

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE AUDIOVISUAL E PUBLICIDADE

LUCAS GUARALDO ITABORAHY

**MEDO DE POBRE:
REPRESENTAÇÕES DE CLASSE SOCIAL NO CINEMA DE TERROR
BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO**

Brasília

2023

Lucas Guaraldo Itaborahy

**MEDO DE POBRE:
REPRESENTAÇÕES DE CLASSE SOCIAL NO CINEMA DE
TERROR BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO**

Monografia apresentada ao curso de Comunicação Social da Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília como requisito parcial para obtenção do grau Bacharel em Audiovisual, sob a orientação da Professora Doutora Mariana Souto.

Brasília

2023

Agradecimentos

Agradeço, primeiramente, à professora Mariana Souto pela orientação desta pesquisa, por ter abraçado, desde seu início, a proposta e ter contribuído imensamente com referências, apoio e incentivos insubstituíveis para a realização deste trabalho de conclusão de curso.

À Maria Julia, pelo amor, carinho, confiança e companheirismo que foram essenciais durante os meses de preparação, pelas conversas intermináveis e por ter me estimulado ao longo da melhor parte da minha graduação.

Aos meus pais, Anderson e Flávia, e minha irmã, Beatriz, por terem me incentivado a ingressar na UnB desde sempre, pelo apoio incondicional mesmo quando eu mesmo não sabia o que estava fazendo e por, já no semestre do TCC, terem entendido minhas prioridades e me amparado em todos os momentos.

Aos meus amigos de longa data e aos vários que conheci durante a graduação, pela companhia e por estarem presentes durante todos os desafios passados, me ajudando mais do que imaginam.

Aos terceirizados, técnicos e professores da UnB, especialmente aqueles da Faculdade de Comunicação, pelo trabalho de excelência mesmo ao longo dos anos tumultuados para o ensino público brasileiro.

À Juliana Rojas, Marco Dutra, Gabriela Amaral Almeida e todos os trabalhadores do cinema envolvidos na produção dos filmes citados neste trabalho. Sem suas contribuições, nada seria possível e tudo seria menos interessante.

À Brasília.

Resumo

Este trabalho busca entender a representação de classes no cinema de terror brasileiro contemporâneo através das estruturas narrativas, personagens e alegorias utilizados na representação das interações entre membros de diferentes classes. Para isso, o estudo busca contextualizar nossa relação com o cinema de terror, assim como o político do cinema como forma de estabelecer subjetividades dentro de uma sociedade. Partindo do entendimento desses conceitos, será feita uma análise dos filmes brasileiros *Trabalhar cansa* (Juliana Rojas e Marco Dutra, 2011), *As boas maneiras* (Juliana Rojas e Marco Dutra, 2013) e *O animal cordial* (Gabriela Amaral, 2018), definidos como filmes representativos da representação de classes no terror, a fim de entender a relação entre os medos e os símbolos empregados nessa narrativa.

Palavras-chave: Relação de classes; cinema de terror; terror contemporâneo; alegoria; horror.

SUMÁRIO

1. Introdução.....	06
2. Por que assistimos filmes de terror?.....	11
2.1. Nossos medos.....	11
2.1.1. Como consumimos o medo.....	12
2.2. As alegorias e o terror.....	14
3. Cinema de terror como crítica social.....	19
3.1. Cinema como ferramenta política.....	19
3.2. Cinema de terror e o conflito de classe.....	21
4. Metodologia.....	25
5. A representação da relação de classes no cinema de terror contemporâneo: uma análise de <i>Trabalhar cansa</i>, <i>As boas maneiras</i> e <i>O animal cordial</i>.....	27
6. Considerações finais.....	39
7. Referências.....	42
7.1. Bibliografia.....	42
7.2. Filmografia.....	43

Lista de figuras

Figura 1	Poltergeist	p.07
Figura 2	Top Gun	p.08
Figura 3	O gabinete do Dr. Caligari	p.13
Figura 4	A hora do pesadelo	p.17
Figura 5	O som ao redor	p.23
Figura 6	Trabalhar cansa	p.28
Figura 7	As boas maneiras	p.31
Figura 8	Alien, o oitavo passageiro	p.34
Figura 9	O nascimento de Joel	p.34
Figura 10	O animal cordial	p.37

1. INTRODUÇÃO

Os filmes de terror são, por definição, filmes que causam assombro, sustos e arrepios e têm o medo como fator catártico principal. Dessa forma, como maneira de gerar o espanto e o medo desejado, é corriqueira a utilização de símbolos, figuras, espaços ou clichês consolidados que consigam despertar repulsa, temor e espanto no público, tais como a presença de mortos-vivos, casas assombradas, fantasmas e vampiros.

Apesar da efetividade das narrativas de terror depender de uma série de fatores, como características psicológicas, idade e gênero, além das especificidades socioculturais de cada público, a empatia e a capacidade de identificação são pontos fundamentais para a boa experiência do espectador (MARTIN, 2019). Dessa forma, é necessário que os símbolos empregados na narrativa remetam o espectador a dilemas reais de sua vida e de características consideradas repulsivas ou assustadoras pela sociedade que o cerca.

Podemos supor que demônios satânicos assombrando famílias tradicionais norte-americanas não tenham o mesmo impacto entre grupos menos influenciados pelo cristianismo ou pelo *american way of life*. Ao mesmo tempo, para esses grupos (orientais, por exemplo) fantasmas podem ter comportamentos e mitologias completamente diferentes do que estamos acostumados e podem pensar que as heranças familiares têm pesos diferentes nas nossas vidas.

Em seu trabalho sobre a formação dos símbolos psicológicos do negro caribenho, Frantz Fanon, psicanalista martinicano, refuta a noção europeia de que os símbolos possuíam o mesmo significado para pessoas independente de suas origens, experiências e formações. Para o psicanalista, era preciso “recolocar estes sonhos no seu tempo” e enxergar os sonhos e medos não apenas como uma série de códigos universais que poderiam ser identificados em todo tipo de sujeito, mas sim como manifestações da formação de uma sociedade e suas vivências:

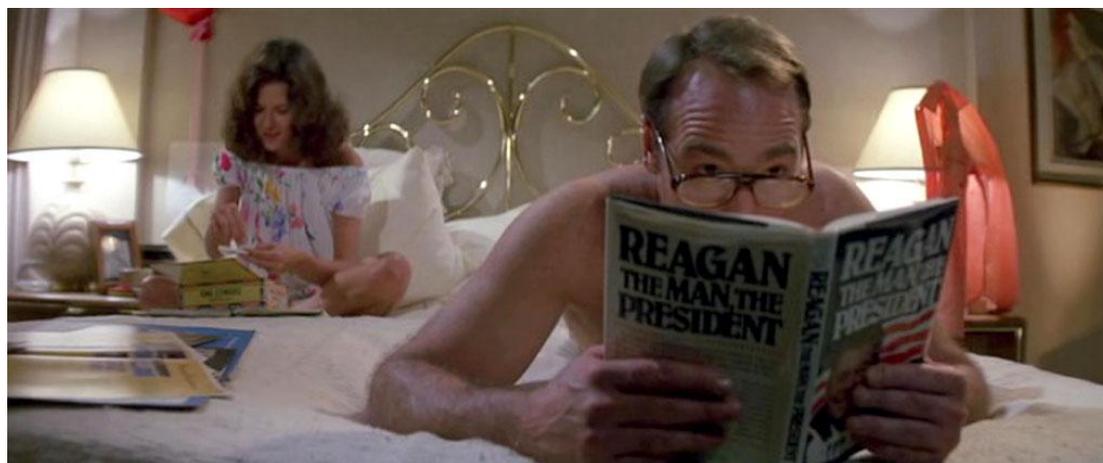
O touro negro furioso não é um *phallus*. Os dois homens negros não são os dois pais --um representando o pai real, outro o ancestral. Eis aqui uma análise aprofundada que poderia levar, com base nas próprias conclusões de Mannoni no parágrafo intitulado ‘O culto dos mortos e a família’: o fuzil dos soldados senegaleses não é um pênis, na verdade é um fuzil Lebel 1916. O touro negro e o bandido não são logos, ‘almas substanciais’, mas uma irrupção, durante o sono, de imaginações reais. (FANON, 1952, p. 100).

Portanto, através dessa tradução de medos reais em medo fictício, o cinema de terror tem servido, ao longo de sua história, como representação, e até como forma de

racionalização, dos dilemas sociais e traumas reais enfrentados pelos diversos grupos de pessoas que os produzem. Temas como avanço dos movimentos sociais, expressão sexual e “amor livre”, paranoia comunista (MARCHI, 2010), doenças, terrorismo (MATOS, 2018) e as ameaças do aquecimento global e mudanças climáticas, apesar de não serem diretamente relacionados a casas assombradas, invasões alienígenas, possessões demoníacas ou a volta dos mortos, servem como combustível para as alegorias que alimentam e sustentam os filmes de terror.

São diversos os clássicos do cinema de terror que servem como representações dos tensionamentos da sociedade. *A noite dos Mortos-Vivos* (1968), de George Romero, responsável por popularizar a versão que conhecemos dos zumbis, pode ser lido como uma crítica à sociedade americana durante a Guerra do Vietnã e um comentário acerca dos medos do apocalipse nuclear e da invasão comunista dos EUA. *Poltergeist* (1982), de Tobe Hooper, que retrata uma família tradicional norte-americana que se muda para um condomínio construído sobre um cemitério, trata do medo e a falência da classe média americana na era Reagan, além da crescente exploração do mercado imobiliário.

Figura 1: Poltergeist



Legenda: Steve (Craig Nelson) lê sobre Ronald Reagan enquanto sua esposa fuma maconha.

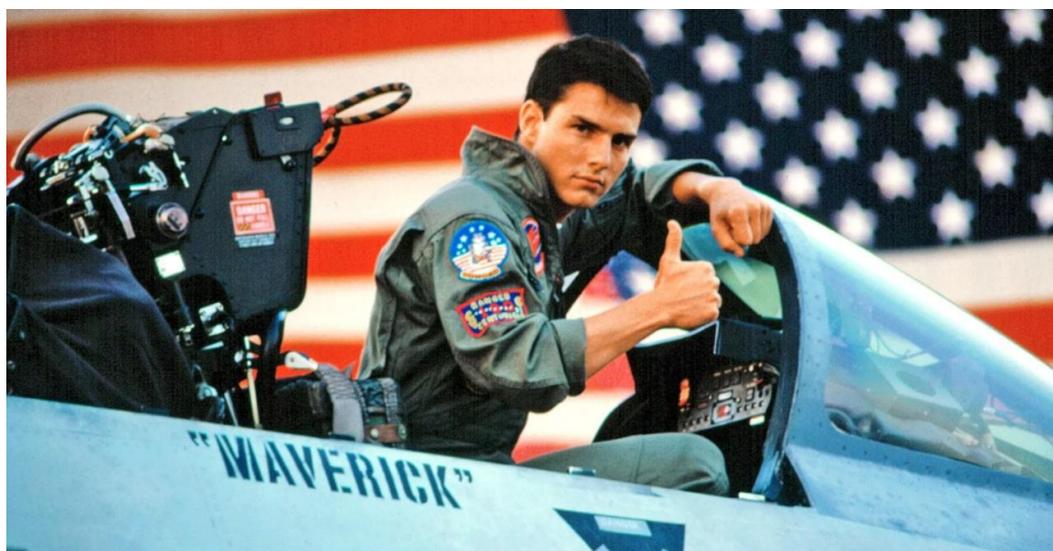
Segundo o teórico Douglas Kellner (2001), estudioso de mídias e da teoria crítica, as políticas e expansões militaristas norte-americanas dos governos Reagan e Bush tiveram grande impacto no cinema dos EUA, sacramentando o heroísmo americano e a noção dualista que dividia o mundo entre mocinhos e bandidos. O autor aponta o filme *Top Gun* (Tony Scott, 1986) como uma das obras que conseguiu, através da construção de heróis que

personificavam e representavam a essência do conservadorismo americano e a exaltação militarista, se conectar ao sentimento da época e expor os fundamentos do reaganismo.

De várias maneiras, Ases Indomáveis (Top Gun) é um filme que personifica integralmente as atitudes sociais do reaganismo. Surgindo em 1986, antes da crise Irã/Contras, do abalo do mercado de ações em 1987 e dos estouros do escândalo bancário, Top Gun representa a ascendência de um reaganismo triunfante em seu último momento de supremacia antes que despencasse dessa incontestada hegemonia. (KELLNER, 2001 p. 105)

Kellner também destaca o cinema de terror como um dos meios de transmissão dos anseios sociais durante os governos de Ronald Reagan e seu sucessor, George Bush. Em uma sociedade perplexa e em pânico devido a uma crise econômica iminente, como era a sociedade norte-americana nos anos 80, o crescente interesse do público por filmes que tratam do sobrenatural e do ocultismo são retratos de uma comunidade que já não se sente em controle de sua vida cotidiana e passa a temer, cada vez mais, elementos externos ao seu controle. (KELLNER, 2001).

Figura 2: Top Gun



Legenda: Maverick em pose heróica com bandeira norte-americana ao fundo.

O cinema de terror, causado por essa falta de controle, também reproduziu as outras ansiedades dessa sociedade, marcada por uma classe média cada vez mais temerosa da classe trabalhadora, mas também cada vez mais pressionada por uma transferência de renda de suas mãos para as classes mais altas. Nesse clima de alerta, a classe média se torna o centro mais

comum das narrativas e seus anseios em relação às classes mais baixas fizeram com que a classe trabalhadora fosse rotineiramente pintada como vilã.

Enquanto nos anos 1970, assistiu-se a uma onda de filmes populares sobre a classe trabalhadora, nos filmes da década de 1980 tal característica raramente esteve presente, e o foco recaiu mais nas famílias e nos indivíduos pertencentes às classes média e alta. No entanto, a classe trabalhadora foi frequentemente apresentada como ameaça à classe média. (KELLNER, 2001, p. 165)

Mais recentemente, é possível que diretores e roteiristas tenham intensificado o papel crítico dos filmes de terror, utilizando o gênero para representar crises sociais, como a escalada das tensões raciais nos EUA, como *Corra!* (2017) e *Nós* (2019), de Jordan Peele, e *Candyman* (2021), de Nia DaCosta, e para atualizar e contemporanizar debates sobre saúde mental, luto, depressão e mudanças nas relações e familiares, como *Hereditário* (2018) e *Midsommar* (2019), de Ari Aster.

Ao estudarmos o cinema de terror, podemos entender de forma mais clara os motivos que levaram o medo a se tornar um sentimento tão importante nas nossas relações interpessoais e na forma como consumimos arte, assim como seu papel como ferramenta de propaganda e controle. Analisando as novas nuances do terror moderno, e sua nova apropriação por parte de grupos e temas tradicionalmente rejeitados, também podemos entender o simbolismo do medo na opressão moderna e o poder da resignificação de medos e do terror como linguagem de expressão contemporânea.

Portanto, partindo de uma coleta da pesquisa bibliográfica e do estado da arte do gênero cinematográfico, foram selecionados filmes de significativa importância para o gênero de terror, utilizando como critério críticas de especialistas e preferência do público e relevância para a compreensão da relação de classes sociais. Assim, pretende-se estabelecer um estudo capaz de definir as principais alegorias do terror empregadas na representação de diferentes classes sociais no Brasil, assim como as estruturas utilizadas para retratar conflitos entre diferentes classes.

Também foram identificados, a partir da análise do *corpus* selecionado, os temas centrais do cinema de horror, as especificidades das suas representações sociais e o processo em que se insere o cinema de terror contemporâneo, que se declara de maneira mais enfaticamente envolvido com os tensionamentos sociais que cercam a obra.

Desta forma, observando o histórico papel do terror como gênero de manifestações políticas e sociais e sua crescente relevância no cinema internacional, além da capacidade inata do gênero de agir como retrato dos tensionamentos e conflitos de classes dentro da

sociedade, esse estudo pretende explorar, investigar e entender a relação entre as alegorias, utilizados em narrativas de filmes de terror e conflitos, relações e questões de classe que pautam, guiam e inspiram a produção de filmes do gênero e afetam diretamente o seu recebimento por parte do público.

Além disso, esta monografia estabelece um levantamento de filmes representativos para o gênero de terror em que a relação de classes sociais desempenha um papel definitivo para o desenvolvimento da narrativa, além de caracterizar o papel histórico do cinema de terror como uma ferramenta de indignação social e rica fonte para a compreensão da relação de classes em diversos países e épocas.

2. POR QUE ASSISTIMOS A FILMES DE TERROR?

2.1. Nossos medos

O medo é uma emoção universal que provavelmente evoluiu como um mecanismo de proteção para ajudar humanos e outros animais a sobreviver em ambientes perigosos. A experiência do medo é mediada pela amígdala, que libera hormônios de estresse, responsáveis pelos efeitos físicos do medo, e estimula a reação do corpo à ameaça percebida.

Para nossos antepassados, a capacidade de detectar e responder a ameaças com rapidez e precisão foi moldada ao longo de milênios de evolução. Apesar de estar intrinsecamente ligada à história da humanidade e da vida em sociedade como a conhecemos, a história da relação entre humanos e o medo, e o nosso fascínio pelo horror, são pouco entendidas.

O medo está presente nas histórias ancestrais de deuses vingativos que precisavam ser acalmados com constantes oferendas e que aterrorizam seus súditos. As histórias de terror, nesse sentido, passam a existir como formas de explicar os eventos inexplicáveis que rondavam o cotidiano ancestral, onde a vida ainda era muito frágil. O medo da morte, e a curiosidade de saber explicar a vida após a morte, foram os grandes combustíveis para a expansão do cristianismo.

Além disso, os contos de horror tiveram importância educativa ao longo das eras, informando sobre os perigos de práticas e comportamentos que podiam causar morte, fome ou pobreza. De acordo com Darnton (1996), os contos folclóricos de camponeses falavam, geralmente, sobre ameaças do cotidiano, sendo a maior delas a subnutrição.

Habitualmente, sempre que os personagens dos contos camponeses ganhavam direito a desejos, ou poderes mágicos, eles pediam por comida. A barriga cheia era prioridade para os heróis camponeses. Podemos perceber que na maioria dos contos a satisfação dos desejos se tornava um meio para sobrevivência, diante de tanta necessidade. Portanto, ao analisar as versões camponesas de Mamãe Ganso encontramos elementos do realismo social dos mesmos [...] Apesar dos ocasionais toques de fantasia, portanto, os contos permanecem enraizados no mundo real. Quase sempre acontecem entre dois conceitos básicos, que correspondem ao cenário dual da vida dos camponeses nos tempos do Antigo Regime: por um lado, a casa e a aldeia; por outro a estrada (DARNTON, 1996, p. 83).

Para além dos contos, o uso do terror como ferramenta de controle social também era prevalente em várias sociedades. Além do medo de castigo divino e eterna punição da tradição católica, as expiações e os castigos públicos são centrais como ferramenta de controle da população e reafirmavam os papéis de poder na sociedade. Segundo Foucault (1975), os

castigos públicos e suplícios eram fundamentais no sistema de justiça pública europeia para marcar de vez o medo da punição como forma de combater o mau comportamento, mas também fazia parte de um processo catártico da sociedade, que vibrava cada vez mais com a espetacularização no horror e demandava sua participação em atos do tipo.

Na realidade, entretanto, o que até então sustentara essa prática dos suplícios não era a economia do exemplo, no sentido em que isso será entendido na época dos ideólogos (de que a representação da pena é mais importante do que o interesse pelo crime), mas a política do medo: tornar sensível a todos, sobre o corpo do criminoso, a presença encolerizada do soberano. O suplício não restabelecia a justiça; reativava o poder. (FOUCAULT, 1975, p.67)

Nesse sentido, o terror funciona como parte de um controle social que define para nós mesmos o que devemos temer, como os riscos da fome, da violência e da morte, mas também quem são as figuras que devem ser respeitadas. Com o avanço tecnológico da sociedade, as ameaças podem ter mudado, mas o terror ainda mantém seu papel de regulador social, pintando, mesmo que indiretamente, pessoas, grupos e situações, como assustadoras e repulsivas.

2.1.1. Como consumimos o medo?

Parece inexplicável o prazer que espectadores de uma tragédia bem escrita podem ver na tristeza, no terror, na ansiedade e em outras paixões tão desagradáveis e inquietantes (HUME, 1907, p. 258).

Apesar do grande papel que desempenharam ao longo da história, é difícil definir um início ou origem para a tradição de consumo e produção de histórias fictícias de terror feitas com o objetivo de entreter o público. Embora seja possível traçar paralelos com tragédias gregas e com a Epopeia de Gilgamesh, produzidos por volta do século VII A.C, textos sagrados e baladas medievais (LOVECRAFT, 1973), o primeiro livro que contava com elementos clássicos dos contos de terror foi *O castelo de Otranto*, de Horace Walpole publicado em 1764. Já no século XIX, *O Drácula*, de Bram Stoker e os contos de Edgar Allan Poe popularizaram o gênero na Europa e nos Estados Unidos. No Brasil, o conto *Demônios*, de Aluísio Azevedo, publicado em 1893, “inaugura” o gênero.

Se os contos e mitos de terror foram criados e disseminados, inicialmente, pela tradição oral de contação de história, foram nos livros de terror que os primeiros arquétipos e temas clássicos do gênero foram solidificados. Além dos vampiros de Bram Stoker, o

Frankenstein de Mary Shelley e contos com demônios e espíritos caíram no gosto popular e passaram a fazer grande sucesso entre a pequena população letrada.

Com a modernização dos meios de comunicação e o surgimento do cinema, o terror foi um dos primeiros gêneros narrativos a se consolidar e se popularizar fazendo uso de vários temas da literatura gótica e passa rapidamente a usar sua linguagem como ferramenta de retratação das tensões sociais que assolavam a Europa no início do século XX. Ao fazer uso dos símbolos, metáforas e narrativas clássicas para dialogar com temas contemporâneos, o terror fez com que filmes de terror passassem a ser também importantes documentos para entender a psicologia da sociedade na época.

Em 1920, por exemplo, com a estreia de *O gabinete do Dr. Caligari* (Robert Wiene, 1920), um dos filmes de terror mais influentes do início do século XX e importante marco do expressionismo alemão no cinema, constata-se a crescente relevância de figuras totalitárias e enlouquecidas pela perspectiva do poder absoluto. O filme serve, de certa forma, como uma alegoria da sociedade europeia nos anos 20 e prenuncia os eventos que culminaram com a ascensão do nazismo e em duas guerras mundiais (KRACAUER, 1947).

Figura 3: O gabinete do Dr. Caligari



Legenda: Caligari desperta Cesare.

Há mais de 100 anos o cinema de terror depende do medo, do assombro e do suspense para gerar reações em seu público e, para isso faz uso de sons, imagens, fotografias, metáforas

e montagem cinematográfica para causar maior desconforto e choque em seus espectadores. Diferentemente do medo ancestral e biológico, o medo dos filmes de terror é um medo artificial e é causado por imagens sabidamente falsas (CARROLL, 1987).

Além disso, por sua proximidade com o profano e, muitas vezes realizado com pequenos orçamentos, o cinema de terror ocupa entre os críticos de cinema, em geral, o mesmo espaço que a literatura de terror ocupava entre os críticos literários: ignorado ou meramente tolerado, quando não criticado por eventuais exageros (ETCHISON, 2011).

Apesar disso, com o passar do tempo e a consolidação do cinema de terror, o gênero se tornou um dos mais populares do cinema, contando com sucessos de bilheteria e, cada vez mais, de crítica. Em 2021, após votação realizada pelo Sindicato dos Roteiristas Americanos *Corra!*, um filme de terror de Jordan Peele lançado em 2017 e vencedor do Oscar em 2018, foi eleito o melhor roteiro de cinema do século XXI.

Apesar do sucesso de público que o cinema de terror tem mantido ao longo de suas várias décadas de existência, o cinema de terror é marcado também pelas raras indicações a premiações internacionais e fracassos de crítica. Mesmo com o surgimento de novas produtoras de cinema, como a norte-americana A24, reconhecida por seus filmes de terror com alto grau de liberdade artística e qualidade, o cinema de horror segue habitando uma zona entre críticas duríssimas, baixos orçamentos e altíssimo impacto na formação cultural de milhões de pessoas.

2.2. As alegorias e o terror

As alegorias são um conjunto de metáforas e símbolos que, quando presente em obras como poemas, textos e filmes, revelam novos dilemas e significados na obra, criando uma relação entre o discurso exposto nas obras e acontecimentos e questões da sociedade vigente (XAVIER, 1993). Por esse motivo, as alegorias geralmente lidam com conceitos morais para tratar mensagens mais profundas e elaboradas do que as que são expostas no primeiro plano da história contada.

Nas artes, as alegorias são usadas frequentemente como uma forma de explorar temas ou ideias universais, como o desejo humano de imortalidade ou a influência corruptora do poder absoluto, assim como para representar eventos do mundo real ou questões sociais por meio de histórias ou personagens fictícios. Dessa forma, as alegorias podem adicionar profundidade e significado às histórias contadas e ajudam a estimular o pensamento crítico e encorajar uma análise mais profunda dos temas apresentados. No geral, as alegorias são uma

ferramenta poderosa para transmitir mensagens ou ideias importantes de maneira sutil e menos direta, mas não menos envolvente.

Retoricamente, a alegoria diz B para significar A, observando-se que os dois níveis (designação concretizante B e a significação abstrata A são mantidos em correlação virtualmente aberta, que admite a inclusão de novos significados. Além disso, a alegoria pode funcionar como mera transposição: o significado da designação B pode ser totalmente independente do significado da abstração A (HANSEN, 2006, p.16).

Assim, para que as alegorias funcionem, é preciso que o público seja capaz de acessar os diferentes significados presentes em uma mesma obra de ficção e compreenda a verdadeira intenção da obra. Para que essa relação ocorra, são empregados símbolos relevantes para o público, como figuras reconhecíveis e dilemas coerentes, que podem variar de acordo com o público alvo e a mensagem desejada, podendo ser mais ou menos universalmente compreensível.

Dessa forma, as alegorias não existem apenas no vácuo da produção do roteiro ou texto, mas dependem também de toda a experiência e ambiente em que esse produto é consumido pelo espectador e em que grau o público pode se imergir e se deixar influenciar pela narrativa escolhida. No cinema, a percepção da história é influenciada em grande parte pela experiência cinematográfica e a própria linguagem cinematográfica que, por meio de códigos e técnicas de montagem, iluminação e fotografia, por exemplo, reforçam ainda mais o caráter simbólico da narrativa e afetam diretamente a capacidade do público de se relacionar com a obra e as alegorias expostas nos filmes (BAUDRY, 1983).

Além disso, Jean-Louis Baudry identificou que a utilização dos aparatos cinematográficos do cinema utilizados na recepção dos filmes pelo espectador, com as salas escuras, as telas de cinema e a condição de passividade onírica do cinema, cria um sistema de dupla identificação do espectador. A identificação primária, nesse caso, é feita com a representação em si da história e a representação visual da narrativa e é pressuposta para a identificação secundária, quando o espectador se identifica com os personagens que habitam a narrativa. Desta forma, o cinema possui, através de suas técnicas e o estado de percepção alterada de seus espectadores, a capacidade especialmente eficaz de cimentar a identificação do seu público com as ideologias e os significados que influenciam a obra.

Exatamente como o espelho reúne, dentro de uma espécie de integração imaginária do eu, o corpo despedaçado, o ego transcendental reúne os fragmentos descontínuos dos fenômenos, das vivências em um sentido reunificador; através dele, cada

fragmento adquire sentido se integrando a uma unidade "orgânica" (BAUDRY, 1983, p. 396).

Segundo Baudry, essa composição da atenção torna o cinema a ferramenta ideal para a transmissão de ideologias, quaisquer que sejam, por colocar o espectador em um estado de percepção alterada, fazendo com que a narrativa transmitida pelo enredo fosse assimilada pelo espectador com maior facilidade e, de certa forma, menos senso crítico.

Segundo Louis Althusser (1970), que influencia a obra de Baudry, ideologias são sistemas de representações, estruturas e conceitos impostos à sociedade que não são necessariamente processados pela consciência, mas que guiam as nossas relações interpessoais. Dessa forma, o cinema agiria, de acordo com Baudry, como uma espécie de reforço ideológico e se tornaria um dos principais veículos de sua manutenção.

Portanto, o cinema se torna um dos fatores para a criação de uma subjetividade comunitária da mesma forma que serve de veículo para a representação da ideologia vigente ou o questionamento da ideologia vigente, quando tratamos dos movimentos críticos da história do cinema.

Por esse motivo, alegorias são frequentemente utilizadas no cinema para representar eventos do mundo real ou questões sociais por meio de histórias ou personagens fictícios, nem sempre de maneira consciente. No filme de 1986, *A Mosca*, dirigido por David Cronenberg, a história de um cientista que se transforma em uma mistura monstruosa de homem e mosca serve como alegoria para os riscos da busca pelo humano perfeito ou da maneira que lidamos com doenças incuráveis e sua lenta progressão. Seth (Jeff Goldblum), afinal, sofre mudanças profundas em seu corpo e que afetam seriamente sua visão de mundo e a maneira como lida com os outros enquanto se torna algo cada vez mais doentio.

Em um exemplo contemporâneo, a série de filmes *Jogos Vorazes*, dirigidos por Francis Lawrence e Gary Ross e lançados entre 2012 e 2015, usa símbolos da literatura e mitologia grega e uma sociedade distópica em que crianças são enviadas como tributos para uma competição mortal como forma de questionar o consumo e produção da mídia, exploração capitalista e a opressão de regimes totalitários.

Outro uso da alegoria em filmes de terror é simbolizar lutas internas ou crescimento pessoal por meio de elementos externos de terror. O filme *A Hora do Pesadelo* (1984), dirigido por Wes Craven, por exemplo, é frequentemente interpretado como uma alegoria para a relação humana com memórias reprimidas e traumas, com os pesadelos do personagem central servindo como uma metáfora para a turbulência interna que ele está experimentando e acaba por causar turbulências externas no mundo real. Freddy Krueger alimenta as ansiedades

dos adolescentes que assombra da mesma forma que é alimentado pela tensão causada pelo casamento instável e as relações familiares problemáticas de Nancy (Heather Langenkamp).

Figura 4: *A hora do pesadelo*



Legenda: Freddy Krueger ataca Nancy na banheira.

No cinema de terror, a natureza fantástica e proximidades com mitologias e temáticas sobrenaturais do gênero servem como terreno fértil para o uso de símbolos, arquétipos e metáforas na construção de alegorias que possam guiar e aprofundar a narrativa. As narrativas da cultura clássica do terror, originado no folclore e tradição oral popular, são modernizados e transplantados para o cinema onde passam a representar, para além das faces assustadoras do monstros, os medos cotidianos reais do público, como a morte, a pobreza, a fome e o abandono.

Da mesma forma, o cinema de terror pode revelar facetas da ideologia vigente e os medos que as lideranças desejavam instigar na população. Durante a intensificação da Guerra Fria durante a década de 50, tanto soviéticos quanto americanos usaram do cinema como ferramenta de reforço ideológico, cristalizando a imagem do inimigo e dos perigos que suas comunidades enfrentavam (KING, 1989).

O uso de símbolos no horror também permite que os criadores transmitam emoções e ideias complexas, ao mesmo tempo em que aumenta a atmosfera e o sentimento geral de pavor e medo no gênero ao sintetizar elementos complexos, como o medo do desconhecido, em símbolos de fácil compreensão e disseminação, como florestas escuras e sótãos velhos que se abrem misteriosamente.

O uso das alegorias também pode ajudar a cristalizar temas recorrentes na sociedade, criando elementos de terror em relações cotidianas e corriqueiras. No cinema, personagens podem surgir como alegorias que resumem as tensões e os temas principais da trama que se desenvolvem. Por exemplo, as assombrações que se intensificam conforme a família se fragmenta ou dos monstros debaixo da cama que personificam a tristeza que uma criança sente em sua casa nova.

Dessa forma, por se tratarem de filmes que desejam provocar medo, ansiedade e suspense no público e que para isso fazem uso da assimilação de alegorias e símbolos com significados que devem ser inteligíveis para o público geral, o cinema de terror também serve como tradutor dos medos mais profundos e complexos daquele público. Assim, com base nas alegorias empregadas em um filme, entende-se melhor o contexto social e os tensionamentos que guiam o comportamento daquela sociedade.

3. CINEMA DE TERROR COMO CRÍTICA SOCIAL

3.1. Cinema como ferramenta política

Com a modernização dos meios de comunicação e o aumento das tensões políticas na Europa durante as primeiras décadas do século XX, diversos aspectos da sociedade passaram a ser utilizados e explorados pelo Estado como forma de massificar ideologias, doutrinar e mobilizar a população em torno de governantes e figuras de poder. Desta forma, partindo de todos os lados do espectro político, o cinema se transforma em um dos principais caminhos para o estímulo das massas e a criação de símbolos, heróis e um campo para o confronto de ideias ditas “subversivas” e a ideologia governista.

Por meio da utilização de conceitos da publicidade e da comunicação visual, imagens eram cuidadosamente coletadas e organizadas com a mensagem dos realizadores em mente. Ainda no final do século XIX, durante a guerra hispano-americana e os ataques norte-americanos aos territórios ultramarinos espanhóis, o curta-metragem *The Battle for Manilla Bay* (1898), que reconstituía com miniaturas grosseiras a batalha pelas Filipinas, é considerado a primeira obra audiovisual realizada como propaganda política (PEREIRA, 2005).

Contudo, foi durante a Primeira Guerra Mundial (1914-1918) que as potências europeias identificaram o potencial do cinema como ferramenta de propaganda. Nesse período surgem as primeiras tentativas de criação de legislações que pretendiam proteger a produção cinematográfica nacional e garantir o controle do Estado sobre o material divulgado. Além disso, após a guerra, são criadas agências de comunicação pública, como a BBC, com o propósito de centralizar aspectos da produção audiovisual.

A referência básica da propaganda é a sedução, elemento de ordem emocional de grande eficácia na conquista de adesões políticas. Em qualquer governo, a propaganda é estratégica para o exercício do poder, mas adquire uma força muito maior naqueles em que o Estado, graças à censura ou monopólio dos meios de comunicação, exerce controle rigoroso sobre o conteúdo das mensagens, procurando bloquear toda atividade espontânea ou contrária à ideologia oficial. Em governos dessa natureza, a propaganda política se torna onipresente, atua no sentido de aquecer as sensibilidades e tende a provocar paixões, visando assegurar o domínio sobre os corações e mentes das massas, (PEREIRA, 2005, p.1).

Além disso, a eficácia do cinema como ferramenta de mobilização na Primeira Guerra fez com que o aparelhamento da indústria audiovisual alcançasse novos níveis durante o período entre guerras e a Segunda Guerra Mundial (1939-1945). Com o aumento das tensões

entre fascistas, norte-americanos e soviéticos, que disputavam influência e territórios na Europa, o cinema também passa a se comportar como uma ferramenta de relações exteriores, assim como uma estratégia de consolidação para seus próprios modelos de governo e líderes.

Nos regimes fascista italiano e no nazi-fascismo alemão, por exemplo, foram criados órgãos de governo como Ministério de Cultura Popular, na Itália, e o Ministério Nacional para Esclarecimento do Povo e Propaganda, comandado por Joseph Goebbels na Alemanha, que comandava a estética, tema e personalidades em todos os campos da comunicação. Na Alemanha nazista, partes da estética do expressionismo alemão e atores arianos tomaram o lugar de outros movimentos e artistas considerados impróprios para o regime.

Já no pós-guerra, o cinema e a censura foram utilizados como palco para os conflitos da Guerra Fria como ferramenta de sustentação para governos autoritários ou meio de disseminação de ideias subversivas contrárias ao governo. No Brasil, a ditadura militar que se inicia em 1964 é sustentada também por um controle rígido dos meios de comunicação e produções culturais. Por meio do Ipês (Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais), criado em 1961 por Augusto Trajano de Azevedo Antunes e Antônio Gallotti, um grupo de empresários conspirou contra o governo de João Goulart e, durante o regime militar, articulavam ações entre o poder público e o empresariado para defender os interesses do Governo.

No auge do seu vigor e da arregimentação da militância, o Ipês lançou mão de todos os meios de influir através da propaganda agressiva sobre seu público-alvo. A essa altura, os anos 60, brasileiros contaminados pelo way of life e a pujança americana descobriram o consumo, o sonho. As agências de publicidade cresceram e ampliaram seu poder de fogo, ao mesmo tempo em que o colocavam à disposição da direita em sua cruzada pela defesa do capital. (ASSIS, 2001)

Por sua condição de meio de comunicação de massa, o cinema também passa a tomar ares de ferramenta de protesto social pelos mesmos motivos que o firmaram como um eficaz veículo de propaganda. Sua capacidade de transmitir ideologias, utilizada por regimes de todos os tipos, também assume, no âmbito cultural, a capacidade de subverter e influenciar grandes audiências.

Durante as décadas marcadas pela polarização do mundo durante a Guerra Fria, diretores de cinema de países controlados por regimes totalitários realizavam esforços para, mesmo sob regime de censura, construir narrativas que, através de símbolos e alegorias, comunicassem informações indesejadas para os governantes (PINTO, 2005). No Brasil, os filmes de resistência produzidos durante as décadas de 70 e 80, além de parte de movimentos políticos foram importantes projetos que buscam diferentes leituras para a realidade brasileira.

De uma perspectiva semiótica, o cinema pode ser utilizado como um meio de criar significados e ideologias coletivas. Os elementos visuais e auditivos do filme podem criar um impacto emocional que estimula o discurso, mobiliza a opinião pública e questiona de maneira mais clara elementos críticos à sociedade, como preconceitos raciais, de classe ou de gênero. Seu uso como ferramenta de protesto oferece espaços para a criação de contra-narrativas ao dar voz e luz às perspectivas de grupos marginalizados que possam desafiar a ideologia dominante.

Desta forma, podemos entender o cinema, também, como um cenário de manifestação política e de conflito de ideias. Por sua natureza técnica e suas características de comunicação de massa, que atribuem aos filmes importantes poderes de persuasão, as obras audiovisuais são um terreno fértil para embates ideológicos e podem agir ativamente para a formação de uma subjetividade comum. Assim, a escolha das personagens e planos, assim como a escrita do roteiro e a direção de arte, são decisões políticas e devem ser analisadas sob a luz das ideologias que, propositalmente ou não, acabam por reforçar.

3.2. Cinema de terror e o conflito de classe

Pouco aparentes quando observadas em estado de isolamento, as classes sociais, suas diferenças e as especificidades de suas relações são mais visíveis quando colocadas em rota de colisão. Ou seja, em um cenário em que o conflito e as relações de classes estejam aparentes em suas versões mais violentas ou mais silenciosas é que podemos identificar as diferenças nos papéis desempenhados por cada classe.

Se, quando separados, os comportamentos de diferentes classes sociais são pouco indicativos das experiências vividas pelos sujeitos que as formam, ao serem observadas em interação, ficam claras as diferenças no tratamento e no papel que cada grupo representa dentro de uma sociedade. Analisando as diferenças no uso e na disputa dos espaços, na divisão geral dos trabalhos e títulos e a detenção de poderes, fica fácil perceber quem possui e quem é possuído pelo sistema de produção.

Além disso, por seu caráter tempestuoso e violento da interação entre classes, mesmo quando essa violência não é de fato física, serve de combustível para tramas que exploram os aspectos confusos das relações interpessoais. Nas artes, o medo e o arrependimento do dominante, que sempre espera uma revolta violenta e uma vingança por seus abusos, é peça fundamental para a representação dos conflitos de classe. O mesmo pode ser dito sobre os

suplícios e redenção do dominado que, quando vilão, explora e pune os que o maltrataram e, quando herói, escapa do sofrimento infligido.

Neste clima de instabilidade e paranóia, o uso de caricaturas e exageros atribui características às classes e ajuda a entender as questões centrais que guiam as relações. A representação dos dilemas enfrentados pelos ricos, que consideram suas posses como um direito inato de sua condição social, assim como objeto de cobiça e inveja por parte daqueles que não as possuem (RIBEIRO, 2015), é vista pelas classes dirigentes como palco para a disputa de um direito divino e inalienável.

É justamente dessa maneira que os conflitos e dilemas inerentes ao conflito de classe se aproximam tanto do cinema de terror. Se nos filmes de monstro o *Outro* é o inimigo que invade vidas e ameaça nossa existência, como os fantasmas dos desafortunados que passam a assombrar a casa dos Freeling em *Poltergeist* (Tobe Hooper, 1982), uma família típica de classe média, o mesmo pode ser dito sobre a classe trabalhadora que diariamente frequenta as casas de seus patrões.

Nesse sentido, os filmes de terror são ricos exemplos para compreendermos o medo que dita boa parte das relações de classe, assim como as relações de classe são fundamentais para explicarmos diferentes aspectos do que consideramos assustador nos filmes de terror, sejam eles povoados por antagonistas criados pela imaginação ou pelos meios de produção. Se em filmes de terror como *Alien* (Ridley Scott, 1979), e *O Bebê de Rosemary* (Roman Polanski, 1968) criaturas misteriosas invadem corpos para conquistar seus objetivos malignos, fazendo disso um dos principais focos do medo na trama, em filmes de terror psicológico que tratam das relações de classe, a invasão dos espaços pessoais também é um tema recorrente.

No clássico *O Criado* (1963), de Joseph Losey, a paranoia das classes ricas é explorada pela figura do criado Barrett (Dirk Bogarde) que lentamente passa a controlar a vida de Tony (James Fox). Ao mesmo tempo, a obra apresenta ricos como figuras abobadas e ingênuas, completamente dependentes de seus confortos e vícios. No filme, Tony é um empreendedor prestes a iniciar um grande projeto imobiliário na Floresta Amazônica brasileira e que, assumidamente, irá explorar a mão de obra barata da região. Com a perspectiva de uma nova renda, o empresário compra uma casa e encarrega seu novo funcionário do passado misterioso de administrar a reforma, assim como todos os aspectos de sua vida doméstica. Esse controle da vida privada dos ricos, que comandam seus empregados socialmente e economicamente, mas que paradoxalmente dependem de outras classes sociais para realizar as atividades mais simples de suas vidas, é central para a paranoia dos ricos, assim como o motivador para o planejamento dos pobres vingativos nesse contexto.

Da mesma forma, o crescente domínio sobre a vida de seu patrão faz com que Barret o manipule para que sua esposa também passe a frequentar a casa, consolidando assim a conquista do novo território. Muito semelhante à trama de *Parasita* (Bong Joon-Ho, 2019), que à sua própria maneira também explora a infiltração do lar por parte de criados, as classes sociais de *O Criado*, cada vez mais distanciadas socialmente, estão fisicamente próximas e, portanto, são ameaçadoras.

O mesmo pode ser dito do vigias de *O som ao redor* (Kleber Mendonça Filho, 2013) em que a presença, inicialmente indesejada, de vigias em um bairro de classe média em Recife transforma os moradores dos prédios em reféns dos guardas que vigiam as ruas. Ainda mais isolados em seus prédios altíssimos, com a chegada dos seguranças os moradores perdem parte de sua independência e abrem espaço para a preocupação e a perda do domínio do território das ruas.

Figura 5: O som ao redor



Legenda: Clodoaldo (Iranthir Santos) apresenta seu serviço de vigia

A representação das classes trabalhadoras como misteriosos infiltrados que tomam, ou ameaçam com sua presença, as mordomias de seus patrões, ressalta justamente o medo obsessivo de que aquilo que foi acumulado através de exploração pode ser perdido ou tomado. Essa característica, definitiva para a formação da classe média brasileira em especial (RIBEIRO, 2015), reconhece uma relação de violência silenciosa entre as classes que frequentam uma mesma casa, embora de maneira completamente diferentes, em uma espécie

de guerra fria doméstica. Da mesma forma que o desfecho d'*O som ao redor*, onde Clodoaldo (Iranthir Santos), o vingador, finalmente encurrala o assustado Francisco (Waldemar José Solha), *O Criado* conclui com Tony completamente à mercê de seus criados. O medo de ser dominado, de perder o domínio de seu território é fundamental para entendermos os conflitos de classe nos filmes de terror.

4. METODOLOGIA

Como exposto em capítulos anteriores, o gênero de terror se apropria das alegorias e metáforas de uma sociedade que, por sua vez, experimenta uma série de dilemas sociais dentre os quais está a contínua relação de classe e os conflitos que surgem dessa interação. Desta forma, pelo seu papel na representação da fantasia, o gênero tem papel fundamental na apresentação de medos, anseios e paranoias do grupo que o produz e, por isso, deve ser estudado como um gênero, embora dramático, de certa maneira documental dos conflitos sociais.

Diante da percepção do papel social desempenhado pelo gênero de terror desde sua origem, surge a necessidade de estruturar uma análise da representação de classe no cinema de terror brasileiro. Para isso, foram escolhidos filmes significativos para a compreensão desse fenômeno, assim como do uso de alegorias no cinema no terror.

Partindo desse ponto, foi realizado um levantamento de filmes brasileiros e estrangeiros que abordassem o tema de maneira significativa para o estudo. Após análise dos filmes, foram escolhidos os temas mais representativos, assim como estabelecida uma análise comparativa entre as principais obras. Dessa forma, foram escolhidos os filmes *O animal cordial* (Gabriela Amaral Almeida, 2018), *Trabalhar cansa* (Juliana Rojas, Marco Dutra, 2011) e *As boas maneiras* (Juliana Rojas e Marco Dutra, 2013).

Em seguida, partindo de uma revisão bibliográfica e do estado da arte em análise fílmica (VANOYE *et al*, 1994) e estudos do gênero de horror, estabelecemos um levantamento de filmes relevantes para o tema. O critério utilizado para a seleção das obras foram as críticas de especialistas e relevância para o estudo, dos filmes de terror brasileiros significativos para a representação da relação de classes e sua compreensão.

Logo, a presente monografia pretende investigar a relação entre as alegorias utilizadas em narrativas de filmes de terror e questões de classe que guiam e inspiram a produção do gênero, a fim de traçar um panorama dos temas, arquétipos e símbolos mais significativos do horror na representação de classes sociais. O estudo parte da análise da interação entre classes, entendendo que é nesse contexto em que sua representação é mais significativa, assim como da análise do papel das classes nas narrativas de terror analisadas. O foco será nas produções brasileiras, tendo em vista a quantidade limitada de estudo com tal recorte e a relevância da compreensão da representação de classes no contexto nacional.

Pela intenção de se aprofundar na representação de classes sociais no cinema brasileiro de terror contemporâneo e por tratarmos de uma questão transversal entre os filmes,

optamos por estabelecer uma análise comparativa entre as obras. Dessa forma, este estudo pretende desenvolver observações mais abrangentes e capazes de compreender o fenômeno de representação de classes (SOUTO, 2016).

Além disso, pelos motivos expostos acima, filmes em que a interação e os conflitos entre classes sociais não são centrais para a narrativa e obras que tratam apenas de uma classe social específica não foram considerados relevantes para o estudo.

A escolha dos filmes selecionados, e de toda filmografia complementar, foi feita seguindo a relevância das obras para o recorte escolhido, além da contemplação de diferentes aspectos da representação de classe e sua importância para a narrativa. Além disso, foi levada em consideração a pesquisa bibliográfica de estudos a respeito do impacto social do cinema, em especial no cinema de terror, além do uso de alegorias no terror e da função social do cinema.

5. A REPRESENTAÇÃO DAS RELAÇÕES DE CLASSE NO CINEMA DE TERROR BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO: UMA ANÁLISE DE *TRABALHAR CANSA*, *AS BOAS MANEIRAS* E *O ANIMAL CORDIAL*

Tendo em vista o papel político apresentado neste estudo, assim como o papel das alegorias nessa representação simbólica do medo, é possível apontar três filmes significativos para a análise da representação de classes sociais no cinema de horror brasileiro contemporâneo. Ao serem analisados conjuntamente, os filmes escolhidos apontam para um caminho entre todas as obras e permitem a análise mais aprofundada de temas prevalentes em outros filmes do gênero de terror. Além disso, os filmes analisados nesse estudo permitem, através do seu uso exagerado de elementos do terror, como violência, sexo e monstros, o melhor entendimento desses mesmos elementos quando eles surgem de maneira mais sutil em outras obras em que a representação de classes desempenha um papel central.

Em *Trabalhar Cansa*, Helena (Helena Albergaria) abre um pequeno mercado de bairro dias após seu marido, Otávio (Marat Descartes), perder seu emprego em uma firma e ser substituído por um colega mais jovem. A compra do mercado, no entanto, acompanha uma série de acontecimentos estranhos e crescentemente desconcertantes que unem o terror e a melancolia de uma família de classe média em crise financeira. Conforme Otávio falha na busca por um novo emprego, confrontado por um mercado de trabalho que ele não entende e que não o deseja, Helena se torna uma chefe mais autoritária e suspeita de seus funcionários. A tensão crescente na vida profissional do casal é pontuada por cenas de terror, como correntes misteriosas que surgem no depósito do mercado, um líquido escuro e mal cheiroso que brota do chão, assombrações que acionam sensores de movimento e, finalmente, um esqueleto de lobisomem encontrado dentro de uma das paredes.

Figura 6: Trabalhar cansa



Legenda: Helena cobra produtos recebidos por Ricardo (Thiago Carreira)

Apesar dos elementos de terror, é através da relação tensa de Helena com os funcionários domésticos e de seu mercado que o filme vai se tornando mais instável. Logo após seu marido perder o emprego, Helena abre um mercado, contrata funcionários para um emprego sabidamente ruim e, quase que imediatamente, passa a suspeitar de pequenos furtos e a sentir ciúmes da relação da empregada com sua filha.

Quando Paula, a empregada doméstica, está sendo entrevistada e pergunta pelo pagamento de seu direitos, Helena, acuada, faz questão de frisar que seria difícil para ela encontrar empregos de carteira assinada e que só estava sendo considerada para a posição por ser indicação de uma antiga funcionária – *“Não tenho condições de pagar seus direitos. Vai ser difícil você arranjar um emprego registrado”*.

Com a relação cada vez mais tensa, estranhos sinais começam a indicar, através de dicas sutis e comentários despreziosos, o passado misterioso do último inquilino do mercado. Manchas estranhas que surgem na parede, sensores de movimento que disparam em corredores vazios, correntes e martelos e uma gosma preta que mina do chão do mercado são elementos clássicos do gênero de terror mas que, em *Trabalhar cansa*, servem mais para pontuar uma tensão crescente no convívio de Helena do que para dar sustos no público.

Assim, quando Helena encontra o esqueleto de um monstro emparedado em seu mercado, a descoberta não serve tanto como um grande clímax de assombro, mas como uma representação do desconforto difuso e da tensão que permeia toda a trama. Morto e

despedaçado, o esqueleto é o elefante na sala – ou o lobisomem na parede – que ameaça o lar e a família de Helena, assim como representa a culpa de Helena e seu desconforto com a situação de sua família e seus negócios.

No fim do filme, quando o cadáver mumificado é queimado, a cena não é tratada como um momento de resolução para as questões do casal, ou algo que magicamente vai resolver as questões trabalhistas e sociais em uma grande catarse. A queima se assemelha a retirada de um tumor, uma anomalia interna ou apenas mais uma das tarefas administrativas do mercado (SOUTO, 2016).

O tom de paternalismo e suspeita de *Trabalhar Cansa* também é marcado pela culpa e pela paranoia de Helena. Após demitir sem provas um de seus funcionários, que acusa de roubar do estoque do mercado, e de tratar com cada vez mais rigidez a equipe do mercado, cobrando ainda mais a pontualidade e trabalho nos feriados, por exemplo, crescem os elementos de terror no filme.

Nesse sentido, o filme parece brincar com a ideia da democracia racial brasileira, sistematizada por Gilberto Freyre em *Casa-Grande & Senzala* (1933), que trata do passado do Brasil como um espaço de coexistência pacífica e harmônica entre raças e classes. Em *Trabalhar Cansa*, a peça de teatro da escola da filha de Helena e Otávio, Vanessa (Marina Flores) mostra a libertação dos escravos pelos portugueses como um ato de bondade que é logo celebrado com uma linda roda de capoeira de crianças brancas usando *black face*.

Porém, ao mesmo tempo, a vida da família é totalmente marcada pela divisão nada harmoniosa de trabalho e de classe. Paula, a empregada doméstica, recebe uma chave para a porta da cozinha, a entrada de serviço nos fundos, com muita preocupação de sua patroa – “*Essa é sua cópia. Ela abre a porta da cozinha. Nunca esqueça de trancar*” –. Paula também dorme no serviço, passando as noites em um minúsculo quarto de empregada, precisa ter seus momentos de lazer em segredo, como quando fuma com sua amiga de serviço. A divisão de classes na casa é tão palpável, que Paula é vista poucas vezes fora da cozinha e área de serviço e se sente incapaz de entrar no quarto de Otávio para acordá-lo.

A obra de Freyre também serve para entendermos outros aspectos da família de Helena. Em *Casa-Grande & Senzala*, o sociólogo pontua a dependência e a passividade dos senhores de engenho pernambucanos, infantilizados pelo privilégio imenso:

Os escravos se tornaram literalmente os pés dos senhores: andando por eles, carregando-os de rede e de palanquim. Cada branco de casa-grande ficou com duas mãos esquerdas, cada negro com duas mão direitas. (FREYRE, 2003, p.517 apud SOUTO, 2016, 174)

Em *Trabalhar cansa*, o mesmo pode ser dito da família de classe média brasileira. Mesmo em séria crise financeira, que culmina no natal sem luz por falta de pagamento de uma conta de R\$60, Helena e Otávio jamais cogitam a possibilidade de dispensarem Paula e assumirem os cuidados com sua filha e com o lar. Da mesma forma, mesmo sem encontrar um emprego há meses, Otávio jamais pensa em trabalhar no mercado, chegando a enfatizar para um cliente que não é funcionário do estabelecimento. Helena também começa o filme muito dependente de seus funcionários e é justamente dessa dependência que nascem muitas das suas suspeitas e medos.

Da mesma forma, em *As Boas Maneiras*, a chegada de Clara (Isabél Zuaa), a empregada doméstica, no novo serviço coincide com a piora nos sintomas de sua patroa Ana (Marjorie Estiano). Contratada para ajudar sua patroa durante a gravidez Clara é também a cozinheira e faxineira de Ana, uma mulher rica, mas sem profissão aparente, que sofre com crises de sonambulismo, picos de pressão e dores no útero durante noites de lua cheia.

Já na segunda metade do filme, é a relação entre Clara e o filho de Ana que encaminha o desfecho de toda a narrativa. Diferentemente dos personagens de *Trabalhar cansa*, Clara é a personagem principal do filme, mas isso não impede que o filme exponha todos os seus traços de personalidade sob a luz de seu trabalho. São poucas as cenas em que a empregada sai de casa sem a tutela de sua patroa e, quando decide visitar um bar após o expediente, se sente pouco confortável e logo volta para “casa”. Clara é uma empregada primeiro e uma pessoa em segundo.

Logo no início do filme, vemos Clara sofrendo com a dificuldade de pagar o aluguel do pequeno apartamento onde vive. Após uma curta busca, Clara é entrevistada por Ana, uma jovem grávida que vive sozinha em um grande apartamento e precisa de ajuda para cozinhar e se deslocar para as consultas médicas. Na entrevista, Clara é imediatamente tratada com desconfiança e mente sobre suas referências, mas é contratada por ter ajudado Ana com as dores que a incomodam durante a entrevista. Se não fosse pelo ato de serviço já durante a entrevista, Clara dificilmente seria contratada e poderia ser taxada de desonesta.

A gravidez de Ana é cercada de segredos, sintomas misteriosos e crises de pressão alta e sonambulismo em noites de lua cheia. Ao longo do filme, descobrimos que Ana era casada, mas que o pai da criança é um padre de cidade pequena no interior, que a abandonou. Ao juntar os sintomas misteriosos da gravidez de sua patroa que só surgem nas noites de lua cheia às lendas brasileiras, vê-la caçando e comendo um gato durante uma noite de sonambulismo e

perceber a felicidade com que come carnes e comidas sangrenta, Clara une todas as pistas e conclui, acertadamente, que Ana está grávida de um lobisomem.

Nas primeiras semanas de trabalho, percebemos como o papel de Clara se resume a uma servidão e uma dedicação quase inata ao trabalho. Clara dorme no serviço, em uma área isolada do enorme apartamento, usa apenas o elevador de serviço e, embora vivam juntas, não compartilha da vida privada de sua patroa.

Em um dos raros momentos de lazer, quando vai para um bar na região, Clara bebe uma cerveja quando é abordada por uma outra mulher que a chama para sair. Apesar do aparente interesse mútuo, Clara recusa a atenção, alegando que precisa voltar para casa e cuidar da patroa. Na volta para casa, Clara beija Ana – que está em um estado de sonambulismo quase zumbi – e, a partir desse momento, as duas iniciam um romance.

A descoberta da gravidez misteriosa e o início do romance entre patroa e empregada marca um ponto de virada no filme. Clara se torna ainda mais prestativa e servil enquanto Ana se infantiliza cada vez mais. Mesmo com o início da relação amorosa entre as duas, a relação empregatícia não cessa e Clara segue sendo a empregada responsável por limpar e cuidar da casa enquanto Ana dança e faz ginástica na sala.

Figura 7: As boas maneiras



Legenda: Ana fotografa Clara enquanto as duas bebem na sala

A gravidez cada vez mais complicada de Ana também reforça esse padrão de comportamento e o arquétipo do patrão preguiçoso de *Trabalhar cansa* reproduzido por Otávio volta à cena. Nesse sentido, o relacionamento de Ana e Clara se assemelha mais ao de

uma mãe carinhosa e preocupada e sua filha doente. Em uma espécie de alegoria para o sacrifício romântico, Clara corta sua mão e despeja seu sangue na comida que prepara para Ana como forma de aumentar seu apetite. Contudo, apesar dos constantes sacrifícios, Clara segue sendo a subalterna e recebe ordens e pedidos constantemente.

Se em *Trabalhar cansa* os empregados da casa e do mercado de Helena e Otávio não tinham qualquer profundidade, servindo apenas como personificações da tensão de sua patroa, o mesmo pode ser dito de *As boas maneiras*. Na primeira metade do filme, apesar de ser claramente a personagem principal da trama, pouco sabemos de Clara além de seu nome e profissão e seu interesse por mulheres.

Ana, nascida de uma família rica do interior, tem um passado, demonstra as coisas que gosta e sente um leque de emoções durante o filme. Durante todo o filme Ana é uma mulher ativa e liberal para os padrões conservadores – e por isso abandonada pela família. Mesmo que o filme a atribua uma série de defeitos e sua participação ocupe menos da metade do tempo de tela, Ana reforça o padrão de que “os personagens ricos, ainda que sejam coloridos com traços negativos, observados com crítica, são construções mais densas e de mais substância do que os mais pobres” (SOUTO, 2016, p. 159).

Já Clara, mulher negra e periférica, mesmo quando sozinha, tem seus comportamentos determinados pela sua classe social. Eternamente preocupada com sua patroa e sua saúde, Clara se torna uma personagem dócil e sensível, mas um tanto genérica e monótona. Além de ter tido dificuldades para pagar o aluguel, sabemos apenas que ela tem experiência como enfermeira, mantendo o trabalho como a principal definição de Clara.

Quando a gravidez atinge seu ponto crítico e o lobisomem mata Ana ao nascer, Clara se sente tentada a abandonar o estranho bebê às margens de um rio, mas é impedida pelo sentimento de culpa. Ao tomar o bebê de Ana para si, Clara cai novamente no papel de prestadora de serviço e mantém seu sacrifício de eterna abnegação.

Se na primeira metade do filme era um vínculo trabalhista e romântico que mantinha a empregada sempre dedicada a seu trabalho, na segunda metade do filme é o bebê Joel (Miguel Lobo) que recebe toda a atenção. Se Ana era uma mãe liberal de classe média, Clara se torna uma mãe benevolente, servil e completamente dedicada à criação de Joel, que vê como uma extensão de sua antiga patroa.

Já a relação de classes, tão aparente embora tão pouco criticada na primeira metade do filme, toma ares de fábula na segunda metade. O papel de invasora dos espaços de classe média (SOUTO, 2016) que marca Clara na primeira metade do filme, não é tão fundamental para o personagem de Joel. Vivendo em um subúrbio idílico com vizinhos amigáveis e

brincadeiras de criança que se aproximam de um conto infantil, Joel é o elemento diferente em sua comunidade – tanto por ser um menino branco filho de mulher negra solteira quanto por ser um lobisomem. Diferente de Clara, Joel não é limitado por esse papel e sua condição de “diferente” serve mais como motivação para o desenvolvimento do personagem do que como limitação de todas as suas características.

Novamente, Clara é definida por seu emprego de enfermeira e seu papel de mãe, enquanto Joel é um personagem que lida com a própria identidade de maneiras diversas e sofre por não ser “uma criança normal”. Embora Clara demonstre uma gama maior de emoções e comportamentos, se comparados à primeira metade, ela jamais se afasta do seu papel de prestadora de serviço ou cuidadora. Todos seus pensamentos e conflitos giram em torno da servidão para Joel, uma extensão da servidão para Ana. Sua sexualidade não é explorada de forma alguma e não sabemos nada de novo sobre sua história. O mesmo mal afeta os outros moradores do subúrbio ao seu redor, como a senhoria Dona Amélia (Cida Moreira) e o pai de Maurício (Felipe Kenji), que se tornam elementos caricatos e monotemáticos na narrativa.

No geral, a representação de classes em *As boas maneiras* é medida pela distância entre os diferentes grupos. Ana está grávida de um monstro, mas o medo e o espanto que Clara sente faz paralelo com a estranheza na relação entre duas pessoas de classes e posições sociais completamente diferentes.

Além disso, trabalhar na casa de uma mulher branca de classe média alta e frequentar os mesmos espaços que sua patroa conecta Clara a um universo que, para ela, é tão distante quanto a realidade de uma criança lobisomem. Clara tem tanto em comum com sua antiga patroa quanto com Joel e se sente deslocada em ambas as relações. Pela distância que Clara anda da casa de Ana até a sua e o caminho que Joel faz para retornar ao *shopping* em busca de suas origens, percebemos quão distantes e diferentes são seus mundos.

Nesse sentido, a gravidez de risco de Ana tem o mesmo impacto simbólico dos *chestbusters* de *Alien – o oitavo passageiro* (1979), de Ridley Scott, que também rompem o peito dos que invadem, ou do bebê de *Rosemary* (1968), de Roman Polanski. Assim como em *Trabalhar cansa*, os monstros são fenômenos internos e não entidades externas aos personagens e agem como a materialização de dilemas sociais e das tensões psicológicas das personagens.

Figura 8: Alien, o oitavo passageiro



Legenda: Chestbuster na barriga de Ellen Ripley (Sigourney Weaver)

Figura 9: O nascimento de Joel



Legenda: Joel prestes a romper a barriga de Ana, em *As boas maneiras*

Para Ana a “invasão” de Joel representa o impacto de uma gravidez não planejada na vida de uma mulher liberal, mas ainda perseguida pelo machismo de sua família. Já para Clara, além de servir como comentário sobre as mães solteiras periféricas no Brasil, também alegoriza a servidão da mulher negra brasileira e compara as atividades de empregada doméstica a certos aspectos do trabalho doméstico. Clara serve sua patroa gradativamente mais infantilizada e dependente da mesma forma que serve Joel: apagando sua existência em benefício daqueles que ela serve.

Mas se *Trabalhar cansa* e *As boas maneiras* representam a tensão silenciosa e a violência simbólica, por vezes flertando com uma representação fantasiosa das classes ou um marasmo social intenso, o mesmo não pode ser dito sobre *O animal cordial*, de Gabriela Amaral Almeida. O longa, que conta a história de um restaurante invadido por assaltantes e a

reação assassina de seu dono que tenta proteger suas posses, mas acusa todos em sua paranoia, retrata uma classe média frustrada com avanços da classe trabalhadora e sua própria falência.

Inácio (Murilo Benício) é dono de um restaurante pequeno, mas com grandes pretensões de fama e fortuna. Quando dois ladrões invadem o estabelecimento, momentos antes do fechamento, ameaçando clientes e funcionários, Inácio reage, atirando em um dos assaltantes e amarrando o outro. Apesar da situação aparentemente contida, Inácio não fica satisfeito e passa a suspeitar de todos, se recusa a chamar a polícia e passa a amarrar, torturar e matar os clientes e trabalhadores que considera suspeitos de ajudar os assaltantes, ou que desobedecem suas ordens.

O filme retrata o fenômeno da classe média que já não tem medo de mostrar suas garras e uma sociedade completamente dividida e nada amistosa. Bradando frases famosas como “Bandido bom é bandido morto” e “Gente igual você já está morta em vida” para se referir aos que considera inferiores, o patrão parte em um surto que aproxima o filme dos clássicos de *slasher*. Se sentindo esnobado pelos clientes de classe ainda mais alta e prestes a ser traído e maltratado – como ele próprio maltrata – por seus funcionários, Inácio subjuga a todos com violência, mão de ferro e desdém.

Assim como em *Trabalhar cansa*, Inácio não paga direitos trabalhistas, explora ao máximo seus funcionários e desrespeita qualquer limite do espaço de trabalho. Em *O animal cordial*, Inácio representa o homem de classe média frustrado e que quer ainda mais controle sobre uma sociedade que ele sente que deveria responder a seus impulsos – “Eu não sou quem você pensa, eu sou quem eu quero ser”. Nesse sentido, a falência das figuras poderosas da classe média (patrões, homens de família, etc.) exemplifica a convulsão social brasileira ocorrida nos anos 2010 e 2020.

Segundo o conceito do Homem Cordial, teoria desenvolvida por Sérgio Buarque de Holanda e que inspira o nome do filme, a formação social do Brasil se deu sob a tutela de uma identidade e polidez falsa que utiliza da cordialidade como um artifício, uma ferramenta psicológica e comportamental para a autopreservação e ganhos próprios. Segundo o sociólogo, esse comportamento está na base do patrimonialismo e o aparelhamento brasileiro.

Ela pode iludir na aparência – e isso se explica pelo fato de a atitude polida consistir precisamente em uma espécie de mímica deliberada de manifestações que são espontâneas no 'homem cordial': é a forma natural e viva que se converteu em fórmula. Além disso, a polidez é, de algum modo, organização da defesa ante a sociedade. Detém-se na parte exterior, epidérmica, do indivíduo, podendo mesmo servir, quando necessário, de peça de resistência. Equivale a um disfarce que

permitirá a cada qual preservar inatas suas sensibilidades e suas emoções. (HOLANDA, 1936, p. 147).

Assim, podemos dizer o mesmo sobre Inácio, que adota uma série de comportamentos polidos e respeitosos como estratégia tanto de exploração dos seus funcionários, quanto de promoção de seu empreendimento. Contudo, quando chega em seu limite, Inácio deixa cair sua fachada e externa o desdém e os sentimentos violentos que sua “cordialidade” mascaravam, se tornando um animal violento, egoísta e paranóico. Nessa situação, os assaltantes representam o medo da classe média de ter suas posses tomadas e perder seus direitos sobre as coisas que se afeiçoam. Posta contra a parede, e vendo seus medos mais profundos tomando forma, a classe média transforma a violência simbólica e o desprezo velado que sente pelos trabalhadores em uma violência extremamente real, catártica e desmedida, fruto de séculos de rancor.

Os trabalhadores de *O animal cordial* também merecem atenção, já que suas construções de personagens representam alguns arquétipos recorrentes nos filmes de terror. Sara (Luciana Paes) é a principal garçonete do restaurante e, interessada em Inácio, tenta se distanciar ao máximo dos outros trabalhadores. Seja por interesse romântico ou uma forte servidão – o filme por vezes mistura ambos – Sara aceita os pedidos de Inácio para trabalhar além do horário e outros abusos trabalhistas, tentando se destacar.

Quando o surto violento de Inácio começa, Sara é a primeira a apoiá-lo. Ela ajuda a amarrar seus colegas, os clientes e um dos assaltantes. Quanto mais escala a violência de seu patrão, mais Sara está do seu lado, estimulando suas ansiedades, apontando falsos traidores e propondo planos de fuga. Em meio aos corpos espalhados no salão do restaurante, Sara e Inácio transam ensanguentados, sacramentando sua relação de servidão e dedicação extrema.

Figura 4: O animal cordial



Legenda: Sara olha para Inácio em meio a seu surto de violência

Quando Inácio começa a sentir medo da polícia que deve logo chegar, Sara oferece um esconderijo na casa de algum parente e prevê uma vida clandestina de casal assassino, mas a proposta é prontamente recusada. Da mesma forma, no final do filme, Sara é descartada por Inácio, mas é salva por seu colega de trabalho nos últimos instantes.

Já Djair (Iranthir Santos) é o cozinheiro do restaurante e peça fundamental para o seu funcionamento. Longe dos padrões de homem representados por Inácio, Djair tem longos cabelos, é afeminado e se recusa a esconder sua sexualidade. Justamente por representar, de certa forma, a antítese de Inácio, Djair recusa ordens de seu patrão, reclama dos problemas da gestão dos restaurantes, que são tolerados pelos demais.

Por ser menos subserviente a Inácio, tomando o lado de seus colegas de trabalhos frente aos abusos do patrão, e por não se enquadrar no mesmo padrão de homem branco heterossexual que Inácio tanto se orgulha de pertencer, é um dos primeiros suspeitos. Djair segue o arquétipo do trabalhador rebelde, consciente de sua importância para o rendimento do restaurante e independente em sua tomada de decisões, tornando-se uma espécie de herói acidental no filme.

O filme também faz questão de retratar a figura dos assaltantes como pessoas mais próximas dos trabalhadores do que poderíamos esperar. Evitando pintar os criminosos como sujeitos inteiramente malignos – como vemos em programas sensacionalistas de jornalismo, por exemplo – a obra cria certa profundidade e explica suas motivações. A desumanização de criminosos também é escancarada pela cenas em que Nuno (Aricleles Barroso), o assaltante

baleado, agoniza no chão e o restante dos envolvidos no assalto, reunidos ao redor de seu corpo, parecem não perceber.

O animal cordial é desenvolvido a partir de uma perspectiva da classe média que, apesar do olhar crítico, é a agente principal dos acontecimentos da obra. Além disso, o filme é muito claro na sua representação das relações de classes no Brasil, pintando um cenário de guerra quase declarada onde uma classe média acuada tenta retomar com violência seu posto perdido e trabalhadores se dividem entre aqueles que têm a consciência de sua posição e aqueles que são iludidos pela ilusão da igualdade de poder.

Trabalhar cansa, que estreou em 2011, em meio a anos de governos de esquerda e uma relevante ascensão social, pinta uma classe média assustada pelos trabalhadores que considera inferiores e a diminuição de certas distâncias entre as classes. Já *O animal cordial*, de 2018, mostra uma sociedade onde a tensão da divisão já se transformou em rancor e ódio de classes e concretiza as convulsões sociais que tomaram força a partir do final dos anos 2010.

Percebemos também, ao longo das obras analisadas, que o elemento transversal das narrativas é justamente o medo de que a violência simbólica entre patrão e empregado se transforma, do dia pra noite, em uma violência física e que as classes mais altas percam os privilégios que veem cada dia mais ameaçados. Da mesma forma, a culpa da classe média, sabendo que seus privilégios são frutos de um processo histórico de violência, se torna um dos fatores determinantes para a construção do medo e da paranoia nos filmes de terror.

Além disso, é preciso notar que o cinema brasileiro, independente de seu gênero, é realizado e consumido por pessoas oriundas das classes mais altas da sociedade. Dessa forma, mesmo que um filme retrate a classe média sob um olhar crítico e atribua virtudes à classe trabalhadora e seus membros, o olhar geralmente se trata de um olhar crítico que parte de dentro, ou um olhar crítico das classes médias/altas para as classes médias/altas.

Dessa forma, é possível perceber que muitas vezes a classe trabalhadora age como uma espécie de mensageiro, ou ponto de virada, e sua chegada na trama marca o início ou a intensificação dos dramas da classe média. Embora muitas vezes nem recebam qualquer desenvolvimento de personagem, é comum que os funcionários sejam peças fundamentais para o andamento da história de seu patrão, enchendo os lares com uma tensão silenciosa ou servindo como alegorias e símbolos da exploração e da culpa que seus chefes experienciam.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Obras de arte sempre foram estudadas tendo em vista os eventos e contextos sociais que foram essenciais para as suas produções - e no cinema não poderia ser diferente. Quando um grupo de pessoas vive em sociedade, suas experiências são marcadas e pautadas por essa sociedade e isso, por sua vez, afeta sua percepção de mundo. Dessa forma, se a produção de um filme de terror é pautada pelos medos de uma sociedade e realizado pelos membros desse grupo, devemos entender o cinema de terror como uma expressão de seu contexto, embora marcado por simbolismos e fabulações, das ansiedades desta sociedade.

Nesse sentido, partindo do princípio que a formação social e econômica brasileira se deu através de uma relação violenta de classes sociais (RIBEIRO, 2015), entende-se que a divisão de classes no Brasil é um dos fatores determinantes para a formação de nossa subjetividade. Além disso, o cinema ainda é uma forma de expressão controlada em grande parte por membros das classes mais altas e, dessa forma, repercute na maioria das vezes a visão desses grupos. Assim, o cinema brasileiro de terror é marcado ao longo de sua produção pelos pavores resultantes dessa relação violenta de classe.

Em *Trabalhar cansa, As boas maneiras e O animal cordial* podemos ver uma classe média completamente deslocada e distanciada da sociedade ao seu redor. Dependente de seus privilégios e da exploração dos trabalhadores que emprega e posicionada entre uma massa trabalhadora gigante e uma elite controladora das riquezas e que jamais abriria mão de sua posição, a classe média brasileira se sente abandonada e à mercê dos trabalhadores que tenta dominar. Dessa forma, o cinema brasileiro de terror contemporâneo retrata uma classe média temerosa, encurralada e nervosa, cada vez mais desconectada da realidade brasileira e hostil.

Os funcionários do supermercado de Helena personificam o medo que a família sente de perder seu *status* social e o avanço de uma nova geração de trabalhadores que possa tomar seus empregos e negócios. Otávio se sente traído pela empresa que o trocou por um funcionário mais jovem e Helena se sente roubada por seus funcionários quando estes descumprem suas ordens. A suspeita de que um de seus funcionários rouba produtos vencidos é a mesma suspeita que faz a sogra de Helena tratar Paula, a empregada doméstica, com paternalismo e desconfiança.

Já o restaurante de Inácio, em *O animal cordial*, é um sintoma do extremismo, da divisão e da violência de classes. Sob a farsa de um tratamento amistoso e pessoal, Inácio explora seus funcionários e, ao menor dos sinais de desacordo, acusa a todos de traidores e ladrões. A invasão dos assaltantes é a gota d'água para um homem que sente que, por ser rico,

merece mais do que possui e é o suficiente para que séculos de violência simbólica, estrutural e internalizada se torne física, sangrenta e catártica.

As diferenças nas reações dos funcionários também é um dos resultados da aparente cordialidade de Inácio. Sara é encantada pela ilusão de um romance entre ela e seu patrão, fica cega a seus atos de violência surreal por se ver mais próxima dele do que de seus colegas de trabalho, mas é traída no primeiro momento em que sua colaboração deixa de ser útil. Para o patrão, a diferença entre as classes é muito clara e, no fim, ele sente medo de seus funcionários. Djair, nesse sentido, é seu principal rival por representar a classe trabalhadora menos vulnerável à sua cordialidade e uma afronta à masculinidade agressiva de Inácio. Por isso, o cozinheiro suscita o medo de seu patrão de que aqueles que ele subjuga possam tomar aquilo que possui.

Diferentemente dos outros filmes analisados nesta monografia, *As boas maneiras* se destaca por, à primeira vista, retratar uma relação de classes aparentemente pacífica e harmoniosa. Contudo, é justamente sob uma aparente ausência de análise crítica do papel de classes no filme que podemos perceber vários dos sintomas dessa divisão. A construção das personagens, e seus níveis de desenvolvimento que contradizem sua importância para a trama, e as pequenas violências simbólicas cotidianas que, de tão usuais, passam despercebidas dão o tom da obra e martelam as diferenças entre Ana, Clara e Joel.

O deslocamento de Clara em uma família de classe média e em seus relacionamentos com sua patroa evidenciam a enorme distância que existe entre as duas mulheres. O relacionamento, longe de humanizá-la, a torna mais servil, dedicada e impessoal e, cada vez mais, seu papel se reduz ao de uma cuidadora. No final, a estranheza que sentia em relação a Joel e sua patroa, embora alegorizada por um menino lobisomem, representa o deslocamento causado pela posição de classe. Por fim, nas duas metades fica clara a distinção entre o tratamento de uma trabalhadora intrusa na família de classe média e de um monstro violento, mas branco e vindo de outras partes da cidade, no idílico subúrbio de *As boas maneiras*.

Se para Darnton, os contos de terror medievais reproduziam a ameaça constante de fome, pragas e assassinato, além de pintar o mundo das estradas e florestas como lugares extremamente perigosos, os filmes aqui analisados fazem o mesmo a respeito da relação de classes no Brasil. Sem o medo da fome, a classe média passa a temer os famintos e com suas casas povoadas por “estranhos”, passa a temer aqueles que trazem o desconhecido para seus lares.

Conclui-se, a partir do exposto, que a análise da representação das relações de classe no cinema de terror brasileiro contemporâneo é importante para a compreensão do papel da

subjetividade de uma sociedade na representação de seus medos. Partindo desse ponto, também podemos estabelecer a relação violenta, hostil e paranoica entre classes como um dos elementos constitutivos do terror brasileiro contemporâneo, em especial, e do terror como gênero, em geral.

7. REFERÊNCIAS

7.1. Bibliografia

ASSIS, Denise. **Propaganda e cinema a serviço do golpe: 1962-1964**. Rio de Janeiro: Mauad Editora, 2001.

AZEVEDO, Aluísio. **Demônios**. 2 ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2021.

BAUDRY, Jean-Louis. Cinema: efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base. *In*: XAVIER, Ismail. (Org.), **A experiência do cinema**. 4. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2008. p. 381-401

CARROL, Noel. The nature of horror. **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**. Oxford, v. 46, n. 1, p 51-59, 1987.

DARNTON, Robert. **O grande massacre de gatos**. 2. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1996.

ETCHISON, Dennis. Foreword. *In*: NEWMAN, Kim. **Nightmare movies: Horror on screen since the 1960s**. London: Bloomsbury Publishing, 2011. p. 8-9.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. EDUFBA, 2008.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir: história da violência nas prisões**. Petrópolis: Vozes, 1975.

FREYRE, Gilberto. **Casa-greande & senzala**. 51. ed. São Paulo: Global Editora, 2003.

HANSEN, João Adolfo. **Alegoria: construção e interpretação da metáfora**. São Paulo: Hedra, 2006. Disponível em: <https://repositorio.usp.br/item/001615312>. Acesso em: 03 dez. 2022.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. 1. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1936.

HUME, David. **Essays: Moral, Political and Literary**. Londres: Spottiswood and Co., 1907. 1 v.

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia**. Estudos culturais: identidade política entre os modernos e os pós-modernos. Bauru: EDUSC, 2001.

KING, Stephen. **Dança macabra**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1989. 465 p.

KRACAUER, Siegfried. **From Caligari to Hitler: a psychological history of the german film**. Princeton: Princeton University Press, 1947

LOVECRAFT, Howard Phillips. **O horror sobrenatural na literatura**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1973.

MARCHI, Marcelo Eduardo. **Guerra fria, sangue frio: As conexões entre o cinema de terror e a paz armada.** RUA. Campinas, v.16, n. 1, p. 146-172, 2010.

MARTIN, G. Neil. (Why) Do you like scary movies? A review of the empirical research on psychological responses to horror films. **Frontiers in Psychology.** Lausanne, v.10, Outubro 2019. doi: 10.3389/fpsyg.2019.02298.

MATOS, Daniel Ivori de. **A Guerra ao Terror e o cinema estadunidense pós 11 de setembro de 2001.** 2018. Tese (Doutorado em História) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2018. DOI <http://dx.doi.org/10.14393/ufu.te.2018.619>.

PEREIRA, Marcelo Henrique Lopes da Cunha. **Cinema: memória audiovisual do mundo.** 2005. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005

PINTO, Leonor de Souza. **Cinema brasileiro e censura durante a ditadura militar.** Disponível em: http://www.memoriacinebr.com.br/textos/cinema_brasileiro_e_censura.pdf. Acesso em: 17/12/2022.

RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil.** 3. ed. São Paulo:Global Editora, 2015. 368 p.

SOUTO, Mariana. **Infiltrados e invasores: uma perspectiva comparada sobre as relações de classe no cinema brasileiro contemporâneo.** 2016. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2016.

STOKER, Bram. **O Drácula. 2 ed.** Porto Alegre: L&PM Pocket, 2014.

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

WALPOLE, Horace. **O castelo de Otranto.** 1 ed. Barueri: Novo Século, 2022

XAVIER, Ismail. Terra em transe: alegoria e agonia. *In*: XAVIER, Ismail. **Alegorias do Subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal.** São Paulo: Brasiliense, 1993.

7.2. Filmografia

A HORA DO PESADELO. Direção: Wes Craven. Estados Unidos, 1986.

A MOSCA. Direção: David Cronenberg. Estados Unidos, 1986

A NOITE DOS MORTOS VIVOS. Direção: George Romero. Estados Unidos, 1968

ALIEN, O OITAVO PASSAGEIRO. Direção: Ridley Scott. Estados Unidos, 1979

AS BOAS MANEIRAS. Direção: Juliana Rojas e Marco Dutra. Brasil, 2013

BATTLE OF MANILA BAY. Direção: Stuart Blackton. Estados Unidos, 1898.

CANDYMAN. Direção: Nia DaCostas. Estados Unidos, 2021

CORRA!. Direção: Jordan Peele. Estados Unidos, 2017

GABINETE DO DR. CALIGARI. Direção: Robert Wiene. Alemanha, 1920

HEREDITÁRIO. Direção: Ari Ester. Estados Unidos, 2018

MIDSOMMAR. Direção: Ari Ester. Estados Unidos, 2019

NÓS. Direção: Jordan Peele. Estados Unidos, 2019

O ANIMAL CORDIAL. Direção: Gabriela Amaral. Brasil, 2018

O BEBÊ DE ROSEMARY. Direção: Roman Polanski. Estados Unidos, 1968

O CRIADO. Direção: Joseph Losey. Inglaterra, 1963

O SOM AO REDOR. Direção: Kleber Mendonça Filho. Brasil, 2013

PARASITA. Direção: Bong Joon-Ho. Coreia do Sul, 2019

POLTERGEIST. Direção: Tobe Hooper. Estados Unidos, 1982

TOP GUN. Direção: Tony Scott. Estados Unidos, 1986

TRABALHAR CANSA. Direção: Juliana Rojas e Marco Dutra. Brasil, 2011