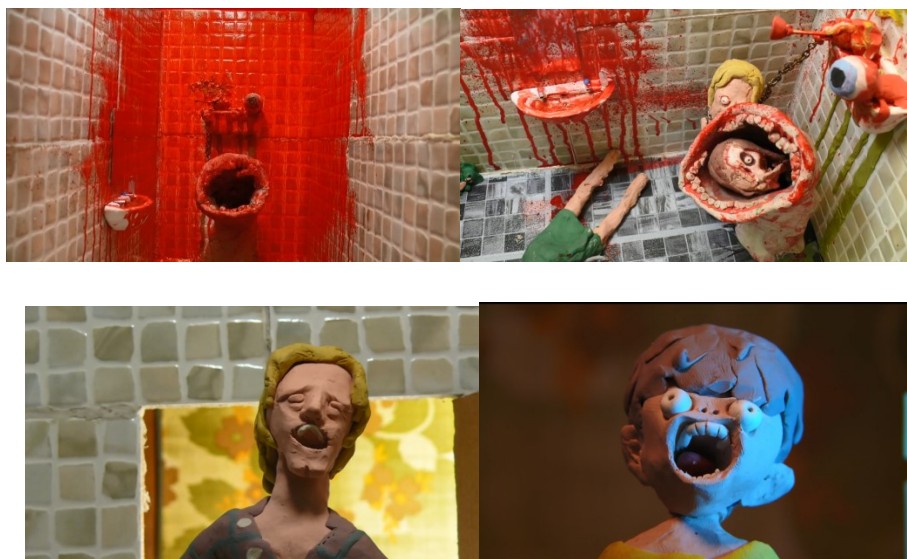
Figuras 58, 59, 60 e 61 - Imagens do filme *Las gemelas de la calle Poniente*.

⁴³ *Doppelgänger*, segundo as lendas germânicas de onde provém, é um monstro ou ser fantástico que tem o dom de representar uma cópia idêntica de uma pessoa que ele escolhe ou que passa a acompanhar, o que hipoteticamente pode significar que cada pessoa tem o seu próprio. Também são conhecidos como **duplo-eu** ou **sósia** (WIKIPÉDIA. Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Doppelg%C3%A4nger>>. Acesso em: 12 out. 2019).

5.2.6. T is for Toilet (2011)

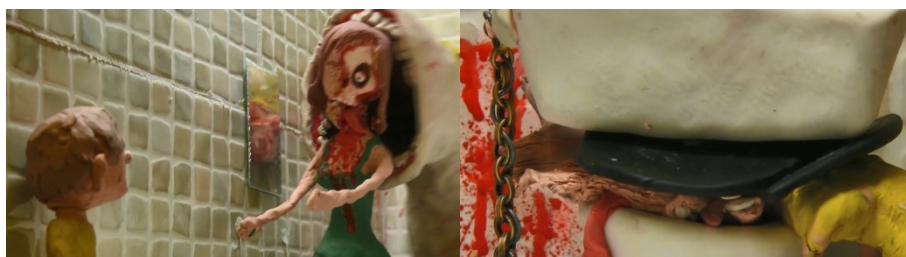
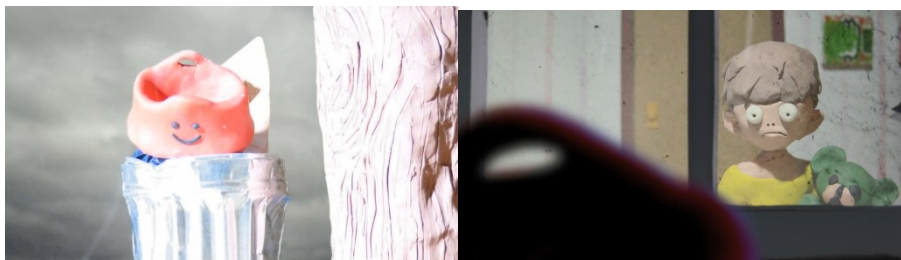
B de Banheiro (em tradução livre) é um filme que suscita no espectador uma montanha-russa de emoções conflitantes, mas a seu modo complementares, que caminham entre a comédia e o horror. É inusitado se perceber rindo e, logo em seguida, totalmente averso ao exposto, mesmo que a situação dramática a que somos conduzidos em tela seja familiar e que na maior parte do tempo a narrativa carregue um tom jocoso.

Muito embora haja a presença marcante do *gore* (Figura62), outro recurso usado expressivamente para a construção do horror é o ritmo e a disposição intercalada de momentos de tensão, explicitamente demarcados por sangue, decapitações, sujeira e monstros (Figura63) e momentos de alívio personificados na figura paterna (Figura64) ou quando da constatação do pesadelo (Figura65).



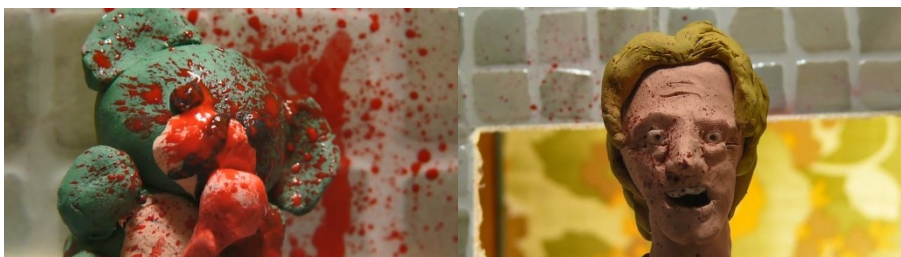
Figuras 62, 63, 64 e 65 - Imagens do filme *T is for Toilet*.

Essas emoções conflitantes podem ser percebidas como um espelhamento do alinhamento que o curta forja entre audiência e o menino desde uma perspectiva infantil de mudança de rotina e enfrentamento dos medos (Figuras66 e 67). *A priori* nos parece que a narrativa se organiza em: a) realidade, encerrada simbolicamente em um fade para preto que pode ser lido como o adormecimento do garoto; b) pesadelo, onde imperam o *gore* e o monstro (Figura68); c) realidade, teoricamente menos atemorizante, mas ainda assim fatídica (Figura69).



Figuras 66, 67, 68 e 69 - Imagens do filme *T is for Toilet*.

A aliança com o garoto é forjada no momento em que fica estabelecido sua meta dentro da conjuntura dramática: ele precisa – e demonstra querer – vencer seu medo. A audiência é implicada a torcer para que ele atinja seu objetivo uma vez que já está alinhada com ele. Esse alinhamento e identificação (de ordem imaginativa⁴⁴, afetiva⁴⁵ e, por vezes, epistêmica) se constitui desde o primeiro plano, quando a narrativa e enquadramentos forjam sua focalização. É bastante chocante, portanto, quando em meio a conclusão de sua “jornada”, o garoto surpreendentemente morre (Figuras 70 e 71) e assumimos o alinhamento com o pai.



Figuras 70 e 71 - Imagens do filme *T is for Toilet*.

⁴⁴ “O que devemos concluir a partir disso é que o ato de identificação imaginativa envolve imaginar – não, estritamente falando, ser aquela outra pessoa, mas sim imaginando estar em sua situação, onde a ideia de sua situação engloba todas as propriedades que ela possui, incluindo todos os seus traços físicos e psicológicos (por isso imaginamos o mundo a partir de sua perspectiva física e psicológica)” (GAUT *in* PLANTINGA, Carl e SMITH, Greg M. (Org.) PLANTINGA e SMITH, 1999, p. 203, tradução livre).

⁴⁵ “Suas propriedades psicológicas podem ser pensadas em termos de sua perspectiva sobre o mundo (fictício). Mas essa perspectiva não é apenas visual (como as coisas aparecem para ele); podemos também pensar no personagem como possuindo uma perspectiva afetiva sobre eventos (como ele se sente sobre eles), **uma perspectiva motivacional (o que ele está motivado a fazer em relação a eles), uma perspectiva epistêmica (o que ele acredita sobre eles)** e assim por diante” (GAUT *in* PLANTINGA e SMITH, 1999, p. 205, tradução livre e grifo nosso).

Há no decorrer da narrativa a presentificação do monstro, personificado pela privada comedora de gente (Figura72) que, dentro da fábula, é o monstro criado pela imaginação fértil e temerosa do menino. De uma perspectiva Carrolliana, tal monstro preenche eficazmente o quesitos de assustador e repugnante, e esses sentidos são construídos a partir de um sentido de mimese com o real – o monstro surge das águas verde pestilentas do sanitário (Figura73) – e espelhamento do comportamento dos indivíduos em cena que demonstram seu nojo (Figuras74e 75) e buscam se afastar do ameaçador.



Figuras 72, 73, 74 e 75 - Imagens do filme *T is for Toilet*.

Seja pelo abrupto deslocamento de uma situação corriqueira – os pais auxiliando o filho no banheiro – se tornar uma carnificina e, logo em seguida, restabelecermos o comedimento emocional por percebermos os eventos passados como apenas um sonho, para então sermos novamente impactados com o sentido de efemeridade da vida, levada a cabo não por monstros, mas pelo cotidiano, *T is for Toilet* horroriza. O sutil indício de que dos recondidos de medos primordiais possa residir algo de palpavelmente mortal, ou que do escuro (ou mesmo dos pesadelos) monstros possam se infiltrar na realidade engendram na audiência um sentimento inquietante.

5.2.7. Pinky (2012)

Se por sua duração ligeira ou uma leve conotação de crítica social, *Rosado* (livre tradução) desperta na audiência um sentido de culpabilidade e

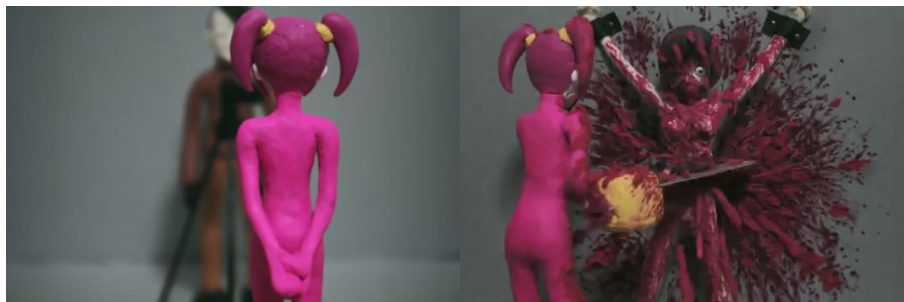
assombro. A culpabilidade é construída na chave da percepção tardia de que, como audiência, nos tornamos cúmplices do ato vil, enquanto o assombro encadeia-se com a constatação de que compondo o público, respaldamos o vídeo e, a rebote, a busca por visualizações e *likes* a qualquer preço.

Em conjunto, a emulação do som de uma frequência cardíaca e a encenação da animação no primeiro plano do curta nos posicionam *a priori* na perspectiva da vítima (Figuras 76, 77 e 78), para logo em seguida nos posicionar como audiência conivente (Figura 79), evidenciando nosso papel dual.



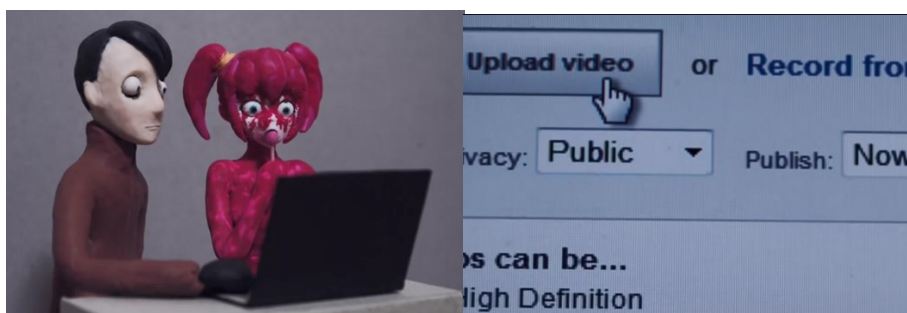
Figuras 76, 77, 78 e 79 - Imagens do filme *Pinky*.

Por mais que exista a linha interpretativa que respalde a figura da menina rosada como sendo a personificação da maldade ou monstro para além do ensejado por Carroll – ela não é visualmente grotesca ou imediatamente percebida como ameaçadora (Figura 80) –, estando, outrossim, equiparada ao monstro ressignificado de Clover (1993) *apud* Carreiro (2011), onde impera a acepção de monstro relacionado a um sentido de corrompido – no exemplo, o pueril impregnado pela psicopatia – (Figura 81), não restam dúvidas de que não podemos nos eximir da culpa, acentuada pela percepção de impulsos à violência que Neto (2013) afirma serem inerentes ao humano, e que, moralmente reprimidos, são manejados de formas mais saudáveis pela literatura ou pelo cinema.



Figuras 80 e 81 - Imagens do filme *Pinky*.

A metalinguagem empregada em *Rosado* respalda a conotação de realidade atingida mimeticamente do ponto de vista de simulacro do real. Desde a conotação sexual, muito empregada em filmes do estilo *snuff*⁴⁶ (Figura 82) à captura de tela de upload do filme na rede (Figura 83).



Figuras 82 e 83 - Imagens do filme *Pinky*.

Podemos apontar também, especificamente da cena do abate da mulher, a presença de certo resquício de *Realismo Traumático*⁴⁷ que, como exposto por Foster (1996).

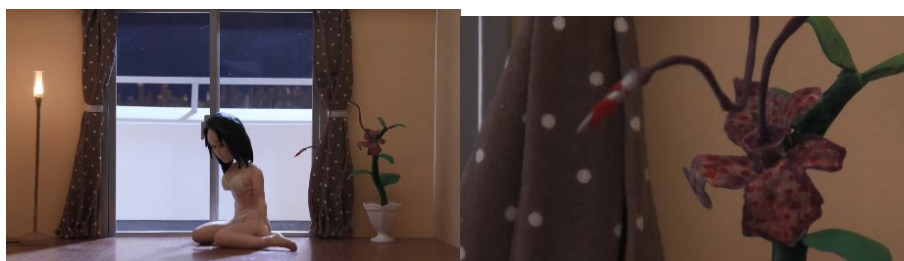
Diante dessa realidade, a imagem é entendida por Foster como tela ou biombo que simultaneamente exhibe e esconde o objeto, nos expõe ao real e nos protege contra ele. Traz para dentro da representação sua manifestação mais concreta de violência, sofrimento e morte, assim encoberta pela imagem ou pela linguagem, e simultaneamente inclui indícios que apontam para além da imagem, para o real via seus efeitos sensíveis e estéticos (FOSTER *apud* SCHOLLHAMMER, 2012, p. 133).

⁴⁶ **Filmes *snuff*** são filmes que mostram mortes ou assassinatos reais de uma ou mais pessoas, sem a ajuda de efeitos especiais, para o propósito de distribuição e entretenimento ou exploração financeira (WIKIPÉDIA. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Filme_snuff> Acesso em: 12 out. 2019).

⁴⁷ “Esse Realismo traumático foi caracterizado através de exemplos da arte das últimas décadas do século XX que expressam os elementos mais cruéis, violentos e abomináveis da realidade ligados inevitavelmente a temas radicais de sexo e morte. Em vez de representar a realidade reconhecível e verossímil, surge, segundo Foster, de Andy Warhol a Andrés Serrano, um realismo “extremo” que procura expressar os eventos com a menor intervenção e mediação simbólica e provoca fortes efeitos estéticos de repulsa, desgosto e horror” (SCHOLLHAMMER, 2012, p. 133).

5.2.8. Brain Blossom (2013)

Ao assistir *Florescer do cérebro* (livre tradução) somos induzidos a sensação de expectativa – seja pela trilha de suspense ou pela representação de uma mulher em transe – substituída paulatinamente por uma incômoda curiosidade. Uma composição cenográfica com tão poucos elementos (Figura84) e a gradação sonora a que somos expostos alimentam a sensação de algo por vir. No desenvolver da narrativa, a conotação da flor como vetor (Figura85) e a mulher como hospedeira (Figura86) aproximam o filme da ideia de doença e, por conseguinte, de um estado zumbi iminente (Figura87).



Figuras 84, 85, 86 e 87 - Imagens do filme *Brain Blossom*.

Mas, diferente do habitualmente apresentado em narrativas em que o zumbi protagoniza, não acompanhamos a livre degradação do corpo humano em si, mas antes sua reinvenção como elemento base para a vida (Figuras88 e 89).



Figuras 88 e 89 - Imagens do filme *Brain Blossom*.

E o cérebro, elemento icônico do subgênero, floresce(Figuras90 e 91),ao invés de ser animaisicamente consumido.



Figuras 90 e 91 - Imagens do filme *Brain Blossom*.

5.2.9. Saka men (2014)

Ao assistir *Saka men* é impossível não o associar a ideia de ameaça advinda do humano, assim como certo sentido de justiça divina. Ao justapor a maldade do homem e a maldade em si,a obra estabelece um sentido de medo e horror que é contrabalanceado pela ideia de *ying-yang*.

Figuram na narrativa, representando a bondade, o monge (Figura92) e o bebê. Representando a maldade temos o ladrão (Figura93) e o monstro selado (Figura94), sendo a figura da mãe neutra.



Figuras 92, 93 e 94 - Imagens do filme *Saka men*.

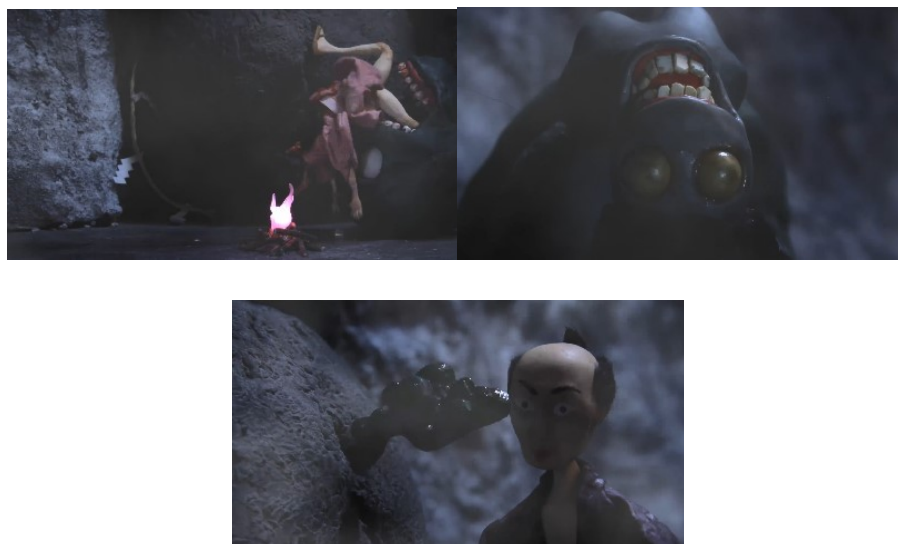
Como o ladrão, por sua conduta moral duvidosa, afasta a audiência já em primeira instância – embora a presença de sua família (Figura95) amenize um pouco seus atos – o papel actancial de vilão se sobrepõe, por

exemplo, quando ignorando o pedido de sua esposa ele abre o selo da pedra (Figura 96) e compele a audiência a ser aliançar com o monge, que, mesmo ferido, corre para ajudar (Figuras 97 e 98).



Figuras 95, 96, 97 e 98 - Imagens do filme *Saka men*.

O monstro se destaca na trama pela figura de um *bakemono*⁴⁸ (Figuras 99 e 100), entidade da cultura japonesa muitas vezes relacionada com o mal ou maldade. Na narrativa do curta, exacerbado pela figura do homem corrompido moral e espiritualmente (Figura 101).



Figuras 99, 100 e 101 - Imagens do filme *Saka men*.

⁴⁸**Bakemono**, composto pelos kanji “ba(ke)” e “mono”. O kanji “ba(ke)” significa “mudança”, “algo que muda de forma”, e “encantar” (com o sentido de enfeitiçar). Já “mono” significa “coisa”, “objeto”, “matéria”. Traduzido como “monstro”, “espectro”, “fantasma”, e “aparição” nos dicionários, um bakemono é, literalmente, uma coisa – geralmente espíritos de animais, mas não somente eles – que muda de forma, tornando-se uma criatura sobrenatural (SICILIANI, 2010).

5.2.10. Hi, stranger (2016)

Olá, estranho (livre tradução), é um curta que viralizou em meados de 2017, muito associado na época a comentários que o descreviam como bizarro, perturbador e/ou *creepy*. O sentimento de inquietação suscitado pela obra pode ser discutido a luz de certo paralelismo com o filme *A ghost story* (2017). Em ambas as histórias há um componente estilístico minimalista na presentificação do monstro (Figuras 102 e 103) e, embora o curta difira do longa por ser significativamente pautado na vocalização do personagem-monstro – mesmo que em um diálogo unilateral –, ambos evocam significado para além do exposto.

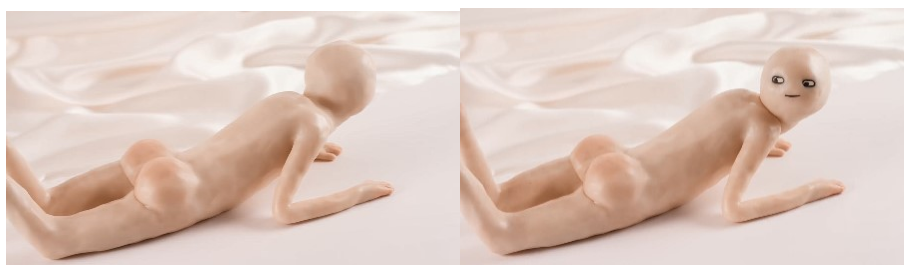


Figura 102 - Imagem do filme *A Ghost Story*.



Figura 103 - Imagem do filme *Hi, stranger*.

Esteticamente o curta vai na contramão do visualmente utilizado em filmes de horror e, para uma audiência mais dispersa, pode passar despercebido dentro do gênero. Não temos o decrépito, escuro ou angustiante como elementos centrais na composição plástica da narrativa. Outrossim, temos um cenário amplamente iluminado e um personagem que, embora antropomorfizado, não é necessariamente uma pessoa. O protagonista é apresentado como uma figura amigável que mesmo ao revelar o aspecto *voyeurista* da audiência – “Está bem, você pode olhar minha bunda.” – no primeiro plano do curta (Figuras 104 e 105) não nos critica pelo impulso e evidencia a intimidade plástica e a solidão compartilhada dos dias atuais.



Figuras 104 e 105 - Imagens do filme *Hi, stranger*.

É possível depreender da obra que o horror se estabelece pela ameaça não de um monstro, mas pela relação fabricada e estranhamente plausível entre a audiência e o hipnotizante olhar a que se vincula em tela (Figuras 106 e 107). É hipnotizante a forma como o personagem, sem excesso de atributos, troca olhares com o público e estabelece, se por sua fala ou despreensão, certo vínculo afetivo com a audiência.

Olá, estranho opera em uma linha tênue entre a mimese de uma *live* de Instagram ou Youtube, onde pessoas estabelecem uma conversas por vezes unilaterais e pseudo íntimas (Figuras 108 e 109). Em paralelo com *A ghost story*, o sentido de horror não está na ameaça presumível – o fantasma ou o monstro – mas no medo do esquecimento e a rebote da solidão. Neste sentido, o curta expõe a solidão compartilhada pelas redes sociais e milhares de aplicativos, associando o horror muito mais com um sentido de sublime, pautado não no medo explícito suscitado por uma ameaça visualmente monstruosa, mas por um sentido de solidão palpável.



Figuras 106, 107, 108 e 109 - Imagens do filme *Hi, stranger.*

O horror no curta é construído com base no sentimento incômodo que não sabemos de onde vem a *priori*, mas que parece estabelecer com medos primordiais o sentido de vulnerabilidade diante da tela.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise poética, aqui pretendida, deixa a percepção de que mesmo amparando-nos em metodologias pré-estabelecidas é inerente, dentro do processo de análise, que o percebido está intimamente vinculado a quem observa. Desta forma, não buscamos decretar uma verdade ao analisar os filmes, mas compartilhar uma percepção muito própria da mesma.

Destacamos que metade dos filmes analisados foram executados com a técnica claymation e que 70% deles não possuem diálogos.

Analisando filmes de horror animados, Saldanha (2018) pondera que tal gênero normalmente aparece muito mais associado a ironia/comicidade do que o horror propriamente dito. E a prerrogativa do autor parece validada quando percebemos em *T, is for Toilete Chainsaw Maid* esses traços. Em suas ponderações, Saldanha evidencia o esforço que o filme de horror animado precisa sobrepujar para ser percebido como um filme puramente de horror, desde um trabalho redobrado com a trilha sonora até mesmo a preocupação com a *mise-en-scène*. Dada sua liberdade plástica, no entanto, a animação de horror tem um grande potencial no terreno do horror, bastando aos idealizadores da obra apenas assim o ensejarem.

O horror em filmes de animação stop motion talvez trilhe um caminho muito mais próximo ao da ressignificação do visto do que o visual e imediatamente exposto. Há sim muito de visualmente dado, mas com as ressignificações de monstro e monstruosidade, muito do horror na animação se estabelece na perspectiva de sentimento de sublime. Onde o medo evocado se relaciona não tanto com um senso de alinhamento com personagens em perigo ou a ameaça exposta em tela, mas na sensação de vulnerabilidade quanto o acaso, como em *T, is for Toilet*, a solidão de *The separation* e *Hi, stranger*, ou a degradação moral de *Violeta, la pescadora del mar negro*, *Las gemelas de la calle Poniente* ou *Pinky*, emergidos das linhas menos explícitas das narrativas.

Nos parece que os pontos de convergência entre *post-horror*, horror estético e sentido de sublime ocorrem quando tencionamos uma significação que aloca o sentimento de sublime como o sentimento evocado a partir das novas narrativas de horror que vem se consolidando nos últimos dez anos. Em consonância com essa consideração há, então, certo declínio do horror estético

como proposto por Carroll (1990) e alterações sobre quem ou o que é o monstro e/ou monstruoso que em uma tradição do cinema de horror, acompanha a agenda político social contemporânea.

Apontamos que as obras analisadas operam, dentro de sua margem técnica e estética, o subjetivo sentimento de horror em cada um de nós, uma vez que, como defendido por Lovecraft (1987)“(...) o critério final de autenticidade de uma obra de horror não é o enredo, mas o tipo de sensação que ela é capaz de produzir”(LOVECRAFT *in* FRANÇA, 2008, p. 4). E o inquietante, mesmo o permeado de comicidade ou de pontual crítica social, é sem dúvida a marca registrada das obras aqui analisadas. Monstros e situações limites que falam mais de nós com sua estética desapegada de comprometimento com a realidade e que assim a desdobram e fazem o monstro que habita em mim, saudar – em seguro afastamento – o monstro que habita em você.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABBAGNANO, Nicola. **Diccionario de Filosofia**. Ciudad del México: Fondo de Cultura Económica, 1966.

ARAÚJO, Alexandre Medeiros de. **Estética e moralidade em Kant: A relação entre o sublime e o sentimento moral na Crítica da faculdade do juízo**. Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2012.

AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas: Papirus, 1993.

BARBAS, Helena. **O Sublime e o belo de Longino a Edmund Burke**. Nova Lisboa: CENTRIA e DEP/FCSH. 2006, pp. 1-20.

BARROS, Lucas Pereira. O Monstro em Les Revenants: Subversão dos zumbis e do gênero horror. In: DUARTE, Ricardo e FERRAZ, Txai (orgs.). **Cinema Plural: Imagens do contemporâneo na visão de jovens pesquisadores do Brasil**. Recife: EDUFPE, 2014, pp. 1-121.

BEZNOSAI, Bárbara Prado. **Pós-terror? Uma análise sobre o termo e uma reflexão sobre o atual momento dos filmes de terror**. Monografia. Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2019.

CARREIRO, Rodrigo. Sobre o som no cinema de horror: padrões recorrentes de estilo. In: **Ciberlegenda**. Rio de Janeiro: Universidade Federal Fluminense, v. 1, 2011, pp. 43-53. Disponível em: <<http://www.periodicos.uff.br/ciberlegenda/article/view/36853>>. Acesso em: 15 maio 2019.

CARROLL, Noël. **Filosofía del terror o paradojas del corazón**. Epub r1.0, Lectulandia, 1990.

COSTA, Paula Mermelstein. **A construção do horror nos filmes I walked with a zombie e Les yeux sans visage**. Monografia. Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2018.

FIGUEIREDO, Virginia de Araujo. O sublime explicado às crianças. In: **Trans/Form/Ação**, v. 34 -Edição especial 2. Marília: Scielo, 2011, pp. 35-56. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31732011000400004>. Acesso em: 15 maio 2019.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da Caixa Preta: Ensaio para uma futura filosofia da fotografia**. São Paulo: Editora HUCITEC, 1985.

FRANÇA, Júlio. O horror na ficção literária: Reflexão sobre o “horrrível” como uma categoria estética. In: **Anais do XI Congresso Internacional da ABRALIC**. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2008, s/p.

GAUT, Berys. Identification an Emotion in Narrative Film. In: PLANTINGA, Carl e SMITH, Greg M. (Org.). **Passionate Views: Film, cognition, and emotion**. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1999, pp. 200-216.

GUTFREIND, Cristiane Freitas. Cinema e outras mídias: os espaços da arte na contemporaneidade. In: **Contemporânea**, vol. 6, n. 1. UFBA. Online, 2008, pp. 1-13. Disponível em: <<https://portalseer.ufba.br/index.php/contemporaneap/oscom/article/view/3515>> Acesso em: 15 maio 2019.

HEFFNER, Hernani. **Petrobrás Traço Animado** – Curso e mostra de animação brasileira. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 2019.

JUSTAMAND, Michel; MARTINELLI, Suelly Amâncio; OLIVEIRA, Gabriel Frechiani de; SILVA, Soraia Dias de Brito. A arte rupestre em perspectiva histórica: uma história escrita nas rochas. In: **Revista de Arqueologia Pública**. Aracaju: Universidade Federal de Sergipe, 2017, pp. 130-172.

LOPES, Calebe. **Considerações sobre o tal do “pós-horror”**: Tentativas de rotular um novo movimento no cinema de gênero. 2017. Disponível em: <<https://revistamoviment.net/considera%C3%A7%C3%B5es-sobre-o-tal-p%C3%B3s-horror-58e329347188>>. Acesso em: 15 maio 2019.

MEDEIROS, Daniel Lucas de. O início do horror: o nascimento do gênero de terror no cinema e sua relação com a guerra. In: **Anais do 4º Encontro Rede Sul Letras**. Palhoça: Formação de Redes de Pesquisa, UNISUL, 2016, pp. 283-287.

MORAES, Marcelo Rodrigues de. Estética e Horror: o monstro, o estranho e o abjeto. In: **Literatura e Autoritarismo – Dossiê: “Escritas da Violência”**. 2008. Disponível em <http://w3.ufsm.br/grpesqla/revista/dossie/art_11.php>. Acesso em: 12 out. 2019.

MOURA, Vítor. Uma investigação filosófica de Edmund Burke: o excesso por fascículos. In: **RepositóriUM**. Braga: Universidade do Minho, Centro de Estudos Humanísticos (CEHUM), 1998, pp. 1-35. Disponível em <<http://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/8852>>. Acesso em: Maio 2019.

NEIVA JR., Eduardo. **A imagem**. São Paulo: Ática, 1994.

NETO, João Marciano. Fome por gore. In: **Revista Cine Cachoeira**. 2013. Disponível em: <<http://www.cinecachoeira.com.br/2013/07/fome-por-gore/>>. Acesso em: 12 out. 2019.

PALEÓLOGO, Diego. Por um monstro contemporâneo: Monstruosidades em tempos de crise. In: **Anais do VI CONECO - Congresso de Estudantes de Pós-graduação em Comunicação – UERJ | UFF | UFRJ | PUC-RIO | Fiocruz**. Rio de Janeiro, Coneco; UERJ, 2013, pp. 1-17.

PENAFRIA, Manuela. Análise de filmes – conceitos e metodologia(s). In: **Anais do VI Congresso SOPCOM**. Covilhã: Universidade da Beira Interior, 2009, pp. 1-10.

PINNA, Daniel Moreira de Sousa. Terror Animado - questões de gênero nos estudos de Animação. In: **RUA - Revista Universitária do Audiovisual**, Dossiê n. 13, dez. 2012. São Carlos: Universidade Federal de São Carlos. Disponível em: <<http://www.rua.ufscar.br/terror-animado-questoes-de-genero-nos-estudos-de-animacao/>>. Acesso em: 15 mai. 2019.

PUCHEU, Alberto Neto. Entre a sensação e o sensacionalismo. In: **Jornal O Globo**, Prosa & Verso, 30 out. 2010, p. 3. Rio de Janeiro, 2010.

ROSE, Steve. How post-horror movies are taking over cinema. In: **The Guardian**. 2017. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/film/2017/jul/06/post-horror-films-scary-movies-ghost-story-it-comes-at-night>>. Acesso em: 15 mai. 2019.

SALDANHA, Pedro Augusto Stefani. **A animação no imaginário coletivo: desconstruindo o conceito de animação como gênero infantil**. Monografia. Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2018.

SANTOS, Luiza Gama Drable. **Direção de arte e estilo no cinema brasileiro: uma perspectiva estética**. Monografia. Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2013.

SCOLLHAMMER, Karl Erik. Realismo afetivo: evocar realismo além da representação. In: **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, n.39, jan./jun. 2012. Cidade: Editora, 2012, pp. 129-148.

SICILIANI, Bruna. Criaturas Sobrenaturais – Parte 2: Bakemono, Mononoke e Tsukumogami. In: **Magia oriental**. Disponível em: <<https://aoikuwan.com/2010/09/24/criaturas-sobrenaturais-parte-2-bakemono-mononoke-e-tsukumogami/>>. Acesso em: 12 out. 2019.

SIGNIFICADOS.COM. Disponível em: <<https://www.significados.com.br/>>. Acesso em: 15 mai. 2019.

SMITH, Greg M. Gangsters, cannibals, aesthetes, or apparently perverse allegiances. In: PLANTINGA, Carl e SMITH, Greg M. (Org.) **Passionate Views: Film, cognition, and emotion.** Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1999, pp. 2017-238.

TEIXEIRA, Aline Leitão Cavalcanti; BARRETO, Maria Amanda Ramos e SANTOS, Luciane Alves. Literatura de terror/horror: contribuições no processo de formação do leitor. In: **Anais do IV Congresso Nacional de Educação – CONEDU.** Cidade: Editora, 2017, s/p.

WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2009. Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/>>. Acesso em: 12 out. 2019.

FILMOGRAFIA

BRAIN BLOSSOM. Direção: Shigeru Okada, Japão, 2013. 2 min. Som. Cor.

CHAINSAW MAID. Direção: Takena Nagao, Japão, 2007. 7 min. Som. Cor.

GEMELAS DE LA CALLE PONIENTE, las. Direção: Marc Riba e Anna Solanas. Espanha, 2010. 12 min. Som. Cor.

HI, STRANGER. Direção: Kirsten Lepore, EUA, 2016. 3 min. Som. Cor.

JOSEPH CAMPBELL AND THE POWER OF MYTH(Original). Org. Bill Moyers. EUA, 1988. 360 min. Som. Cor.

MANNY. Direção: Adam Rosenberg. EUA, 2009. 5 min. Som. Cor.

PINKY. Direção: Takena Nagao, Japão, 2012. 2 min. Som. Cor.

SAKA MEN. Direção: Shigeru Okada, Japão, 2014. 9 min. Som. Cor.

SEPARATION, the. Direção: Robert Morgan. Reino Unido, 2003. 9 min. Som. Cor.

T IS FOR TOILET. Direção: Lee Hardcastle. Reino Unido, 2011. 4 min. Som. Cor.

VIOLETA, LA PESCADORA DEL MAR NEGRO. Direção: Marc Riba e Anna Solanas. Espanha, 2006. 9 min. Som. Cor.