

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE PONTA GROSSA
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE MESTRADO EM CIÊNCIAS SOCIAIS APLICADAS

RODOLFO STANCKI SILVA

REPRESENTAÇÕES SOCIAIS DO CINEMA DE HORROR:
UM ESTUDO DE RECEPÇÃO

PONTA GROSSA

2011

RODOLFO STANCKI SILVA

REPRESENTAÇÕES SOCIAIS DO CINEMA DE HORROR:
UM ESTUDO DE RECEPÇÃO

Dissertação apresentada para a obtenção do título de
Mestre na Universidade Estadual de Ponta Grossa,
Área de Ciências Sociais Aplicadas.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Divanir Eulália Naréssi
Munhoz.

Co-orientador: Prof. Dr. Emerson Cervi

PONTA GROSSA

2011

Ficha Catalográfica Elaborada pelo Setor de Tratamento da Informação BICEN/UEPG

S586r Silva, Rodolfo Stancki
Representações sociais do cinema de horror : um estudo de recepção /
Rodolfo Stancki Silva. Ponta Grossa, 2011.
115f.

Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais Aplicadas), Universidade
Estadual de Ponta Grossa.

Orientadora: Profa. Dra. Divanir Eulália Naréssi Munhoz
Co-orientador : Prof. Dr. Emerson Cervi

1 .Cinema de horror. 2. Representação Social. 3. Noël Carroll.
4. Recepção. 5. Horror artístico. I. Munhoz, Divanir Eulália Naréssi.
II. Cervi, Emerson. III. T.

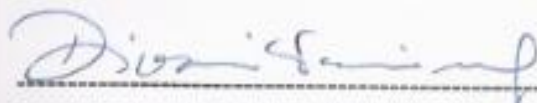
CDD : 791.43

RODOLFO STANCKI SILVA

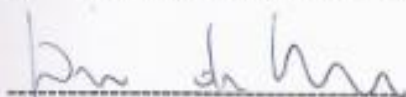
"REPRESENTAÇÕES SOCIAIS DO CINEMA DE HORROR: UM ESTUDO DE RECEPÇÃO"

Dissertação aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre no Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais Aplicadas, Setor de Ciências Sociais Aplicadas da Universidade Estadual de Ponta Grossa, pela seguinte banca examinadora:

Assinatura pelos Membros da Banca:



Dr^a Divanir Eulália N. Munhoz (UEPG) – Presidente



Dr. Dennison de Oliveira (UFPR)

Dr. José Augusto Leandro (UEPG)



Dra. Solange Ap. Barbosa de Moraes Barros (UEPG) - Suplente

Dedico a minha mãe, Nanci Stancki da Luz.

AGRADECIMENTOS

A Prof^ª Dr^ª Divanir Eulália Naréssi Munhoz, a quem serei eternamente grato por acreditar neste trabalho e dividir seus valiosos conhecimentos durante as orientações.

A minha mãe, Nanci Stancki da Luz, por sempre mostrar apoio incondicional em todos os momentos de minha vida.

A Sheila Gorski, pelo carinho e afeto ao longo dos últimos três anos.

Ao meu pai, Rodolfo dos Santos Silva, por estar ao meu lado quando preciso.

A todo o corpo docente do Programa de Mestrado em Ciências Sociais Aplicadas da Universidade Estadual de Ponta Grossa, que – em suas aulas – sempre se mostraram dispostos a discutir esta pesquisa. Em especial, destaco a contribuição de Emerson Cervi, Solange Barros, Marcelo Engel Bronoski e José Augusto Leandro, pela preocupação e pelas pertinentes observações sem as quais eu não teria concluído esta dissertação.

Ao professor e amigo Dennison de Oliveira, pela disposição a trocar ideias sobre audiovisual e por me acolher como estagiário em suas aulas no curso de História da Universidade Federal do Paraná.

Aos meus entrevistados, pela disposição e entusiasmo para falar sobre o gênero cinematográfico que mais gostam.

A Marcelo Milici, responsável pelo *site* “Boca do Inferno”, pela disposição em ajudar na pesquisa.

Aos colegas de mestrado, pelo ânimo em apresentar sempre uma nova ideia para a pesquisa durante os intervalos ou nos seminários em sala. Em especial, Felipe Harmata e Denise Pereira, pela amizade e apoio.

A Néli Folquening, por me acolher em sua casa em Ponta Grossa durante o período em que cursava as disciplinas do mestrado.

Aos amigos Rafael Schoenherr e Victor Folquening, por todo tempo dedicado a conversas sobre o tema da pesquisa.

A Derci Stancki, Iraci Stancki e David Machado, pelo apoio.

A Laura Cánepa, Kelly Prudêncio e Cíntia Xavier, pelas indicações de leitura que se mostraram fundamentais ao trabalho.

A Universidade Estadual de Ponta Grossa e CAPES, instituições que viabilizaram a realização deste trabalho.

A ideia de tal forma se apoderara de minha mente que um calafrio de terror percorreu meu corpo, e eu quis substituir a horripilante imagem da minha fantasia pela realidade em volta.

(Mary Shelley)

A dança macabra é uma valsa com a morte. Essa é uma verdade da qual não podemos nos esconder. Do mesmo modo que os brinquedos em parques de diversões imitam a morte violenta, a história de terror é uma chance de examinar o que está por trás das portas que normalmente mantemos fechadas a sete chaves. Ainda assim, a imaginação não se contenta com as portas trancadas. Em algum lugar lá fora há um parceiro para essa dança, sussurra na noite a imaginação. Um parceiro com um traje de gala esfarrapado, um parceiro com as órbitas dos olhos azuis, um bolor esverdeado crescendo em suas luvas longas, vermes se entrelaçando nos restos dos cabelos dela. Segurar uma criatura dessas em meus braços? Quem, vocês me perguntariam, seria louco a esse ponto? Bem...?

(Stephen King)

RESUMO

Este trabalho tem por objetivo analisar representações sociais sobre o cinema de horror em um grupo de consumidores do gênero. A pesquisa é motivada por duas questões colocadas pelo autor Noël Carroll (1999) na obra “A Filosofia do Horror ou Paradoxos do Coração”: como as pessoas podem se atrair por narrativas cuja lógica é provocar horror e medo? E por que alguém sentiria medo em obras desse gênero, quando a trama não passa de uma ficção? Para Carroll, as pessoas se interessam pelas narrativas de horror porque são curiosas e não é da trama que elas têm medo, mas do conteúdo gerado ao pensar nelas. O objetivo deste trabalho é testar essas duas respostas do autor – que parecem essenciais para entender o consumo do cinema de horror – no âmbito da recepção, com um grupo de espectadores potenciais do gênero. Para isso, buscou-se na rede social *twitter* pessoas que se mostrassem interessadas pelo cinema de horror. O critério de escolha era o de que suas contas/perfis estivessem seguindo (*following*) a conta/perfil *@bocadoinferno* – cuja produção de conteúdos é toda voltada para o cinema de horror. Para a primeira etapa da seleção, foram consideradas a idade e a apresentação de uma descrição pessoal na conta/perfil: 190 sujeitos foram abordados nessa fase, questionados se gostariam de participar da pesquisa. Para os que aceitaram (86 pessoas) foi enviado um questionário, buscando descobrir se esses sujeitos realmente se interessavam pelo cinema de horror. Aos 32 indivíduos que responderam, foi enviado outro questionário para identificar como eles percebiam o gênero que consumiam. Dentre os 24 que responderam, seis foram selecionados para uma entrevista virtual. Na análise dos resultados da coleta de dados chegou-se a três categorias de representação social dos sujeitos acerca do consumo de cinema de horror: a percepção narrativa, a emoção e a atração provocada pelo gênero.

Palavras-chave: Cinema de horror. Representação Social. Noël Carroll. Recepção. Horror artístico.

ABSTRACT

This paper aims to analyze social representations of the horror film in a group of consumers of the genre. The research is motivated by two questions posed by author Noël Carroll (1999) in the book "The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart": how people can be attracted to narratives whose logic is to provoke horror and fear? And why should anyone have fear in this genre, when they know the plot is fictional? For Carroll, the people are interested in the horror stories because they are curious and it is not the plot that they are afraid, but the content generated by thinking about it. The objective is to test these two responses by author – which seem essential to understand the consumption of film horror – in the reception field with a group of potential viewers of the genre. For this objective, we look, in the social networking *twitter*, for people who showed interested in the cinema of horror. The criterion for selection was that their accounts/profiles were *following* the account/profile *@bocadoinferno* – whose content is all oriented to the cinema of horror. For the first stage of selection, we considered the age and presenting a personal account at the account/profile: 190 subjects were approached at that stage, questioned if they want to participate. For those who agreed (86 people) were sent a questionnaire trying to find out if these spectators really are interested in the cinema of horror. The 32 individuals who responded were sent another questionnaire to identify how they perceived the gender they consume. Of the 24 respondents, six were selected for a virtual interview. In analyzing the results of data collection was reached three categories of social representation of the subjects about the consumption of horror cinema: a narrative perception, emotion and attraction caused by gender.

Keywords: Film horror. Social Representation. Noël Carroll. Reception. Art horror.

SUMÁRIO

1.	INTRODUÇÃO	11
1.1	A PESQUISA	16
1.2	A ESTRUTURA DO TEXTO	20
2.	O GÊNERO DE HORROR E SUA TRAJETÓRIA PELA HISTÓRIA DO CINEMA	22
2.1	HORROR: DO SENTIMENTO AO GÊNERO	22
2.2	UMA BREVE HISTÓRIA DO CINEMA DE HORROR	30
2.2.1	A questão dos ciclos cinematográficos	33
2.2.2	O Expressionismo Alemão	34
2.2.3	O horror da Universal (Hollywood – 1930 a 1940)	35
2.2.4	Os monstros atômicos e as ameaças do espaço	37
2.2.5	O cinema de exploração e a internacionalização do horror	38
2.2.6	A popularidade do horror entre 1970 e 1980	41
2.2.7	O cinema de horror nas últimas duas décadas	43
3.	A RECEPÇÃO NO CINEMA: UM DIÁLOGO INTERDISCIPLINAR	45
3.1	TEXTO, CONTEXTO E COGNIÇÃO CINEMATOGRAFICA.....	46
3.2	A CONSTRUÇÃO SOCIAL DA REALIDADE E A RECEPÇÃO CINEMATOGRAFICA	48
3.3	A PERCEPÇÃO NARRATIVA DO CINEMA	50
3.4	A PESQUISA DE RECEPÇÃO COMO UM ESTUDO INTERDISCIPLINAR	53
4.	CONSIDERAÇÕES METODOLÓGICAS	56
4.1	A INTERNET, AS IDENTIDADES PESSOAIS E O HORROR	57
4.1.1	<i>@bocadoinferno</i>	59
4.2	O CAMINHO METODOLÓGICO DA PESQUISA	61
4.3	OS CONSUMIDORES DO HORROR	64
5.	A REPRESENTAÇÃO SOCIAL DO HORROR: O QUE CONSIDERAM OS INDIVÍDUOS QUE CONSOMEM O GÊNERO .	66
5.1	O QUE É O CINEMA DE HORROR? A PERCEPÇÃO NARRATIVA DOS CONSUMIDORES DO GÊNERO	67
5.1.1	Características de enunciação narrativa do cinema de horror	68
5.1.2	Características de afeto no cinema de horror	70
5.1.3	A questão da periculosidade e impureza dos filmes de horror	72
5.1.4	Elementos recorrentes nos filmes de horror	77
5.1.4.1	Os personagens humanos nos filmes de horror	78
5.1.4.2	As fórmulas repetitivas do gênero	80
5.1.5	Sobre a percepção narrativa do cinema de horror	82
5.2	O HORROR DO PÚBLICO: A PERCEPÇÃO DOS SUJEITOS SOBRE REAÇÕES E EMOÇÕES PROVOCADAS PELO GÊNERO	84
5.2.1	O medo como resposta emocional dos filmes de horror	87

5.2.2	A metafísica e horror: como é possível se horrorizar com algo tendo consciência de que se trata de uma ficção?	90
5.2.3	Sobre a percepção da resposta emocional do horror	95
5.3	POR QUE O HORROR? A ATRAÇÃO DO PÚBLICO PELO GÊNERO	97
5.3.1	Sobre a percepção relativa à atração do cinema de horror	99
6.	CONCLUSÃO	101
	REFERÊNCIAS	106
	ANEXO A – Questionário de apresentação enviado aos sujeitos	110
	ANEXO B – Questionário de aprofundamento enviado aos sujeitos	112
	ANEXO C – Roteiro para entrevistas	114

1 INTRODUÇÃO

Dizem que o horror nasceu de uma aposta entre amigos em junho de 1816. Foi o período em que um grupo de viajantes ingleses passou as férias em um casebre às margens do Lago Genebra, na Suíça. Os relatos dão conta de que se tratava de semanas chuvosas e por isso, Percy e Mary Shelley, George Lord Byron e John Poliodori passavam os dias e as noites enclausurados em uma sala do casebre discutindo avanços científicos e lendo contos de assombro da literatura alemã.

Em uma dessas noites, uma decisão acabaria gerando um dos gêneros narrativos mais importantes da literatura e do cinema dos últimos dois séculos. Depois de ler uma assustadora história da coletânea “*Fantasmagoria*” – descoberta por Byron em algum beco de Genebra, o poeta inglês propôs um desafio: cada um dos presentes deveria escrever uma história de fantasma. Percy foi o primeiro, seu conto era sobre assassinatos urbanos. Lorde Byron apresentou uma história de fantasmas semelhante à da coletânea que lera para o grupo nas noites chuvosas. O médico Poliodori escreveu uma narrativa sobre vampiros e Mary Shelley, por sua vez, redigiu o romance “*Frankenstein, ou o Prometeu Moderno*”¹.

Assim nascia o horror. O desafio – que realmente aconteceu – proposto aos quatro viajantes é apontado por Stephen King (2003) como um momento simbólico em que o gênero, que dava seus primeiros passos desde o lançamento de “*O castelo de Otranto*” (1756), de Horace Walpole, se consolidou. A importância atribuída à reunião não se deve apenas à produção da jovem Shelley, que contava com apenas 19 anos na época, mas também ao livro de Poliodori. “*Vampiro*”, como foi chamada sua obra, é visto como um dos principais elos entre Bram Stoker e outro importante ícone do horror, “*Drácula*”.

Com o tempo, outros nomes acabaram produzindo títulos significativos para o gênero. Nos últimos duzentos anos, autores como Edgar Allan Poe, Oscar Wilde, Robert Louis Stevenson, H.G. Wells, H. P. Lovecraft, Ira Levin e Peter Straub – para citar apenas alguns – escreveram contos, romances e poesias que buscavam uma única reação em seus leitores: horrorizar. Posteriormente, essas narrativas ganharam os

¹ A descrição do encontro dos Sh6elley com Byron e Poliodori descrita nesta dissertação foi inspirada nas obras de Stephen King (2003), Susan Tyler Hitchcock (2010) e no posfácio de “*Frankenstein*” de Mary Shelley (2006) escrito por Geraldo Galvão Ferraz.

palcos, as histórias em quadrinhos, as músicas, os videogames, a televisão e, é claro, o cinema.

O interesse do público pelo gênero, por sua vez, cresceu com a mesma intensidade que a produção dessas adaptações. Em 1927, estreava na *Brodway* a adaptação de “Drácula” para o teatro, escrita por John L. Balderston e Hamilton Deane. “Apesar das críticas rancorosas desaprovarem (...) ficou em cartaz por quase um ano em Nova York e dois anos em *tour*”² (CLARENS, 1997, p. 61 – tradução nossa).

Na década de 1950, uma editora norte-americana iniciou uma tradição, até então rara nas histórias em quadrinhos. Com títulos como “*Crypt of Terror*” e “*Tales from the Crypt*”, a *E.C. Comics* fez tanto sucesso que “gerou um bando de imitadores, insultando os pais de uma geração, inspirando inúmeros outros artistas e resultando em uma série de TV trinta anos após as publicações”³ (Plowright, 2003, p. 655 – tradução nossa). Até o Brasil respondeu às edições da *E.C.* com o lançamento de “Terror Negro” (1951). “Os leitores brasileiros aprovaram o novo tema e o êxito da publicação motivou o surgimento de inúmeras revistas no mesmo formato” (CÁNEPA, 2008, p. 91).

No final dos anos sessenta, a banda Alice Cooper, liderada pelo roqueiro Vincent Damon Furnier (que mais tarde adotaria o nome do conjunto para si), se apresentava em shows recorrendo a “cadeiras elétricas, guilhotinas, cabeças decapitadas artificiais e sangue falso” (JÚNIOR, 2008, p. 280). A prática claramente remetia a uma ambientação típica dos filmes de horror.

Em meados da década de 1990, com a popularidade de videogames com tramas cada vez mais sofisticadas, foram lançados jogos como “*Alone in the Dark*”, “*House of the Dead*” e “*Resident Evil*”. Nesses títulos, os jogadores poderiam controlar “personagens com armas de fogo em meio a uma horda de monstros assassinos sedentos por sangue” (BARRETO, 2009, S.I.). Esses jogos deram os primeiros passos do gênero *survival horror* nos videogames, hoje bastante popular.

O que podemos concluir com esses exemplos é que o horror é um “gênero que atravessa várias formas artísticas e vários tipos de mídia, cuja existência é reconhecida na linguagem ordinária” (CARROLL, 1999, p. 27). Sendo assim, não poderíamos deixar de destacar sua plataforma midiática mais expressiva: o cinema. Não por acaso, todos os exemplos citados apresentam ligações diretas com a sétima arte. Seja na forma

² “*In spite of critical disapproval (...) it ran for almost a year in New York and two years on tour*” (CLARENS, 1997, p. 61).

³ “*(...) spawning hosts of imitators, outraging the parents of a generation, inspiring countless artists, and resulting in a TV series thirty years after publication*” (PLOWRIGHT, 2003, p. 655).

de trilha sonora (no caso das músicas de Cooper), argumento para roteiros originais (como os quadrinhos da *E.C.*, que influenciaram a obra de diretores como George A. Romero) ou bases para adaptações cinematográficas (como a versão teatral de Drácula, comandada por Todd Browning e os games da série “*Resident Evil*”).

De acordo com a pesquisadora Laura Cánepa (2008), o cinema pode ser considerado um dos lugares em que o horror mais se expressa. Segundo ela, durante o último século, os filmes de horror absorveram “influências da literatura, do teatro, dos espetáculos urbanos, das histórias em quadrinhos, do jornalismo, etc” (2008, p. 46), criando um produto híbrido em constante mutação e que, não raro, trabalha sob inúmeras referências mesclando-se a outros gêneros.

Mas o cinema de horror também criou suas próprias marcas ao longo dos últimos 120 anos. A adaptação de “Frankenstein” (*Frankenstein*, 1931, EUA) pelo diretor James Whale, por exemplo, criou um ícone monstruoso nos traços de Boris Karloff que “mergulhou profundamente na imaginação do público” (HITCHCOCK, 2010, p. 15). O rosto do ator se tornou tão essencial à história de Frankenstein que influenciou (e ainda influencia) muitas das representações da criatura desde o lançamento da obra. Isso inclui o mordomo do *cartoon*/seriado “A Família Adams”, o Frank da “Turma do Penadinho”, entre outras apropriações da figura.

Portanto, o gênero de horror é um fenômeno cultural relevante, uma “fonte importante de estímulo estético de massa” (CARROLL, 1999, p. 12). Para se ter uma ideia, proporcionalmente, um dos filmes mais lucrativos da história do cinema pertence ao gênero de horror. “Atividade Paranormal” (*Paranormal Activity*, 2009, EUA) de Oren Pelli, custou o preço de um carro popular: US\$ 15 mil. Sua arrecadação em bilheteria só nos Estados Unidos, no entanto, foi de US\$ 110 milhões. No Brasil, em quinze dias, mais de seiscentas mil pessoas foram aos cinemas se horrorizar com o casal que descobre que sua casa é mal-assombrada por uma entidade demoníaca (LOIOLA, 2010).

Isso indica que há um grande interesse do público nacional pelo gênero. Laura Cánepa (2008) lembra que “em 1999, por exemplo, o horror ‘O Sexto Sentido’ (*The Sixth Sense*, M. N. Shyamalan) foi o filme mais assistido nos cinemas brasileiros” (2008, p. 03). Segundo a autora, a audiência de filmes de horror do exterior (particularmente dos Estados Unidos) é tão forte no país que acaba “colocando, todos os anos, fitas de horror estrangeiras nos primeiros lugares dos *rankings* nacionais de bilheteria e de compra e aluguel de DVDs” (2008, p. 03).

A autora também lembra que há uma atenção do gênero pela crítica especializada, “inclusive com o surgimento constante de novas revistas impressas e eletrônicas e listas de discussão dedicadas exclusivamente ao assunto” (p. 03). Cánepa destaca o lançamento da revista “Cine Monstro” em 2003, os *sites* “Boca do Inferno” e “Carcasse” (desativado em 2006) e a lista de discussão “Canibal Holocausto”. E esse pequeno levantamento não chega a incluir *blogs* especializados no assunto.

Mas por que este gênero atrai tanto o público se sua premissa é justamente horrorizar? Se levarmos em conta que – segundo o filósofo Aristipo de Cirene (435 – 356 a.C.) – o comportamento humano busca maximizar o prazer e minimizar a dor (e o que é o horror, senão uma espécie de dor?)⁴, não podemos deixar de ver a relação do público com o gênero como um paradoxo. Afinal, o que torna essas obras atrativas? É a necessidade de sentir novas emoções, como especulam alguns autores⁵?

O norte-americano Noël Carroll⁶ (1999) se propõe a criar uma teoria para explicar tal fenômeno. Mas, segundo o autor, antes há outro ponto que precisa ser explicado para auxiliar na compreensão da atração do gênero de horror: por que as pessoas se horrorizam com o que sabem que não existe?

Essas duas questões são denominadas por Carroll como “paradoxos do coração”. Afinal, como podemos ter uma emoção real de algo fictício? E como podemos gostar de obras que nos provocam emoções relacionada a dor, como é o caso do horror?

As respostas de Carroll para as duas perguntas – que foram propostas no fim do Século XVIII (quando o horror ainda dava seus primeiros passos na literatura) por John e Anna Laetitia Aikin – o levaram a escrever um livro. “A Filosofia do Horror ou Paradoxos do Coração” foi publicado originalmente em 1990 nos Estados Unidos e traduzido no Brasil, nove anos depois.

Na obra, o autor afirma que as pessoas se atraem pelo horror pela curiosidade. Carroll também afirma que nos horrorizamos com a ficção horrífica na medida em que

⁴ Essa lógica de Aristipo de Cirene é apresentada na pesquisa dos autores Anne Bartsch, Marcus Appel e Dennis Storch (2010). Para eles, o horror é um gênero ligado a dor – como a tragédia.

⁵ Bartsch, Marcus e Storch (2010) se propuseram a fazer uma pesquisa muito próxima da proposta nesta dissertação. No resultado em que chegaram os autores, o gênero de horror atrai o público porque estes possuem necessidade de afeto (*need for affect*) que, muitas vezes, também incluem o horror.

⁶ Noël Carroll é Ph.D. em filosofia, pela Universidade de Illinois, e em Estudos de Cinema, pela Universidade de Nova York (NYU). Possui reconhecimento internacional por desenvolver filosofias baseadas em filmes e outros produtos culturais. Além de “A Filosofia do Horror paradoxos do Coração”, no Brasil é possível encontrar o livro “A Filosofia da Arte” – publicado pela editora “Texto & Grafia” em 2010 –, além de alguns textos publicados em coletâneas de teorias do cinema.

pensamos nos conteúdos delas – não é a história de horror que nos provoca o sentimento, mas pensar na possibilidade de que ela pudesse acontecer.

O romancista de horror Stephen King (2003) cita um bom exemplo de como podemos nos horrorizar ao pensarmos em um filme como “A Noite dos Mortos Vivos” (*The Night of the Living Dead*, 1968, EUA). O autor recomenda que depois de assistir ao clássico de George A. Romero, o espectador, sozinho, deve ir a uma casa velha e abandonada.

Então, suba até o sótão. Sente-se lá em cima. Ouça a casa ranger e gemer à sua volta. Perceba como aqueles rangidos soam como alguém – ou *algo* – subindo as escadas. Sinta o cheiro de mofo, a deterioração. A decadência. Pense no filme que acabou de assistir. Considere-o enquanto está sentado lá no escuro... incapaz de ver o que está subindo... o que poderia estar a ponto de colocar suas garras sujas, retorcidas no seu ombro... ou em torno do seu pescoço (KING, 2003, p. 123).

Para o autor, o horror provocado pelo pensamento dos conteúdos dos filmes está muito ligado a medos infantis como o escuro, no caso do exemplo citado. É interessante notar que essa percepção de Stephen King sobre o horror, como outras compiladas no ensaio “Dança Macabra” – publicado originalmente em 1981 – são de natureza essencialmente empírica. Muitas delas, por sinal, soam como conjecturas sobre o gênero.

A obra de Noël Carroll (1999), por sua vez, já se situa dentro do campo acadêmico. Ainda assim, o próprio autor a considera como “uma investigação sobre o enredo de horror e suas formações relativas” (1999, p. 24). Sua pesquisa parte, portanto, de análises das narrativas do gênero em livros, histórias em quadrinhos e filmes.

Logo, podemos afirmar que suas conclusões para os “paradoxos do coração”, na realidade, não chegaram a ser testadas no público. Isso não significa que as apostas de Carroll estejam erradas. Afinal, nos parece sensato acreditar que é o conteúdo das narrativas que provoca o horror e que nos atraímos por obras do gênero porque, no fundo, somos curiosos.

O fato é que essas constatações do autor ainda carecem de uma aplicação prática, para saber qual é a percepção do público do horror. Afinal, o que eles acham que é atraente no gênero? E por que sentem horror de coisas que sabem que não existe?

1.1 A PESQUISA

Esta dissertação apresenta os resultados de uma pesquisa de recepção do cinema de horror realizada entre novembro de 2009 e junho de 2010 com seis espectadores do gênero. O objetivo do trabalho foi buscar em consumidores de horror, possibilidades para as perguntas colocadas por Noël Carroll no livro “A Filosofia do Horror ou Paradoxos do Coração”.

Como já comentamos, o trabalho do autor foca-se no enredo do gênero – que é encontrado em muitas plataformas narrativas. Para facilitar a abordagem do trabalho, no entanto, escolhemos o que é tido, por muitos autores, como “o meio mais adequado para o horror” (BUTLER, 1970): o cinema. De acordo com Ivan Butler, essa potencialidade cinematográfica do horror se deve ao fato de que a sétima arte possui

uma habilidade de evocar o fantástico com convicção, com o poder da câmera penetrando abaixo da superfície da aparente normalidade e segurança, sua capacidade para abordar cada espectador individualmente, ou controlar o espectador em si, pelo uso de *close-up* – e, finalmente, o seu efeito hipnótico, (pois são) filmes que vistos no escuro, consistem em mover as formas contra um fundo refletido pela luz (BUTLER, 1970, p. 10 – tradução nossa⁷).

Ou seja, o cinema (com seus primitivos jogos de sombra) nos parece o melhor veículo para investigar a lógica do consumo de produtos culturais de horror. Essa escolha também vai ao encontro de que no cinema, o horror (especialmente o que é produzido nos Estados Unidos) atinge um público muito maior do que em outros meios narrativos (CÁNEPA, 2008).

A primeira questão que surge aos problemas da pesquisa (os dois “paradoxos do coração”) é como averiguar os resultados de Carroll na prática? Como descobrir se os espectadores de horror se atraem pelo gênero por pura curiosidade e acham, efetivamente, que se horrorizam nesses pelo conteúdo das narrativas (e não por elas em si)? A resposta é simples: é preciso ir até esse público.

Um levantamento empírico na *internet* nos levou até a revista eletrônica “Boca do Inferno” (www.bocadoinferno.com). No ar desde 2001, o *site* possui uma média de acessos diários de 20 mil leitores (MILICI, 2010). Uma navegada rápida pelo veículo mostra um amplo material disponível sobre o horror: catálogo de filmes do gênero,

⁷ “*There is its ability to conjure up the fantastic with conviction, the power of the camera to penetrate beneath the surface of the apparently normal and secure, its capacity for approaching each individual spectator, or drawing that spectator itself, by the use of close-up - and finally its hypnotic effect, a film viewed in the dark and consisting of moving shapes against a light-reflecting background*” (BUTLER, 1970, p. 10).

críticas, notícias, cobertura de eventos e uma série de outros materiais. Ou seja, os leitores do *site* certamente podem ser considerados consumidores potenciais do gênero de horror. Afinal, se mantém interesse por conteúdos do horror, provavelmente o consomem.

Para abordar inicialmente os sujeitos, foi utilizada a conta/perfil do “Boca do Inferno” (@bocadoinferno) na rede social *twitter*⁸. Dos, aproximadamente, 1200 seguidores da conta em novembro de 2009, foram selecionados 190 para participarem da pesquisa. Os critérios para essa seleção buscavam seguidores com mais de 18 anos, mais de 100 postagens dentro do *twitter*, além de ter disposição para participar da pesquisa.

Apostamos no critério de 100 postagens por acreditar que ele aponta para uma familiaridade do indivíduo com a rede social, o que contribui com a premissa inicial de se buscar os sujeitos nesse espaço: se usam muito o *twitter*, conhecem o funcionamento das ferramentas *follow/followers*⁹. Logo, seguir a conta/perfil @bocadoinferno aponta um interesse por conteúdos referentes ao horror.

Feita essa primeira etapa, foi enviado aos selecionados um questionário buscando identificar a relação de cada um com o gênero: quais os tipos de filmes que gostam mais, qual a frequência com que assistem a filmes de horror, etc¹⁰. Dos que responderam, 86 pessoas, buscou-se estabelecer um novo filtro: foram selecionados os que apontaram o horror como gênero preferido e que assistiam pelo menos duas vezes por mês a obras do gênero. Assim, chegou-se ao número de 32 selecionados.

Aos que chegaram à terceira etapa da pesquisa foi enviado outro questionário, buscando levantar algumas reflexões acerca do consumo de cinema de horror: o que caracteriza os filmes do gênero, o que o atrai para essas produções, etc. Apenas 24 dos 32 indivíduos selecionados na etapa anterior responderam as questões e, desses, somente seis apresentaram reflexões com análises pessoais e exemplos presentes em filmes de horror. Logo, esses seis sujeitos foram considerados significativos para a

⁸ Rede social de *microblogs*, onde cada usuário possui uma conta/perfil e posta regularmente conteúdos com, no máximo, 140 caracteres. Cada conta/perfil do *twitter* possui uma interface (uma página virtual) chamada de “*Timeline*” que permite que o usuário leia os conteúdos postados por outros usuários, criando, assim, uma lógica de “trocas de conteúdos”.

⁹ O sistema *follow/followers* é o que permite que os usuários do *twitter*, literalmente, sigam as contas de outros usuários. Assim, quem estiver interessado em receber conteúdos produzidos pelo *microblog* @bocadoinferno irá seguir essa conta. Automaticamente, o sujeito passará a ver tais conteúdos em sua página inicial da rede social.

¹⁰ Outra questão enviada neste primeiro questionário buscava descobrir qual motivo levava os sujeitos a seguirem a conta/perfil @bocadoinferno, isso acabou eliminando os indivíduos que não se colocavam como leitores do *site* homônimo.

pesquisa e suas percepções acerca do gênero cinematográfico foram analisadas nesta investigação.

O método de seleção dos participantes desta pesquisa deve muito ao método indiciário apontado pelo historiador Carlo Ginzburg (2009). De acordo com o texto do autor, existe um paradigma científico que surge a partir da segunda metade do Século XIX que pode ser observado nas obras do crítico de arte Giovanni Morelli, nos escritos de Sigmund Freud e nos romances de Arthur Conan Doyle protagonizados pelo detetive Sherlock Holmes.

Para Ginzburg, nos três exemplos há rastros de um método indiciário que se tornaria utilizado em inúmeras áreas do conhecimento. Morelli ficou conhecido por defender que as evidências da falsificação de uma pintura estariam nas minúcias geralmente negligenciadas – como o modo como são desenhados os lóbulos da orelha e/ou os dedões do pé. A psicanálise de Freud, por sua vez, é voltada para a identificação de sintomas que revelam traumas pessoais, tradicionalmente invisíveis. Por fim, o método de investigação de Sherlock Holmes reconstrói cenas de crimes através de pequenas pistas deixadas pelos criminosos.

Segundo Ginzburg (2009), nesses três casos citados existem pistas infinitesimais que permitem a reconstrução de uma realidade profunda, impossível de ser atingida de outra forma. “Pistas: mais precisamente sintomas (no caso de Freud), indícios (no caso de Sherlock Holmes) e signos pictóricos (no caso de Morelli)” (2009, p. 150).

Para o autor, utilizar do método indiciário requer do pesquisador “faro, golpe de vista e intuição” (2009, p. 179), pois não se trata de uma prática rigorosa. Nesta pesquisa, a seleção dos sujeitos apropria-se deste método para tentar reconstruir um grupo de consumidores de horror. Por isso tenta-se descobrir através de pequenos rastros o comportamento destes sujeitos.

O método indiciário acaba sendo utilizado no trabalho, também, durante as análises do material coletado com os sujeitos. Afinal, busca-se recriar as percepções e apreciação dos entrevistados sobre o horror, utilizando as respostas (muitas vezes curtas) dadas por eles nos questionários e na entrevista.

Na elaboração dos questionários enviados aos sujeitos, buscou-se fazer perguntas que levassem às respostas dos “paradoxos do horror” colocados por Carroll: como os consumidores de horror podem apreciar obras do gênero – geralmente associadas a elementos ameaçadores e repulsivos? E como podem se horrorizar de verdade com tramas que são impossíveis?

Essas duas perguntas, por estarem muito ligadas à própria percepção do gênero, nos levaram a desdobrá-las em pelo menos mais uma grande questão: como os consumidores percebem o gênero cinematográfico? Junto com os dois “paradoxos” apontados por Carroll, essa questão acaba nos levando a um trabalho que investiga, na verdade, representações sociais do cinema de horror.

Afinal, nosso objeto de investigação – as percepções dos sujeitos acerca dos filmes de horror – nada mais é do que reconstruções cognitivas de um fenômeno social. Ou seja, são representações sociais. De acordo com o autor Serge Moscovici (2009),

a teoria das representações sociais toma, como ponto de partida, a diversidade dos indivíduos, atitudes e fenômenos, em toda sua estranheza e imprevisibilidade. Seu objetivo é descobrir como os indivíduos e grupos podem construir um mundo estável, previsível, a partir de tal diversidade (MOSCOVICI, 2009, p. 79).

O que buscamos fazer nesta pesquisa, portanto, é descobrir de que modo um grupo de seis indivíduos diversos que partilham o gosto pelo cinema de horror, podem criar representações estáveis acerca do gênero que consomem. Essas representações, “uma vez criadas, contudo, adquirem vida própria, circulam, se encontram, se atraem e se repelem e dão oportunidade ao nascimento de novas representações” (MOSCOVICI, 2009, p. 41).

Como trabalhamos com percepções de consumidores do horror, também optamos por caracterizar a pesquisa como um estudo de recepção. Segundo as autoras Nilda Jacks e Ana Carolina Escosteguy (2005), os trabalhos desse campo da comunicação tratam, especificamente,

do que diz respeito à relação das pessoas com meios ou veículos de comunicação, com programas, gêneros, mensagens, ou momentos particulares, abarcando a complexa configuração de elementos e fatores que caracterizam o fenômeno como um todo. Aí está implicada uma concepção que privilegia a relação entre o espaço da produção e o da recepção (incluindo, obviamente o texto e o contexto), este também entendido como produtor de sentidos (2005, p. 15).

É importante deixar claro, porém, que a pesquisa – como é típico dos trabalhos de natureza qualitativa – não busca representações sociais do horror que possam ser generalizadas para outros grupos de consumidores. Muito pelo contrário, nosso objetivo é investigar as representações dos nossos sujeitos, apontando “as raízes delas, as causas de sua existência, suas relações (...) e tratando de explicar e compreender seus diferentes significados no devir dos diversos meios culturais” (TRIVIÑOS, 2009, p. 130).

1.2 A ESTRUTURA DO TEXTO

Esta dissertação foi dividida em quatro capítulos – que se somam à introdução e a conclusão¹¹. No segundo capítulo, buscamos apresentar algumas questões essenciais que circulam os filmes de horror – buscando sua definição e sua trajetória ao longo da história do cinema mundial. No item “Horror: do sentimento ao gênero”, procuramos definir o conceito. Afinal, o que é horror?

No item “Uma breve história do horror”, por sua vez, discutimos sobre os principais ciclos de produção do gênero ao longo dos últimos 115 anos de história do cinema. É importante salientar, porém, que essa narrativa histórica proposta no trabalho não busca alcançar a totalidade dos filmes produzidos nesse período, mas apontar algumas obras importantes para o gênero no cinema.

O terceiro capítulo apresenta algumas questões relativas à categorização da pesquisa como um estudo de recepção. Apresentando suas próprias particularidades, como mostra o capítulo, localizamos esta dissertação alinhada com a teoria cognitivista do cinema – que busca investigar as narrativas cinematográficas a partir da cognição do público. De acordo com os adeptos dessa corrente, o processo de percepção dos espectadores do cinema é muito próximo à percepção que temos da própria realidade. Portanto, na sequência também apresentamos conceitos relativos à construção social da realidade. Por fim, o capítulo também aborda o aspecto interdisciplinar da pesquisa – que envolve, essencialmente (mas não somente), a comunicação e a psicologia social.

O quarto capítulo é intitulado de “Considerações Metodológicas”. Além de detalhar os caminhos metodológicos da pesquisa, também serve para apresentar os seis consumidores de horror que participam desta investigação. Quem são esses sujeitos? Quais são suas principais relações com gênero no cinema?

A última parte do trabalho apresenta as representações sociais obtidas nas entrevistas com nossos sujeitos. A partir da obra de Carroll, definimos três categorias de análise principais – que acreditamos dar conta de apresentar os três pilares da relação que o gênero estabelece com seu público: a percepção, a emoção e a atração. No primeiro item tentamos identificar qual a representação social que os entrevistados possuem a respeito dos filmes de horror, de uma maneira ampla. Quais são as principais

¹¹ Os capítulos foram numerados conforme indica o “Manual de normatização bibliográfica para trabalhos científicos” (2009), adotado pela Universidade Estadual de Ponta Grossa.

características, estratégias, personagens e elementos que aparecem sempre ou recorrentemente no gênero?

A segunda categoria das análises, por sua vez, busca descobrir quais as principais relações emocionais dos espectadores entrevistados com o cinema de horror. Quais são as reações esperadas de alguém que assiste a esse tipo de filme? As respostas por parte dos entrevistados nos levam a uma discussão direta com o primeiro dos “paradoxos do coração” de Carroll: por que as pessoas se horrorizam (um sentimento genuinamente real) com narrativas ficcionais?

A terceira e última categoria, intitulada “Por que horror?” busca compreender quais elementos exercem atração no gênero. Por que nossos sujeitos assistem a filmes de horror? Essa discussão acaba nos conduzindo às respostas dos consumidores a respeito do segundo “paradoxo” de Carroll: por que alguém se interessaria em sentir horror, quando esse é um sentimento obtido com narrativas repletas de elementos ameaçadores e repugnantes? Por fim, apresentamos na conclusão uma retomada dos principais resultados da pesquisa, apontando caminhos que podem levar a novos estudos.

2 O GÊNERO HORROR E SUA TRAJETÓRIA PELA HISTÓRIA DO CINEMA

2.1 HORROR: DO SENTIMENTO AO GÊNERO

Em agosto de 2010, em uma cerimônia que marcou os 65 anos da bomba atômica em Hiroshima, o *premiê* japonês Naoto Kan alertou para o fato de que “a raça humana não deve repetir o horror e os sofrimentos causados pelas armas atômicas”¹². Em novembro, o jornalista João Paulo Charleaux caracterizou a situação do Haiti – dez meses após o terremoto de janeiro de 2010 – como um “horror humano”, no qual ainda havia “corpos de crianças abandonados nas ruas, hospitais apinhados de pacientes com diarreia crônica, e cadáveres desidratados sendo transportados em carrinhos de mão”¹³.

Nas duas situações anteriores, podemos notar que a palavra horror é utilizada como um adjetivo que caracteriza atrocidades, tragédias e condições desumanas. Mas antes de servir como uma descrição, o horror é um sentimento – “uma sensação arrepiante de medo” (FERREIRA, 2004, p. 1056) como define o dicionário Aurélio da Língua Portuguesa. É também sinônimo para as palavras: receio, medo, pavor, repulsa, aversão, ódio e crime bárbaro (p. 1056). Sentimos horror quando temos medo ou nojo de algo, quando nos sentimos ameaçados, quando estamos em choque, e assim por diante.

Não sentimos horror somente de coisas que existem. Somos assustados por histórias inventadas de assassinos mascarados, fantasmas, vampiros, múmias, zumbis e lobisomens. Livros, histórias em quadrinhos, programas televisivos, filmes e uma infinidade de outros formatos narrativos buscam provocar em seus receptores um sentimento que leva o mesmo nome da descrição do *premiê* japonês para o lançamento da bomba atômica sobre Hiroshima em 1945: horror.

É importante salientar, no entanto, que o que sentimos ao lembrarmos a destruição de cidades japonesas no fim da Segunda Guerra Mundial – assim como o horror de nos vermos diante da descrição da atual situação do Haiti – são sentimentos distintos do que temos ao assistir a um filme como a adaptação de “Frankenstein” (*Frankenstein*, EUA, 1931) dirigida por James Whale.

¹² _____. Horror atômico de Hiroshima não pode se repetir. In: **Folha de São Paulo** (Mundo). Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/mundo/778795-horror-atomico-de-hiroshima-nao-pode-se-repetir-diz-premie-do-japao.shtml>>. Acesso em: 13 dez. 2010.

¹³ CHARLEAUX, João Paulo. Médicos alertam para 'caos total' no Haiti. In: **Estado de São Paulo** (Internacional). Disponível em: <<http://www.estadao.com.br/noticias/internacional,medicos-alertam-para-caos-total-no-haiti,642782,0.htm>>. Acesso em: 13 dez. 2010.

Segundo o filósofo norte-americano Noel Carroll, essa diferença reside, justamente, no aspecto ficcional de cada obra. A esse horror – dos médicos monstros, Dráculas, criaturas marinhas e alienígenas – dá-se o nome de *horror artístico*. Ao sentimento que temos diante de uma tragédia como o atentado terrorista em Nova York que levou a queda o *World Trade Center*, em 11 de setembro de 2001, o autor dá o nome de *horror natural*.

A distinção entre os dois conceitos, segundo Carroll (1999), acontece essencialmente no que ele chama de objeto formal da emoção. No horror natural, tal objeto tem impacto direto na realidade em que vive o sujeito da emoção (em um violento acidente de carro que vemos na televisão, nos horrorizamos por sabermos que as vítimas envolvidas realmente morreram). No horror artístico, a consciência do sujeito da emoção de que o objeto formal é falso/ficcional torna-se essencial para a existência do próprio sentimento (quando assistimos a adaptação de Whale para “Frankenstein” e nos sentimos horrorizados, há certo conforto quando lembramos que o monstro vivido por Boris Karloff não é real).

Tomemos como exemplo as emoções provocadas por um filme como “O Iluminado” (*Shining*, EUA, 1981), de Stanley Kubrick. No longa-metragem, uma adaptação do livro homônimo de Stephen King, o escritor Jack Torrance (Jack Nicholson), junto com a família, decide passar o inverno cuidando do Overlook Hotel, um isolado hotel de veraneio. Seu filho, Andy (Danny Lloyd), é sensível e consegue prever o futuro, ver imagens do passado e se comunicar por pensamento com outros personagens. Conforme a família vai se adaptando ao hotel, o prédio vai se revelando cheio de fantasmas que, aos poucos, enlouquecem o personagem de Nicholson. O desfecho da narrativa é o protagonista correndo atrás do filho e da mulher (Shelley Duvall) com um machado.

Em muitos momentos tememos pela vida dos personagens principais, repelimos diversos elementos grotescos e nos horrorizamos com os cadáveres e fantasmas que aparecem no filme. Esse conjunto de sentimentos recebe o nome de horror artístico. No entanto, não chegamos a ter nossa realidade materialmente afetada pelo objeto formal da emoção porque, afinal, ele não existe (como no caso do acidente do carro exemplificado acima). Aliás, o que Carroll chama de consciência ficcional da obra – o fato de a consumirmos com a ciência de que a realidade representada na narrativa não é real – é um dos elementos essenciais para a existência do horror artístico.

Por isso, para o autor, o horror artístico “designa a emoção que os criadores do gênero sempre procuraram insuflar em seus públicos” (1999, p. 40). Há, portanto, um conjunto de características que são próprias do sentimento. A primeira delas, como já comentamos, é o caráter ficcional necessário ao objeto formal da emoção. Mas Carroll também atenta para o fato de que esse objeto também precisa apresentar atributos ameaçadores e repulsivos.

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

Se voltarmos ao exemplo de “O Iluminado” podemos identificar que o objeto formal do horror acaba, gradativamente, se tornando o protagonista. Jack Torrance é obviamente uma ameaça para sua família e o repelimos de nossas categorias sociais por estar louco ao tentar matá-los. Em um livro como “Drácula”, escrito pelo irlandês Bram Stoker em 1897, o objeto formal do horror é próprio Conde Drácula. Por ser um vampiro, o repelimos de nossas categorias sociais e tememos por nossa segurança – afinal, ele vive do sangue de outras pessoas.

Segundo Carroll, “não posso ser horrorizado artisticamente por uma entidade que não considero ameaçadora e impura” (1999, p. 46). O horror natural como narrativa, por sua vez, ficaria restrito a coberturas jornalísticas de tragédias e assassinatos, documentários, vídeos do *youtube*, relatos orais, etc. Ou seja, tratam-se de narrativas que buscam retratar e registrar fatos reais.

Por mais que um filme se inspire em uma história real – como “O Exorcismo de Emily Rose”¹⁴ (*The Exorcism of Emily Rose*, EUA, 2005) e “O Massacre da Serra Elétrica”¹⁵ (*The Texas Chain Saw Massacre*, EUA, 1974) –, a narrativa cinematográfica ficcional de horror sempre será do campo do horror artístico. Isso porque, além de ser uma emoção objetivada pelos produtores da obra, o sentimento provocado no público

¹⁴ O filme é inspirado no caso real da jovem alemã Anneliese Michael que, desde os 16 anos, afirmava estar possuída por uma legião de demônios. A jovem faleceu aos 23 anos em julho de 1976, após ter passado por várias sessões de exorcismo. Os padres envolvidos na ação e os pais da jovem foram julgados por negligência médica pela justiça alemã e sentenciados a seis meses de liberdade condicional. O roteiro do filme foca a relação do padre que está sendo julgado por realizar o exorcismo na jovem Emily Rose com sua advogada (HANSEN, 2005).

¹⁵ “O Massacre da Serra Elétrica” é uma livre-adaptação do caso do assassino norte-americano Ed Gein – que matou ao menos duas pessoas na década de 1950. A peculiaridade que tornou Gein famoso foi o fato de arrancar a pele de suas vítimas (e de corpos que exumava no cemitério) para fazer móveis, algo que é bem aproveitado no filme. A diferença principal do filme é que há uma família inteira responsável pelos assassinatos e não uma única pessoa, como ocorreu na vida real (PIEDADE, 2002).

envolve um elemento ameaçador e repulsivo que não é horrível por ser real (como no horror natural), mas por ser possível¹⁶.

Ao longo dos últimos dois séculos, o conjunto de obras que busca horrorizar o público acabou denominado simplesmente: horror. Ou seja, além da emoção, nesta dissertação, nosso entendimento de horror artístico pretende

referir-se ao gênero que se cristalizou, falando de modo bastante aproximado, por volta da época da publicação de Frankenstein – ponha ou tire 15 anos – e que persistiu, não raro ciclicamente, através dos romances e peças do século XIX e da literatura, dos quadrinhos, das revistas e dos filmes do século XX (CARROLL, 1999, p. 28).

Logo, as definições de Carroll a respeito da emoção horror artístico também acabam valendo para o gênero de horror. Obras que pertencem a esse gênero são, portanto, caracterizadas por apresentarem em suas narrativas elementos ameaçadores e repulsivos às nossas categorias sociais. Grosso modo, trata-se do monstro – como iremos nos referir em muitos momentos adiante.

A categorização do horror como gênero que depende da presença do monstro parece bem sólida diante da fragilidade com que os demais gêneros são definidos no cinema de Hollywood. Apesar da classificação por gêneros ser descrita por Carlos Augusto Calil (1996) como “um sistema eficaz que facilita a vida de quem faz, quem vê e quem vende” essas produções (1996, p. 55), há uma série de problemas prático-teóricos relativos a esse tipo de classificação.

O primeiro deles é o modo como os gêneros acabam restringindo a liberdade dos produtores e diretores de um filme. Segundo Edward Buscombe, isso chega a incomodar até mesmo quem pesquisa a área, pois ao tentar definir um gênero, existe a possibilidade de

desembocar no estabelecimento de regras e regulamentos que restringiriam, arbitrariamente, a liberdade dos artistas de criar o que quisessem, ou a liberdade dos críticos de falar sobre aquilo que bem entendessem (BUSCOMBE, 2005, p. 305).

O problema para o qual nos atenta Buscombe já aparecia em críticas literárias anteriores à invenção do cinema. A autora Silvia Borelli (1995), porém, afirma que a classificação por gêneros é própria da cultura de massa. Segundo ela, os gêneros ficcionais

¹⁶ Mais adiante, nas análises das falas de nossos entrevistados, abordaremos esse aspecto com mais profundidade.

aparecem como elementos de constituição do imaginário contemporâneo e de construção da mitologia moderna: reposição arquetípica, aclimatação do padrão originário a uma nova ordem, e instrumento de mediação das projeções e identificações com o público receptor (BORELLI, 1995, p. 73).

Para Borelli, desde as primeiras reflexões de Aristóteles a respeito¹⁷, os gêneros ficcionais parecem apontar estratégias de comunicação dentro da sociedade e, mais recentemente, podem ser vistos como instrumento ideológico. Esta última visão está ligada diretamente à organização da cultura de massa em torno da ideia de Indústria Cultural da primeira metade do Século XX. De acordo com a autora, os gêneros atingem uma dimensão ideológica “na medida em que a ilusão e o falseamento são intrínsecos ao real e permeiam a sociedade como um todo, dando conformidade à consciência social” (1995, p. 75).

Essa crítica ideológica salientada pela autora, parece ganhar consistência com o comentário de Edgar Morin (citado por Borelli) acerca do *happy end* – que, segundo o autor, simboliza a glória do modo de vida americano. Apesar dessas críticas, Borelli também reconhece o gênero como um fato cultural inegável.

No que diz respeito aos gêneros audiovisuais, a autora nos chama a atenção para o modo como devemos interpretá-lo. Afinal, muito embora a classificação por gênero seja originária da literatura, há uma modificação substancial no modelo operado nas narrativas audiovisuais. Segundo ela,

a transposição dos gêneros literários para a televisão ou o cinema, por exemplo, deve salvaguardar especificidades que fazem parte da história dos campos em questão. Ainda que os gêneros, nesse processo de reapropriação, mantenham suas características basicamente universalizantes, algumas alterações podem demandar outras classificações, de maneira a permitir que modelos sejam dinamicamente recriados (BORELLI, 1995, p. 72).

Por essa razão, existem gêneros que acabam sendo mais exaltados no cinema do que em outras narrativas, como o *western*, por exemplo. Como um dos gêneros mais emblemáticos do cinema de Hollywood, o *western* é associado com o desbravamento do Oeste dos Estados Unidos a partir da segunda metade do Século XIX. Há uma série de códigos visuais (*cowboys*, tiroteio, carruagens, *saloons*, desertos, índios, etc) que nos auxiliam a reconhecer de imediato uma obra do gênero.

¹⁷ O filósofo grego foi o primeiro a criar classificações narrativas “a partir de critérios como a posição do locutor (que diferencia *mimesis* e *diegesis*) ou os sentimentos suscitados pelos textos, que vão desde a admiração (a epopeia) até o terror (a tragédia), passando pela emoção (a elegia) ou pelo ridículo (a comédia)” (JOURNOT, 2002, p. 78). Marie Thérèse Journot (2002) entende *mimesis* como imitação e *diegesis* como criação da ficção.

Para Edward Buscombe (2005), a definição dos gêneros estaria na relação da forma externa do filme com sua narrativa. Quem busca defini-los, portanto, precisa observar em um conjunto de obras se “existe a mesma relação entre forma e conteúdo, se pode ser demonstrado que o conteúdo é determinado por uma série de padrões formais preestabelecidos” (BUSCOMBE, 2005, p. 311).

Ou seja, para o autor, as convenções que definem gênero provêm da tensão provocada na relação: aspectos visuais (e/ou sonoros) e narrativos. No caso do *western*, reconheceríamos o gênero tanto pelo roteiro (que ambientaria a trama no Velho Oeste e/ou apresentaria duelos de *cowboys* e bandidos, por exemplo) quanto pelas imagens.

Esse conjunto de códigos dos gêneros cinematográficos acabou se tornando essencial dentro da lógica industrial hollywoodiana. Segundo Carlos Augusto Calil (1996) “cada gênero tem os próprios códigos de construção dramática, o que permite ao roteirista e ao diretor aprender a manipulá-los. O sistema de vendas se organizou a partir desses gêneros” (CALIL, 1996, p. 55).

Em um primeiro momento, a segmentação por gênero representou a estrutura econômica da produção de cinema norte-americano. De acordo com Marie-Thérèse Journot (2002), os estúdios dos primórdios do cinema falado passaram a organizar suas produções a partir dos gêneros. Em alguns casos, a especialização das produtoras por um determinado segmento era tanta “que, nos anos 30, se identificava a Warner com os filmes de *gangsters*, a Universal com os filmes de terror, etc” (2002, p. 79). Para a autora, a estrutura de produção por gênero “aparece geralmente ligada à instauração de uma norma, hoje de natureza mais econômica do que política, como se pode ver com a posição dominante de alguns gêneros na indústria cinematográfica americana” (p. 78).

Ou seja, Journot é uma das autoras que compreendem o cinema de gênero como uma restrição fora da estrutura de produção. É interessante notar, no entanto, que, mesmo quando entendidos como limitadores, os gêneros exercem uma função essencial no processo de apropriação do público que, “quando não é capaz de reconhecer um filme num determinado gênero, ele certamente fracassava na bilheteria” (CALIL, 1996, p. 55).

A definição do gênero horror artístico utilizada nesta dissertação, como já comentamos, será de Noel Carroll. Para o autor, o horror é um gênero na medida em que apresenta em sua narrativa ficcional um elemento ameaçador e repulsivo. Tal classificação tem base nos escritos de Tzvetan Todorov, que trabalhava com narrativas literárias. Para o autor búlgaro radicado na França, os gêneros eram divididos entre os

que retratam universos familiares à realidade social e os inventados – impossíveis de serem concebidos pela ciência. As obras que trabalham com o imaginário são reconhecidas como *fantásticas*.

O fantástico (*Le fantastique*) ocupa o lapso de tempo desta incerteza; mal é escolhida uma ou outra resposta, abandona-se a esfera do fantástico para entrar na esfera de um gênero similar, o estranho (*l'étrange*) ou o maravilhoso (*Le merveilleux*). O fantástico é a hesitação (*l'hésitation*) provada por um ser que conhece somente as leis naturais, diante de um acontecimento aparentemente sobrenatural. (TODOROV apud. CESARANI, 2006, p. 48).

Podemos observar a influência de Todorov sobre Carroll quando voltamos às diferenças entre as emoções horror artístico e horror natural. A primeira seria gerada pelas narrativas fantásticas, enquanto a segunda não. Como já comentamos anteriormente, o foco desta dissertação serão filmes de horror – obras genuinamente (como iremos explorar mais adiante) de horror artístico – portanto, as manifestações narrativas de horror natural não nos interessam.

O horror artístico, portanto, pode ser enquadrado na categoria fantástica na medida em que apresenta um elemento que é estranho (mesmo quando similar) à realidade social. Grosso modo, o monstro funciona bem nessa lógica pois é um elemento impossível, portanto fantástico.

Mas há elementos fantásticos na ficção científica também, como o alienígena de “E.T. – O extraterrestre” (*E.T.: The Extra-Terrestrial*, 1982, EUA), de Steven Spielberg. Há consenso na afirmação de que tal filme não pode ser enquadrado na categoria de horror¹⁸. Isso provém do fato de que o horror exige que o elemento impuro (irreal) seja também ameaçador e repulsivo.

A ficção científica “Alien, o Oitavo Passageiro” (*Alien*, 1979, EUA) de Ridley Scott, por sua vez, pode ser considerada como parte do gênero de horror. Isso se deve ao fato de que, diferente da criatura de “E.T. – O Extraterrestre”, o monstro do filme de 1979 é uma ameaça aos personagens humanos positivos (afinal, praticamente todos os personagens do filme morrem nas mãos do *alien*).

Mesmo que considerássemos o extraterrestre do filme de Steven Spielberg um elemento repulsivo (o que é uma escala muito menor do que a criatura do filme de Scott), ainda era preciso que ela fosse ameaçadora para categorizar “E.T. – O Extraterrestre” como um filme de horror.

¹⁸ Afinal, a trama de “E.T. – O Extraterrestre” gira em torno da amizade de um menino e um simpático alienígena que precisa de ajuda para voltar para casa.

De acordo com Carroll (1999), isso faz com que o horror artístico dependa mais de um objeto formal (o próprio monstro) do que da tensão entre forma visual/sonora e conteúdo do filme – como afirma Edward Buscombe (2005). Isso significa que o horror é um gênero que pode adentrar outras categorias genéricas e as ressignificar. É por isso que existem ficções científicas de horror, comédias de horror, aventuras de horror, etc.

Curiosamente, Carroll faz uma separação entre os gêneros de horror e terror. Para o autor, filmes como “Psicose” (*Psycho*, EUA, 1960) de Alfred Hitchcock e “A Tortura do Medo” (*Peeping Tom*, Inglaterra, 1960) de Michael Powell

embora lúgubres e atemorizantes, conseguem seus efeitos apavorantes explorando fenômenos psicológicos, todos eles demasiado humanos. Correlacionar o horror com a presença de monstros dá-nos uma boa maneira de distingui-lo do terror, sobretudo do terror enraizado em histórias de psicologias anormais (CARROLL, 1999, p. 31).

Ou seja, o terror trabalha com fenômenos psicológicos enquanto o horror trabalha com efeitos fantásticos. No entanto, se levarmos em conta alguns filmes de terror como “Pânico” (*Scream*, 1996, EUA) de Wes Craven, percebemos que frequentemente há ameaças (o assassino) que podem ser consideradas repulsivas (na medida em que normalmente não aceitamos assassinatos em nossas categorias sociais). Logo, estamos diante de um filme de horror sem ligação com o fantástico¹⁹. Esse diálogo do horror com o terror é tão próximo, que no Brasil os dois conceitos são tidos como sinônimos²⁰.

Outro gênero que se aproxima muito do horror é o suspense. Isso porque, como o terror, os dois gêneros derivam da mesma lógica: as emoções que provocam nos espectadores. Segundo Carroll, “os gêneros do suspense, mistério, terror e horror derivam seus próprios nomes dos afetos (*affects*) que pretendem provocar” (1999, p. 30).

Apesar dessa proximidade, o suspense parece um gênero repleto de obras híbridas como o horror/terror. Se levarmos em conta só os filmes do diretor britânico Alfred Hitchcock, por exemplo, encontramos um bom número de títulos que relacionam

¹⁹ Além disso, há também uma recorrente associação de assassinos com monstros que não fica só no campo da narrativa ficcional. Em abril de 2008, por exemplo, logo após a morte da menina Isabella Nardoni (que foi jogada de uma janela do sexto andar de um prédio em São Paulo), Alexandre Nardoni – o pai, condenado pelo crime em 2010 – afirmava que não iria descansar enquanto não encontrasse “o monstro” responsável pela morte da filha. (S.I., 2008 – G1.globo.com).

²⁰ Isso fica evidente, por exemplo, no modo como os entrevistados desta dissertação referem-se aos dois gêneros sem diferenciá-los.

os dois gêneros²¹. O conceito de suspense, aliás, é definido no “Dicionário Teórico e crítico de Cinema” de Jacques Aumont e Michel Marie (2003) a partir da obra do diretor.

Segundo os autores, o suspense hitchcockiano (logo, o suspense de uma maneira geral) abrange duas funções. A primeira, psicofisiológica, visaria “a uma espécie de contaminação emocional, que deve colocar o espectador em um estado em que ele não controle mais suas reações” (AUMONT; MARIE, 2003, p. 281). A segunda, morfológica, entende o suspense não apenas como a espera, mas como a “dilatação dessa espera, e, de modo mais amplo, seu ritmo, sua colocação-na-duração, sua construção no tempo” (2003, p. 281).

Ou seja, segundo os autores, o suspense funciona como um mecanismo dentro dos filmes que busca tencionar o espectador – seja através de um efeito emocional ou da prolongação do tempo. No horror, são inúmeros os filmes que utilizam das fórmulas hitchcockianas não apenas para horrorizar, mas para tencionar o público na espera de que algo ocorra dentro da narrativa. Assim, podemos entender o suspense como um gênero que não só se aproxima do horror em obras híbridas, mas que também aparece recorrentemente como um elemento próprio desses filmes.

2.2 UMA BREVE HISTÓRIA DO CINEMA DE HORROR

O primeiro encontro do cinema com o horror aconteceu logo na primeira exibição cinematográfica no *Grand Café* em Paris, no dia 28 de dezembro de 1895. Na tela, um trem partia de uma estação em direção aos espectadores que, assustados, chegaram a se levantar das cadeiras para evitar a colisão. Era a primeira cena de horror da história do cinema (MERTEN, 2003).

Como já vimos, o sentimento do público diante da perspectiva de ser atropelado pelo trem em 1895 era do campo do horror natural – pois não se tratava de uma narrativa ficcional com um elemento ameaçador e repulsivo. Esse tipo de horror, baseado em representações altamente realistas, era um sentimento muito procurado nas atrações de Paris das últimas duas décadas do Século XIX.

²¹ Alguns exemplos: “Disque M para Matar” (*Dial M for Murder*, 1954, EUA), “Os Pássaros” (*The Birds*, 1963, EUA) e “Frenesi” (*Frenzy*, 1972, Inglaterra), etc. De fato, Hitchcock era muito hábil em hibridizar outros gêneros a suas obras de suspense como o romance – “Quando Fala o Coração” (*Spellbound*, 1945, EUA) –, a aventura – “Sabotador” (*Saboteur*, 1942, EUA) – e a comédia – “O Terceiro Tiro” (*The Trouble with Harry*, 1956, EUA).

A psicanalista Tania Rivera (2008) revela que, no período, “Paris estava tomada por vitrines de apresentação da vida ‘como ela é’, testemunhando (e construindo) uma busca popular por espetáculos de realismo extremo” (2008, p. 13). Um dos exemplos mais sintomáticos desse fenômeno foi a exposição de cadáveres no necrotério da cidade. “Em 1886, o corpo de uma menina de quatro anos levou ao necrotério 150 mil ‘espectadores’, segundo estimativas de jornais da época” (2008, p. 14).

A primeira exibição do cinema, portanto, representou os anseios de um público que buscava uma representação realista da sociedade, mas não só isso. A invenção do cinema também representou possibilidades de inovar, fantasiar e criar. Ainda assim, demorou um pouco mais de uma década para que essa capacidade de ilusão do cinema se aproximasse do horror artístico.

Os filmes que representavam a realidade, por outro lado, rapidamente ganharam popularidade e se expandiram – com os equipamentos dos irmãos Lumière na Europa e os do inventor Thomas Edison, nos Estados Unidos. Carlos Augusto Calil (1995) conta que os primeiros cinemas eram improvisados em mercearias, mas o incômodo de ter tanta gente circulando nesses ambientes acabou levando os comerciantes a alugarem espaços específicos para a exibição de filmes. Nasceram os *nickelodeons* (que tinham esse nome porque cobravam quinze centavos de cada espectador), pequenas salas de cinema – bem lucrativas – que compilavam vários filmes em uma só sessão.

Por volta de 1908 já existiam nos Estados Unidos entre oito e dez mil salas, o que provocara um aumento brutal na demanda por uma programação mais diversificada. Seus proprietários, geralmente imigrantes, que haviam-se tornado de um dia para o outro novos-ricos, decidiram então produzir filmes (CALIL, 1995, p. 47).

O jornalista norte-americano Edward Jay Epstein (2008) conta que o sistema de produção cinematográfica de estúdio acabou se formando depois que muitos desses produtores decidiram fugir da perseguição comercial do monopólio estabelecido pela *Edison Trust* – que pertencia a Thomas Edison. Segundo o autor,

quando os produtores independentes de Nova York, Boston e outros centros importantes tentaram comprar filmes e câmeras em outros lugares (senão as de Edison), a *Trust*, amparada pela cooperação da polícia, ameaçou-os agressivamente como litígio, a fim de criar-lhes obstáculos e até mesmo de proibi-los definitivamente (Epstein, 2003, p. 36).

A solução encontrada por tais produtores foi mudar o polo de produção para a outra costa americana. Assim surgia Hollywood – que, mais tarde, seria um dos principais polos (se não o principal) de produção de cinema de horror. Apesar disso, o

primeiro diretor a trabalhar com o fantástico – que mais tarde influenciaria o gênero de horror – no cinema foi um francês, George Méliès. Segundo Carlos Clarens (1997), foi acidentalmente que o diretor descobriu o potencial ilusionista do cinema.

Um dia, enquanto filmava uma cena de rua em frente a Opera de Paris, a câmera atolou no chão e interrompeu a rotação do filme por alguns segundos. Quando viu o material, Méliès estava impressionado por ver que um ônibus havia se transformado em um caixão. O filme havia parado e o tempo não (1997, p. 02 – tradução nossa).²²

Não demorou muito para Méliès dominar o aparelho e passar a fazer pessoas desaparecerem e conviverem com peixes no oceano. Seu ápice, e também seu filme mais lembrado, foi “Viagem à Lua” (*Le voyage dans la lune*, França, 1902), adaptação do romance de Júlio Verne. Nele, marcianos se tornam ameaça aos visitantes terráqueos – sendo os primeiros monstros retratados pelo cinema. Em “*The conquest of the pole*” (*Conquête du pôle*, França, 1912), por sua vez, o diretor conseguiu criar, através de colagens, bonecos e sobreposição de películas, um monstro polar gigante capaz de segurar os personagens humanos na mão.

Essas trucagens cinematográficas de Méliès acabaram se tornando muito influentes para o cinema, de uma maneira geral, mas especialmente para o gênero fantástico – do qual o diretor é considerado “o pai”. Paralelamente à obra de Méliès, no entanto, outros produtores passaram a produzir filmes com temáticas de horror.

Carlos Clarens (1997), autor de “*An illustrated history of horror and Science-fiction films*” comenta que, nos Estados Unidos, foram realizadas no fim da primeira década do Século XX adaptações de clássicos literários que se aproximavam muito do que se tornaria o gênero na década seguinte. Em 1908, por exemplo, foram lançados filmes como “*Dr. Jekyll and Mr. Hyde*” – adaptação do romance homônimo de Robert Louis Stevenson –, “*Sherlock Holmes and the Great Murder Mystery*” – inspirado no personagem de Arthur Conan Doyle – e “*Murders in the Rue Morgue*” – baseado no conto de Edgar Allan Poe. Mas nenhuma dessas obras apresentou os elementos suficientes para que pudessem ser caracterizadas como horror, segundo o autor. Isso acabaria acontecendo nos anos seguintes.

²² “One day, while filming a street scene in front of the Paris Opera, the camera jammed and the flow of film was interrupted a few seconds. When he viewed the developed film later on, Méliès was astounded to see a bus change into a hearse. Film had stopped while time did not” (Clarens, 1997, p. 02).

2.2.1 A questão dos ciclos cinematográficos

Existe um conceito utilizado por Carroll (1999) para denominar um conjunto de filmes com características próximas (visuais, temáticas e de gênero) e que são realizadas por pessoas diferentes em um curto espaço de tempo. São os ciclos de produção cinematográfica. Muitas das obras do cinema de gênero são produzidas dentro dessa lógica tipicamente industrial, como o *western*, por exemplo, que entre 1930 e 1960 foi um gênero que se apropriou exaustivamente de uma mesma fórmula até seu declínio na década de 1970²³ (BUSCOMBE, 2005).

Por ciclos de produção, portanto, entendemos um conjunto de obras muito parecidas produzidas em um mesmo recorte temporal. Noel Carroll (1999) relata que, embora seja difícil explicar seu funcionamento – que envolve uma relação produção-distribuição-consumo –, os ciclos são facilmente observáveis no horror. De acordo com o autor,

o horror parece gozar de uma popularidade especial num período de tempo e não em outro. Uma teoria abrangente diz-nos que fontes de atração têm o gênero ao longo dos díspares tempos e lugares em que o gênero tem apreciadores. Mas, ao falar sobre o poder genérico do horror, ela não diz por que exatamente o horror, às vezes, comanda um grande número de seguidores e, em outros tempos, seu público é leal, porém pequeno (CARROLL, 1999, p. 289).

Ou seja, quando se trata de ciclos de cinema de horror, embora seja possível identificá-los, torna-se muito difícil explicá-los. O objetivo deste item, no entanto, é apenas introduzir alguns ciclos de horror que parecem nos dar uma ideia geral da relação histórica do gênero com o cinema. É importante salientar que a narrativa proposta aqui não busca a totalidade das obras de horror (isso seria inviável, mesmo que este fosse o objetivo central desta dissertação), mas a apresentação de caminhos tomados pelo gênero. Entendemos que essas tendências industriais do horror apontam indícios que podem nos levar a entender como o público se relaciona com esses filmes (afinal, este é um dos objetivos desta pesquisa).

²³ Isso não significa que o gênero *western* deixou de existir, mas que suas produções que, na época, tinham grande apelo popular acabaram deixando de ser um gênero essencial para a indústria. Os *westerns*, desde então, é um gênero que ganha exemplares esporadicamente e não sucessivamente como entre 1930 e 1970.

2.2.2 O Expressionismo Alemão

De acordo com Carlos Clarens (1997), o primeiro filme de horror – com as características que encontramos no gênero hoje – surgiu na Alemanha em 1913. “O estudante de Praga” (*Der Student von Prag*, 1913, Alemanha), de Stellan Rye. Um precursor que influenciaria inúmeras obras nos anos seguintes. Para Clarens, o motivo pelo qual o cinema alemão foi pioneiro no cinema de horror vem da tradição literária dos romances de calafrio (*Schauerromance*) que já haviam influenciado o surgimento do horror na literatura inglesa.

Essa tradição do horror na Alemanha prosseguiu após o fim da primeira Guerra Mundial. A depressão econômica que se seguiu gerou um dos ciclos mais importantes da história do cinema de horror: o expressionismo alemão. Muito marcado por uma estética própria (de cenários opressivos, repleto de sombras), esse movimento foi muito visto como uma expressão de revolta.

A Alemanha havia sido derrotada na I Guerra Mundial. Ao contrário da Itália também derrotada na II Guerra e que olhou para si mesma à espera de um renascimento, produzido o neo-realismo, o romântico pessimismo da alma alemã produziu o expressionismo para expor – nas artes plásticas, na literatura e no cinema – o apocalipse moral de um mundo em crise. (MERTEN, 2005, p. 39)

Esse sentimento de depressão moral expressado no movimento, por sinal, estava presente em toda sociedade germânica. Tal comoção social já chegou a ser apontada por autores como Siegfried Kracauer²⁴ como um dos fatores que levou a aprovação e adesão das políticas nacionalistas do Partido Nacional-Socialista dos Trabalhadores Alemães. O partido Nazista, liderado por Adolf Hitler.

A primeira grande obra do expressionismo alemão é também um dos filmes de horror mais importantes da história do cinema. “O Gabinete do Dr. Caligari” (*Das Kabinett des Dr. Caligari*, 1919, Alemanha), de Robert Wiene, conta a história de um médico que utiliza um sonâmbulo para cometer crimes numa cidade alemã. Segundo o autor Ivan Butler (1970),

no horror de Caligari pode ser encontrado, de forma rudimentar, muitos elementos da fórmula básica do horror dos anos seguintes: o cientista maluco e o monstro (ambos encarnados no doutor) – o “morto-vivo” e o zumbi (o

²⁴ Essa ideia pode ser encontrada em sua principal obra, “De Caligari a Hitler”, publicada originalmente em 1947.

sonambulo que dorme em um caixão-fechado e segue automaticamente os comandos de seu mestre) – a garota sendo arrastada com vestes brancas – o sentimento geral de isolamento e claustrofobia (BUTLER, 1970, p. 22 – tradução nossa²⁵).

Outro filme importante do período foi “Nosferatu” (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, 1922, Alemanha), dirigido por F.W. Murnau, uma adaptação livre não autorizada do livro Drácula de Bram Stoker. O diretor também ficou conhecido por dirigir “A última gargalhada” (*Der Letzte Mann*, 1924, Alemanha) e “Fausto” (*Faust - Eine deutsche Volkssage*, 1926, Alemanha), adaptado da obra homônima de Johan Goethe.

Já no fim da década de 1920, o alemão Fritz Lang dirigiria um dos últimos exemplares do expressionismo: “Metrópolis” (*Metropolis*, 1927, Alemanha). Descrita como “um conto de horror do futuro” (CLARENS, 1997, p. 31), o longa-metragem narra a história de uma mulher que, cansada do regime de escravidão em que sua comunidade trabalha no subsolo de uma cidade futurista, passa a mobilizar os trabalhadores. O mestre da cidade, no entanto, pede a um cientista que construa um clone robô da moça para acabar com a influência revolucionária sobre a população.

2.2.3 O horror da Universal (Hollywood – 1930 a 1940)

Nos Estados Unidos, paralelamente às produções do expressionismo alemão, o gênero de horror aparecia, como revela Carlos Clarens (1997), de forma discreta. Filmes como “O Fantasma da Ópera” (*The Phantom of the Opera*, 1925, EUA) e “O Corcunda de Notre Dame” (*The Hunchback of Notre Dame*, 1925) – ambos marcados pela interpretação e traços do ator Lon Chaney – apenas flertaram com o repulsivo, mas sem mostrar elementos verdadeiramente ameaçadores. Essa timidez do horror no cinema americano, porém, logo iria desaparecer.

Dois fatos mudam a indústria do cinema americano (e a mundial) com o fim da década de 1920: o aparecimento do cinema falado – com a estreia de “O Cantor de Jazz” (*The Jazz Singer*, 1927, EUA) – e o *crack* da bolsa de Nova York em 1929. Com o surgimento dos filmes falados, a dinâmica dos filmes se modificou (CLARENS, 1997,

²⁵ “In *Caligari* horror, may be found, in rudimentary form, most of the basic ingredients of the horror film formulae of later years: the mad scientist and the monster (both inherent in the doctor) – the ‘undead’ and the zombie (the somnambulist who sleeps in a coffin-shaped box and automatically follows his master’s commands) – the girl dragged around in white draperies – the general feeling of isolation and claustrophobia” (BUTLER, 1970, p. 22).

p. 59). Os diálogos foram privilegiados em produções que, rapidamente, dominaram o mercado.

A queda da bolsa de Nova York, por sua vez, acabou levando a indústria cinematográfica à depressão econômica. Com a estabilidade financeira abalada, o jeito de se lucrar com filmes era os produzindo de maneira barata. Como já comentamos, esse foi o período em que os estúdios passaram a produzir gêneros isolados: a Warner se dividia ente *westerns* e filmes de *gangster*, a Paramount produzia filmes históricos e a Universal produzia cinema de horror.

Herdando do expressionismo alemão, “as narrativas sombrias e os climas mórbidos, à base de claros-escuros radicais (...), mas não as deformações plásticas do caligarismo” (MERTEN, 2005, p. 45), o ciclo de filmes de horror da Universal foi marcado por produções de baixo custo para o mercado. Eram filmes feitos quase inteiramente em estúdio e acabaram se revelando muito lucrativos.

Gonçalo Júnior (2008) lembra que havia também outra razão pela qual a Universal produziu pelo menos três dezenas de clássicos do horror entre as décadas de 1930 e 1940. Segundo ele, a indústria cinematográfica dos Estados Unidos passava por reposicionamento temático em seus filmes durante o período de depressão econômica.

Por causa da crise econômica de 1929, a indústria cinematográfica de Hollywood se engajou no sentido de produzir filmes que ajudassem as pessoas a esquecer seus problemas, com traumas que traziam homens viris, mulheres lindas, paisagens exóticas e histórias de amor e aventura. A Universal, no entanto, ofereceu uma linha de produtos às avessas: filmes com cadáveres, vampiros e lobisomens que, durante algum tempo, não teve concorrentes (JÚNIOR, 2008, p. 168).

Boa parte das obras que ficaram famosas nesse ciclo foram adaptações de clássicos ingleses como “Drácula” (*Dracula*, 1931, EUA), de Todd Browning – que imortalizou o ator Bela Lugosi no papel do monstro homônimo –, e “Frankenstein” (*Frankenstein*, 1931, EUA), de James Whale – que, por sua vez, selou a associação entre o monstro do livro de Mary Shelley aos traços do ator Boris Karloff. Entre outros filmes importantes do estúdio estão “A Noiva de Frankenstein” (*The Bride of Frankenstein*, 1935, EUA) e “O Homem Invisível” (*The Invisible Man*, 1933, EUA), ambos dirigidos por James Whale, além de “O Lobisomem” (*The Wolf Man*, 1941, EUA) e uma nova versão de “O Fantasma da Ópera” (*The Phantom of the Opera*, 1943) – as duas produções dirigidas por George Waggner.

Segundo o pesquisador Lúcio Franciscis dos Reis Piedade (2002), após o apogeu, a repetição exaustiva das fórmulas levaram a Universal a fazer filmes que

acabaram ridicularizando (em muitos momentos involuntariamente) as obras que tornaram o estúdio consagrado no gênero. “A Mansão de Frankenstein” (*House of Frankenstein*, 1944, EUA) e “A Casa de Drácula” (*House of Dracula*, 1945, EUA) juntavam em suas narrativas o monstro de Frankenstein, Drácula, o Lobisomem, um cientista louco e um corcunda. O último suspiro desse ciclo veio nos filmes dos famosos comediantes *Abbott & Costello*, mas então a Universal já via

seus velhos monstros e atores tornarem-se meros coadjuvantes em comédias. Hollywood domesticara seus monstros, retirando suas auras ameaças assustadoras vindas do além túmulo ou de fora da normalidade e os revestindo de amigável familiaridade (PIEDADE, 2002, p. 27).

Além disso, outros estúdios também passaram a produzir obras de horror. O principal deles foi a RKO que – dentre suas produções da década de 1930 – produziu ao menos um grande filme no gênero: “King Kong” (*King Kong*, 1933, EUA). Embora traga muitos elementos típicos da aventura, é um consenso enquadrar o filme de Merian C. Cooper como integrante do gênero de horror. Afinal, o requisito mínimo existe (um monstro que é ameaçador e é tão repulsivo que se torna um espetáculo circense).

2.2.4 Os monstros atômicos e as ameaças do espaço

O ciclo de horror americano da década de 1950 foi marcado pelo diálogo com a ficção científica. Filmes sobre ameaças nucleares e alienígenas foram temas de muitas produções americanas e, inclusive, estrangeiras. O subgênero de monstros gigantes, por exemplo, começou discretamente com os efeitos especiais de Ray Harryhausen em “O Monstro do Mar” (*The Beast from 20,000 Fathoms*, 1953, EUA) e explodiu com a estreia de “Godzilla – O Rei dos Monstros” (*Gojira*, 1954, Japão). Em ambos os casos, o verdadeiro inimigo eram testes nucleares que deram vida aos monstros pré-históricos²⁶.

Nos filmes de alienígenas dos anos cinquenta, por sua vez, era constante a representação do invasor externo como uma ameaça desconhecida, mas próxima. Filmes como “O Monstro do Ártico” (*The Thing from Another Space*, 1951, EUA) e “Vampiros de alma” (*Invasion of the Body Snatchers*, 1956, EUA) acabaram se tornando exemplos de como a mídia levava ao público a paranoia anticomunista – na época em voga em

²⁶ O mesmo aconteceu com os insetos gigantes de “O Mundo em Perigo” (*Them!*, 1954, EUA), “Tarântula” (*Tarantula*, 1955, EUA) e “O Escorpião Negro” (*The Black Scorpion*, 1957, EUA), entre tantos outros.

função da perseguição aos comunistas encabeçada pelo Senador norte-americano Joseph McCarthy (Clarens, 1997).

2.2.5 O cinema de exploração e a internacionalização do horror

Na década de 1960, o horror se modificou. Para Tim Lucas (1994), esse foi um momento em que o gênero amadureceu e se proliferou de forma intensa. De acordo com o autor,

os anos sessenta foi um período tumultuado que testemunhou os filmes de horror sendo levados a um número fascinante de direções: a continuação e a evolução do novo cinema gótico, encabeçado pelo renascimento de Edgar Allan Poe na AIP; o desenvolvimento do horror internacional, e das coproduções internacionais; a maturidade do gênero, especialmente no que diz respeito a psicologia e ao erotismo, culminando na introdução das restrições do MPAA (o sistema de censura americano); e finalmente, a preocupação com cenários do apocalipse, o resultado de uma geração de jovens cineastas que se tornaram cínicos através da primeira guerra televisada e do assassinato da história (LUCAS, 1994, p. 45 – tradução nossa²⁷).

Ou seja, o cinema de horror se tornou amplamente difundido/consumido, influenciando instituições (como a censura) e sendo influenciado por ações político-sociais. Isso se deve também ao fato de que, nesse período, o horror acabou se desvencilhando da grande indústria, o que “por um lado, teve seus rumos desviados por jovens independentes com pouco dinheiro e ideias inovadoras, inconcebíveis para os padrões tradicionais. Por outro, foi associado às produções de experientes *exploiteers*” (PIEIDADE, 2002, p. 32).

O termo *exploiteers* aparece para designar os envolvidos com os chamados filmes “exploração” (*exploitation films*). Lúcio Franciscis dos Reis Piedade descreve que essas produções são tidas como “comercialmente predatórias, pois muitas vezes o que vale é fazer filmes de baixo orçamento, dando ao público altas doses de violência, sexo e sadismo” (2002, p. 07). O autor lembra, no entanto, que muitos filmes produzidos nessa linha “superaram as expectativas do público e crítica, tronando-se pontos de referência

²⁷ “The ‘60s were a tumultuous period that witnessed screen horror being pulled in a number of fascinating directions: the continuation and evolution of the new Gothic cinema, as spearheaded by Hammer and Edgar Allan Poe renaissance of AIP; the resulting development of international horror cinema, and the international co-production; the maturation of the genre, especially its concerns with psychology and eroticism, culminating in the introduction of the MPAA rating system; and finally, a preoccupation with scenarios of apocalypse, the result of a generation of Young filmmakers turned cynical and bloody-minded by the first televised war and assassination in history” (LUCAS, 1994, p. 45).

ao renovarem ou determinarem novos rumos ao gênero a que estavam vinculados” (p. 08).

Um dos filmes de exploração mais importante da década de 1960 foi “A Noite dos Mortos Vivos” (*The Night of the Living Dead*, 1968, EUA), de George A. Romero. No filme, violência gráfica e crítica social aparecem de forma curiosamente harmoniosa. Além de sua importância histórica – por ser um dos pioneiros a mostrar entranhas do corpo humano sendo devoradas (imagens que são reconhecidas pelo termo *gore*) – o filme também foi o primeiro representante do subgênero “filmes de zumbi”, que hoje goza de uma grande popularidade²⁸.

Duas produtoras, no entanto, ficaram famosas pelas práticas de produção *exploitation* – além de serem responsáveis por expandir e descentralizar o processo de produção do cinema de horror. A primeira é a *Hammer Films*, empresa britânica criada por Enrique Carreras e Will Hammer.

Surgindo ainda nos anos trinta, a produtora só ganhou notabilidade em 1955, com o lançamento de “Terror que Mata” (*The Quatermass Xperiment*, 1955, Inglaterra). Piedade (2002) conta que, graças ao sucesso dessa obra,

a Hammer direcionou a sua produção para os filmes de terror, revitalizando nas telas os monstros da Universal, iniciando com “A Maldição de Frankenstein” (*The Curse of Frankenstein*, 1957, Inglaterra) e “Horror de Drácula” (*Horror of Dracula*, 1958, Inglaterra) (PIEADADE, 2002, p. 34).

Não por acaso, os dois filmes citados foram protagonizados pela dupla de atores Peter Cushing e Christopher Lee, famosos graças ao sucesso da *Hammer*. Juntos, os atores estrelaram mais de uma dezena de filmes de horror para a produtora nas décadas de 1960 e 1970. Muitos dos quais revivendo os personagens de seus primeiros filmes (Lee, por exemplo, viveu Drácula oito vezes ao longo de quinze anos nas produções da *Hammer*).

Piedade (2002) aponta ao menos duas grandes contribuições da *Hammer Films* para o cinema de horror. O primeiro é o aspecto visual, que colocou o horror – antes sugerido – frente-a-frente com o público. Segundo o autor, a partir de então

o horror se tornara explícito e em cores. A utilização da cor, aliás, foi um fator decisivo, já que seu uso, ainda não tão comum nesse tipo de filme, mostrou-se bastante eficaz para realçar o impacto das cenas sangrentas e

²⁸ Um levantamento empírico no ano de 2010, por exemplo, nos levou a contar pelo menos quatro grandes produções dentro do subgênero: “Zumbilândia” (*Zombieland*, 2009, EUA), “Resident Evil 4 – Recomeço” (*Resident Evil: Afterlife*, 2010, EUA), “REC 2: Possuídos” (*[REC]2*, 2009, Espanha) e “A Epidemia” (*The Crazies*, 2010, EUA).

violentas, além de aumentar consideravelmente as chances do filme nas bilheterias (2002, p. 34).

A segunda contribuição foi o sistema de produção barata e distribuição massiva que influenciou a dinâmica comercial dos filmes *exploitation*. Dentre as influenciadas está a segunda produtora de horror mais importante da década de 1960: a A.I.P. (*American International Pictures*), criada pelo diretor Roger Corman ainda nos anos cinquenta. A contribuição dessa produtora para o cinema independente concorre de frente com *Hammer*, isso porque além de apresentar dinamismo nas produções e valorizar a relação custo-benefício, a A.I.P. serviu de escola para diretores como Francis Ford Coppola, Ron Howard, Jonathan Demme e Peter Bogdanovich (PIEIDADE, 2002, p. 37).

Lúcio Franciscis dos Reis Piedade (2002) conta que a dinâmica de produção de Roger Corman conseguia finalizar um filme em pouco mais de um mês – entre escrever o roteiro, filmar e lançar nos cinemas. Mesmo assim, os filmes do diretor ficaram reconhecidos pela alta qualidade, apresentando tramas densamente psicológicas, recorrendo a temas como a redenção e a purgação humana.

Não foi por acaso, portanto, que a base desse ciclo de filmes realizados entre 1960 e 1964 e que caracterizou o gótico americano nas telas tenha sido adaptado da obra do escritor Edgar Allan Poe (que Corman lera bastante na juventude) – e posteriormente H.P. Lovecraft²⁹ (2002, p. 38).

Outro aspecto importante da década de 1960 para o horror foi a produção fora dos Estados Unidos. Na Itália, o gênero foi trabalhado por diretores como Mario Bava – de “A Máscara de Satã” (*La Maschera del Demonio*, 1960, Itália) – e Dario Argento – de “Os Pássaros das Plumas de Cristal” (*L'uccello dalle piume di cristallo*, 1970, Itália). Na França, se destacaram George Franju – de “Olhos sem rosto” (*Les yeux sans visage*, 1960) – e Jean Rollin – de “*La vampire nue*” (1970, França). E esses países não foram os únicos. No período, surgiram filmes de horror em várias partes do mundo: União Soviética – “*Viy*” (*Viy*, 1967) –, Dinamarca – “*Reptilicus*” (*Reptilicus*, 1961) –, Japão – “*Onibaba*” (*Onibaba*, 1964) –, Tchecoslováquia – “*Valeria e os Sonhos*” (*Valerie a týden divu*, 1970) –, etc (SCHNEIDER, 2009). Até o Brasil teve seu primeiro exemplar de horror em 1964.

“À meia-noite levarei sua alma” (1964, Brasil) foi concebido por seu diretor, José Mojica Marins – articulando dentro do senso de oportunidade próprio do cinema de

²⁹ Piedade coloca que o principal ator de Corman nesse ciclo de produções foi o inglês Vincent Price, que protagonizou inúmeros filmes da A.I.P.

exploração –, para aproveitar a lacuna do gênero no país. Mojica até então havia produzido oficialmente dois filmes e estava preparando um terceiro quando, depois de um pesadelo, resolveu dirigir a história do coveiro que procura a mulher perfeita para ter o seu herdeiro. Nascia assim Zé do Caixão, um dos mais importantes personagens do cinema nacional (CÁNEPA, 2008).

O primeiro filme acabou se tornando um sucesso inesperado e três anos depois, Mojica já estava lançando a sequencia “Esta noite encarnarei no teu cadáver” (1967, Brasil). A popularidade levou o diretor a investir pesadamente no gênero em “O estranho mundo de Zé do Caixão” (1968, Brasil), “O Despertar da Besta/Ritual dos Sádicos” (1969) e “Exorcismo Negro” (1974), para citar apenas algumas de suas obras mais importantes.

Para os biógrafos do diretor, André Barcinski e Ivan Finotti (1998) o cinema de Mojica foi absolutamente inovador tanto na forma quanto no conteúdo. Isso porque, além de trabalhar muito bem com os pouquíssimos recursos que tinha a mão (utilizando-se de trucagens cinematográficas dignas de Méliès), sua obra foi marcada por ousadias. Segundo os autores, “a ousadia de Mojica não se limitou a experimentar com um gênero intocado no país; seu maior feito foi conseguir adaptar os clichês do cinema fantástico para a realidade brasileira” (BARCINSKI; FINOTTI, 1999, p. 127).

Para a pesquisadora Laura Cánepa (2008), os trabalhos de Mojica acabaram levando outros produtores a se aventurar pelo gênero, sobretudo na Boca do Lixo paulistana. Lá, “região ‘sede’ de uma dezena de produtoras de filmes entre os anos 1960 e 1980, foram produzidos diversos filmes de horror eróticos” (2008, p. 118) – dentre os quais “Ninfas Diabólicas” (1977, Brasil), “Excitação Diabólica” (1982) e “Pornô!” (1980), dirigidos por John Doo.

2.2.6 A popularidade do horror entre 1970 e 1980

Nos Estados Unidos, a descentralização das produções de horror acompanhou uma reestruturação econômica da própria indústria cinematográfica. O começo da década de 1970 para Hollywood foi associada a uma crescente prosperidade financeira (EPSTEIN, 2008). O marco dessa prosperidade é o surgimento dos *blockbusters*, filmes de orçamentos astronômicos pensados para quebrar a barreira de um milhão de espectadores – como fez “Tubarão” (*Jaws*, 1975, EUA), de Steven Spielberg. Além disso, foi o período em que os produtores cinematográficos passaram a lucrar também

com a marca do filme, em produtos de *merchandising* como brinquedos, roupas, acessórios, etc.

Noel Carroll (1999) aponta que nesse período de transformação surge mais um ciclo de horror, marcado por um intenso interesse do público, cada vez mais amplo. Para ele, o lançamento de “O Bebê de Rosemary” (*Rosemary’s Baby*, 1969, EUA), de Roman Polanski, e a explosão de público com “O Exorcista” (*The Exorcist*, 1973, EUA), de Willian Friedkin abriram caminho para o sucesso do gênero. Segundo Carroll, “O Exorcista”

foi imediatamente seguido por uma grande quantidade de imitadores, como “Abby”, “Espírito maligno”, “La endemoniada” (também conhecida como *Demon witch child*), “Exorcismo Negro” e “The devil’s rain”. Inicialmente, parecia que o gênero iria se perder numa enxurrada de imitações medíocres. Mas, em 1975, “Tubarão” sacudiu o mercado de filmes, dando de novo aos produtores de cinema a certeza de que havia ouro a ser garimpado no campo do horror (CARROLL, 1999, p. 15).

Foram lançados, então, filmes como “Carrie, a estranha” (*Carrie*, 1975, EUA), “A Profecia” (*The Omen*, 1975, EUA), “Halloween – A Noite do Terror” (*Halloween*, 1978, EUA) e “Alien, o oitavo passageiro” (*Alien*, 1979, EUA), etc. O resultado dessas estreias foi a consolidação do gênero para o público, que adentrou a década de 1980 ansiando por novos títulos do cinema de horror.

Nos anos oitenta, um prolongamento desse ciclo de popularidade da década de 1970, foi marcado pela repetição exaustiva de determinadas fórmulas dos subgêneros do horror. Um bom exemplo são as narrativas dos assassinos com facas (*slasher movie*) que surgia em filmes como “Sexta-feira 13” (*Friday the 13th*, 1980, EUA) e “A Hora do Pesadelo” (*The Nightmare on Elm Street*, 1984) – que, embora fosse narrativamente mais fantástico que o filme de 1980, apresentava o mesmo conceito de “contagem de corpos de adolescentes” (GINGOLD, 1994, p. 58).

Outra tendência da década de 1980 – também herdada da década anterior – foi a utilização de efeitos visuais para explorar novos aspectos da violência (GINGOLD, 1994, p. 59). “Um Lobisomem Americano em Londres” (*An American Werewolf in London*, 1981, Inglaterra), por exemplo, chegou a ganhar um Oscar³⁰ de melhores efeitos visuais. Na área, destacaram-se também “O Enigma do Outro Mundo” (*The*

³⁰ Maior prêmio da indústria cinematográfica de Hollywood, concedido anualmente aos grandes destaques do cinema.

Thing, 1982, EUA), “A Mosca” (*The Fly*, 1986, EUA) e “A Bolha Assassina”³¹ (*The Blob*, 1988, EUA).

No Brasil, por sua vez, cresceram as produções híbridas de horror. Pornochanchadas, paródias e, até mesmo, a pornografia exploraram o gênero com a intenção de atrair o público. Mas a síntese desses elementos do horror nacional ocorreria nos filmes do diretor paulista Ivan Cardoso, que reuniu, “aos procedimentos paródicos e grotescos, uma grande quantidade de temas e referências extraídos diretamente do cinema de horror” (CÁNEPA, 2008, p. 346). Suas obras mais famosas foram denominadas de *terrir*, por mesclarem harmoniosamente os gêneros de humor e horror, como em “O Segredo da Múmia” (1982, Brasil) e “As Sete Vampiras” (1986, Brasil).

2.2.7 O cinema de horror nas últimas duas décadas

Em 1991, “O Silêncio dos Inocentes” (*The Silence of the Lambs*, 1991, EUA) foi o primeiro filme de horror a ganhar um Oscar (SCHNEIDER, 2009). Mas, ao mesmo tempo em que o gênero entrava nos anos noventa com algum crédito entre os críticos, as fórmulas populares da década anterior mostravam claros sinais de exaustão. Os últimos capítulos das cinesséries “Sexta-Feira 13” (“A Morte de Jason”, 1993) e “A Hora do Pesadelo” (“O Novo Pesadelo: O Retorno de Freddy Krueger”, 1994) chegaram aos cinemas sem empolgar o público (GINGOLD, 1994).

Não por acaso, muito pouca coisa foi sistematizada sobre o ciclo de horror nos anos noventa – pois, além de recente, foi um período de poucos exemplares. No livro organizado por Steven Jay Schneider (2009), “101 horror movies you must see before you die”, por exemplo, foram destacados apenas nove longas-metragens na década contra dezessete da década de 1980. Ainda assim, surgiram alguns títulos importantes para o gênero, como a adaptação de Francis Ford Coppola do romance inglês clássico em “Drácula de Bram Stoker” (*Bram Stoker’s Dracula*, 1992, EUA), a sátira de Wes Craven aos *slasher movie* em “Pânico” (*Scream*, 1996, EUA) e o independente (e muito influente) “A Bruxa de Blair” (*The Blair Witch Project*, 1999).

É possível afirmar que a entrada dos anos 2000, como na década de 1960, também representou um grande diálogo com o cinema internacional. Países como o

³¹ “A Bolha Assassina” é uma refilmagem de um clássico do ciclo de horror “paranoico” da década de 1950, assim como “O Enigma do Outro Mundo”. De acordo com Michael Gingold (1994) como “A Bolha” (*The Blob*, 1958, EUA) e “O Monstro do Ártico” (*The Thing*, 1958, EUA) foram refilmados, justamente, com o objetivo de modernizar os efeitos visuais.

Japão – “O Chamado” (*Ringu*, 1998) –, a Espanha – “A Espinha do Diabo” (*El Espinazo del Diablo*, 2001) e a Inglaterra – “Extermínio” (*28 days later...*, 2002) – apresentaram um novo fôlego ao gênero de horror. Não raro, muitos desses filmes foram refilmados e/ou copiados por produções norte-americanas³².

Até o Brasil viu o gênero ressurgir com o lançamento de filmes como “Encarnação do Demônio” (2008, Brasil), de José Mojica Marins, e “O Lobisomem da Amazônia” (2005, Brasil), de Ivan Cardoso. Isso sem contar as produções independentes que circularam fora das salas comerciais como “Mangue Negro” (2008), de Rodrigo Aragão, e “A Capital dos Mortos” (2008), de Tiago Belotti.

³² Uma percepção empírica nos leva a observar que a primeira década dos anos 2000, para o horror de Hollywood, serviu de sinônimo para o surgimento de um grande número de refilmagens e apropriações de outras ideias.

3 A RECEPÇÃO NO CINEMA: UM DIÁLOGO INTERDISCIPLINAR

Esta dissertação, como o próprio subtítulo indica, procura se enquadrar como um estudo de recepção cinematográfica do gênero de horror. Antes de caracterizá-la assim, porém, é preciso considerar algumas particularidades desse tipo de pesquisa. Primeiro, o alinhamento teórico. Dentre uma série de correntes e escolas que se preocupam com o campo da recepção, é possível observar uma proximidade de nosso trabalho com o conjunto de teorias do cinema conhecido como cognitivismo. Em especial, isso pode ser observado na contribuição a este trabalho do autor Noël Carroll, cognitivista convicto.

Em segundo lugar, é preciso levar em conta o aspecto interdisciplinar do trabalho – próprio deste tipo pesquisa. Como veremos, o diálogo com diversas áreas se mostra essencial para construção da metodologia do estudo. Em especial, precisamos destacar a contribuição das teorias de representação social. Amparada pelo cognitivismo, esse conjunto de teorias apresenta ferramentas que nos permitem compreender o modo como o receptor se apropria de significados nas narrativas cinematográficas, além de fornecer indícios e pistas sobre o modo como compreendemos nossa própria realidade. Assim, o estudo acaba não se caracterizando como uma pesquisa de recepção clássica³³, mas como um trabalho de natureza interdisciplinar focado no campo da recepção e preocupado com as representações de um gênero específico: o horror.

Os itens deste capítulo se dividem entre “Texto, contexto e cognição cinematográfica” – no qual apresentamos o lugar de onde surgem as teorias cognitivas e dois de seus principais pressupostos: o cinema é percebido pelo público por aspectos intencionais da narrativa e tal processo não difere muito do que utilizamos para fazer nossas cognições acerca da realidade. Os dois itens seguintes procuram explorar um pouco melhor esses dois pressupostos, abordando alguns mecanismos que utilizamos para representar a realidade – e, no caso dos produtos culturais, contextualizá-los (por lugares de fala) – e o modo como podemos apreender as narrativas audiovisuais. O último item procura problematizar um pouco mais o aspecto interdisciplinar deste trabalho.

³³ Consideramos como clássico aqui, as pesquisas que – segundo Jacks e Escosteguy (2005) – se concentram na “arqueologia do campo da comunicação” (p. 17). Enquadram-se nessa perspectiva, os estudos envolvendo os efeitos sociais dos meios de comunicação, as teorias dos usos e gratificações, o uso social dos meios, os estudos de mediação, etc.

3.1 TEXTO, CONTEXTO E COGNIÇÃO CINEMATOGRAFICA

Para Fernando Mascarello (2006), as pesquisas de recepção em cinema dividem-se em dois grandes *corpus* teóricos. O primeiro (típico das teorias dos anos 70) mantém um diálogo mais próximo com a semiótica e com a psicanálise. São estudos que se caracterizam pela homogeneização na abordagem da relação espectador/cinema. O público é visto estático/passivo, o que muda e o influencia é o enunciado cinematográfico.

O segundo *corpus*, por sua vez, possui forte influência dos Estudos Culturais. Segundo Mascarello, essa segunda corrente teórica é “responsável pelo ímpeto inicial de heterogeneização da teoria (da recepção cinematográfica dos anos 70) – um impulso posterior, e também fundamental, viria a ser a teorização cognitivista inaugurada em meados dos anos 80” (MASCARELLO, 2006, p. 76). A esse segundo *corpus*, o autor utiliza a designação de “estudos contextualistas da espectralidade cinematográfica” (2006, p. 76). E essa denominação parece nos apontar para a grande diferença entre as duas abordagens: o texto cinematográfico e o contexto de recepção.

De acordo com Mascarello (2006), a corrente dos anos 70 – liderada pelo periódico britânico *Screen* (e por isso também conhecida como *screen theory*) – entende “a espectralidade do cinema *mainstream* sob a ótica de um absoluto determinismo textual” (2006, p. 75). Ou seja, o cinema funciona como “um sistema semiótico, representando o mundo através de textos segundo códigos convencionais” (BORDWELL, 2004, p. 31).

Nesse sistema semiótico, portanto, o espectador é visto como um sujeito dividido pela relação consciente e inconsciente. Nessa compreensão de influência psicanalítica o cinema acaba “gratificando o desejo (do espectador) oferecendo satisfações socialmente aceitáveis por meio de códigos cinematográficos e práticas enunciativas” (BORDWELL, 2004, p. 32).

Para os contextualistas, a *screen theory* entendia o processo de recepção de forma abstrata e rígida. Segundo Arlindo Machado (2007), as principais críticas se voltavam para o fato do espectador ser visto

como uma figura *ideal*, cuja posição e afetividade encontravam-se estabelecidas anteriormente pelo aparato ou pelo “texto” cinematográfico, não cabendo portanto nenhuma consideração a respeito de uma possível resposta autônoma de sua parte (2007, p. 12).

David Bordwell (2004), adepto da corrente que Mascarello chama de contextualista, defende que a perspectiva culturalista amplificou a visão limitada da *screen theory*. Segundo ele, as teorias que sofreram influência dos Estudos Culturais apresentam “mecanismos culturais mais difusos que determinam as funções sociais e psíquicas do cinema” (2004, p. 35). A recepção cinematográfica, portanto, dependeria de diversos fatores, entre eles, o contexto em que a obra é consumida.

Isso tem impacto direto nas representações que o espectador faz da obra. Segundo Bordwell, o consumo de um filme implica que as representações – ao contrário do que era defendido anteriormente – “não são mantidas em uma posição subjetiva estática de modo permanente; são, na verdade, agentes muito mais livres do que o admitido (pela *screen theory*)” (2004, p. 36).

Essa compreensão de que o processo de recepção do cinema depende do contexto do espectador (que também pode ser entendida como a subjetividade do sujeito-espectador) nos parece útil para entender a lógica do consumo do gênero cinematográfico de horror. Isso porque, como veremos nas falas de nossos entrevistados, a subjetividade é considerada um dos elementos mais importantes para que o espectador se atraia e se satisfaça com um filme de horror.

Precisamos entender, porém, que os contextualistas – em função do diálogo com os Estudos Culturais – levam muito em conta que “a vida e as atividades sociais estão fundadas e são dependentes de processos de produção de sentidos” (ESCOSTEGUY; JACKS, 2005, p.39). Para as autoras Ana Carolina Escosteguy e Nilda Jacks, isso significa que as pesquisas nessa área “estão interessadas nas relações entre textos, grupos sociais e contextos ou ainda, em termos mais genéricos, entre práticas simbólicas e estruturas de poder” (2005, p. 39). Por isso, muitos desses estudos acabam concentrando-se na relação de objetos típicos do culturalismo com o cinema, como a representação social, étnica, feminina, etc.

Em função desse alinhamento político do contextualismo com os Estudos Culturais, autores como David Bordwell e o próprio Noël Carroll fundam uma terceira corrente com o intuito de “investigar questões cinematográficas mais pontuais, sem se entregar a comprometer teóricos tão abrangentes” (BORDWELL, 2004, p. 26). Essa corrente ficou conhecida como cognitivismo.

Como estamos amplamente amparados pelo trabalho de Noël Carroll, afinal seu livro “A Filosofia do Horror ou Paradoxos do Coração” (1999) é uma das obras que

motivaram esta dissertação, podemos enquadrar esta pesquisa como um estudo cognitivista.

Segundo Robert Stam (2003), os autores do cognitivismo, como os contextualistas,

evitam a teoria psicanalítica do cinema, baseando-se em teorias mais convincentes sobre a percepção, o raciocínio e o processamento da informação para compreender como os filmes são recebidos e seguidos em termos de narrativa causa-efeito, relações espaço-temporais, etc (STAM, 2003, p. 263).

Para Stam, o conjunto de teorias cognitivas é tão plural quanto a subjetividade dos espectadores cinematográficos. Mas existem dois pressupostos que são praticamente consenso entre os adeptos dessa corrente. O primeiro seria o de que a recepção no cinema é compreendida como “tentativas racionalmente motivadas para dar sentido visual ou narrativo aos materiais textuais” (2003, p. 264). Ou seja, precisamos considerar que a emoção sentida por um espectador do horror é motivada intencionalmente pela imagem ou pela narrativa cinematográfica.

O segundo pressuposto é o de que, na recepção cinematográfica, “os processos de atribuição de sentido não se diferenciam dos que utilizamos no dia-a-dia” (2003, p. 264). Por isso, o espectador se horroriza diante do que reconhece e/ou pela distorção daquilo que reconhece. E, por consequência, esse reconhecimento acaba operando dentro da própria lógica de construção da realidade desse espectador.

3.2 A CONSTRUÇÃO SOCIAL DA REALIDADE E A RECEPÇÃO CINEMATOGRAFICA

Para os autores Peter Berger e Thomas Luckman (2009), a realidade não pode ser resumida pelo conceito de mundo material marxista. Segundo eles, a realidade factual e coletiva é substituída pela ideia de uma realidade socialmente construída pela vida cotidiana. Formada por realidades individuais, com imaginários completamente diversos, a realidade social, para os autores, é construída pelo coletivo de inúmeras outras realidades subjetivas.

O que garantirá a construção da realidade social coletiva são os choques sociais. O conceito determina como o *eu* reconhece a realidade alheia, os limites e o papel social do *outro* e estabelece como as relações sociais são construídas, através de encontros e choques entre realidades subjetivas. Assim, a realidade social é constituída, a partir de uma interação entre o *eu* e o *outro*.

A relação do *eu* e do *outro* se dá de muitas maneiras, entre elas com o encontro *face a face*, que estabelece o conhecimento dos índices sociais do *outro*. Os *índices* seriam os elementos que se estendem além do encontro *face a face*, ou seja, são os que permitem que o *eu* alcance a realidade do *outro*.

Apesar da interação humana se dar preferencialmente (mas não somente) por meio do encontro *face a face*, para Berger e Luckman, a formação de um significado sobre o *outro* acontece com as tipificações, realizadas pelo subjetivo social. Os *tipos* sociais são formas de identificação do *outro* na realidade da vida cotidiana e no imaginário coletivo.

A realidade da vida cotidiana contém esquemas *tipificadores* em termos dos quais os outros são apreendidos, sendo estabelecidos os modos que “lidamos” com eles nos encontros *face a face*. Assim, apreendo o outro como “homem”, “europeu”, “comprador”, “tipo jovial”, etc. Todas essas tipificações afetam continuamente minha interação com o outro (BERGER; LUCKMAN, 2009, p. 49).

São os *tipos* que determinam a representação entre homens e mulheres, entre negros e brancos, e de toda sociedade em geral. Os *tipos* se dividem em inúmeras categorias que estabelecem as interações sociais, bem como seus limites. Na sociedade, os *tipos* culturais, raciais, de gênero, profissionais, de classe, entre outros, são motivadores de conflitos entre as diferenças.

Para os cognitivistas o processo de recepção opera por mecanismos muito parecidos com os da construção social da realidade. No cinema de horror, por exemplo, o reconhecimento do outro (por seu tipo social) – no caso, o personagem – acaba sendo essencial na reação emocional do público. Para Noël Carroll (1999), “as emoções do público devem espelhar as dos personagens humanos em certos aspectos” (1999, p. 34). Esse *efeito-espelho* é o que acaba levando o público a se horrorizar³⁴.

A compreensão do processo de recepção no cinema para os cognitivistas, no entanto, acaba considerando outros elementos além do processo de produção e construção de sentidos sobre o real. Quando o público está diante de um filme, para compreender sua apreensão, precisamos atentar para a própria narrativa: em que realidade ela se insere e qual é a intenção de quem a produziu. É preciso levar em conta, portanto, *lugar de fala* do filme.

³⁴ Essa reação emocional é oriunda da auto-identificação com o outro – no caso do horror artístico, os personagens – também pode levar uma pessoa a se horrorizar naturalmente. Afinal, não nos horrorizamos ao nos imaginar na situação do Haiti descrita pelo jornalista João Paulo Charleaux no início do segundo capítulo desta dissertação?

Segundo o autor José Luiz Braga (2000), “fala” seria todo discurso inserido em um produto cultural, como filmes e notícias, que diante de uma “situação de fala”, um contexto histórico, “faz evento”, criando um novo sentido, ou um novo “lugar de fala”. Ou seja, o “lugar de fala” seria o processo em que se encadeia a produção e reprodução de um produto cultural, relevando o contexto social, a recepção e as consequências sociais dessa recepção.

Entender o lugar de fala gerado pelo filme, portanto, pode nos auxiliar a compreender como os sujeitos formulam suas percepções. Mas, é claro, não podemos deixar de levar em conta, também, a função exercida pela própria narrativa no processo de recepção cinematográfico.

3.3 A PERCEPÇÃO NARRATIVA DO CINEMA

De acordo com Arlindo Machado (2007), quem define a estrutura de uma narração é o sujeito narrador. Sem essa figura se tornaria impossível o “contar da história”. Nos livros, esse sujeito – muitas vezes – acaba sendo o próprio autor na obra. Mas no cinema, essa relação é um pouco mais complicada, pois são muitos os envolvidos no processo de narração. De qualquer forma, como lembra o autor,

há sempre “alguém” a mais dentro da cena de um filme, alguém que eventualmente sabe mais que as personagens, às vezes também menos, mas de qualquer forma alguém que não é necessariamente um protagonista explicitado na ação. (MACHADO, 2007, p. 13).

Assim, o espectador estaria sempre acompanhando o olhar de um narrador – que seleciona fragmentos da ação. Para o autor, há mecanismos de narração que facilitam a enunciação desse sujeito (muitas vezes) invisível. Os planos, cortes, enquadramentos, sonorizações, entre outros instrumentos da linguagem cinematográfica, fazem parte de um conjunto de elementos que constituem o olhar do narrador.

Assim, é possível acompanhar as perspectivas solitárias do personagem *voyeur* de James Stewart em “Janela Indiscreta” (*Rear Window*, 1954, EUA) ou presenciar a inúmeros incidentes revolucionários em “O Encouraçado de Potemkin” (*Bronenosets Potyomkin*, 1925, URSS). Quem define isso é o narrador, que encontra pluralidade nas possibilidades de narração.

Como já comentamos anteriormente, em sua primeira exibição, no subsolo do *Grand Café* em uma Paris de 1895, o cinema emocionou, alegrou e até horrorizou seus

espectadores. A reprodução de imagens silenciosas, em preto e branco, fez com que o público apinhado no local encontrasse na tela um retrato de suas vidas. “Uma janela para o real” (MERTEN, 2005, p. 16).

Mais de um século depois, essa noção de um real fielmente representado cedeu lugar para outras perspectivas relacionadas ao cinema, como uma ideia de posicionamento do olhar. Logo, o que conferia ao público uma credibilidade de que o invento dos irmãos Lumière transpunha realidades, passou a ser considerado uma seleção de perspectivas sobre o real. Um aglomerado de pontos de vista manipulados por um sujeito narrador que se enuncia na tela.

É esse sujeito, por exemplo, quem ouve Charles Foster Kane balbuciar a palavra *Rosebud* em seu leito de morte na famosa cena de “Cidadão Kane” (*Citizen Kane*, 1941, EUA). E é este o grande mistério que conduz a trama do longa-metragem mais aclamado do diretor Orson Welles. Como atenta a crítica Pauline Kael – lembrada por Arlindo Machado –, o único problema é que não havia personagem algum na cena que tivesse ouvido a palavra exceto a câmera que captou o instante decisivo da morte do milionário. Logo, como todos os personagens podem investigar o significado de uma palavra que ninguém ouviu?

O que pode ser considerado um “furo” no roteiro de “Cidadão Kane” nos leva a compreender que há um sujeito que registra Kane pronunciar *Rosebud* antes de morrer (MACHADO, 2007). E é esse mesmo sujeito que nos revela o significado da palavra ao término do filme. Ou seja, trata-se de um personagem como qualquer outro da trama.

Alguns autores definem esse personagem oculto na narrativa cinematográfica como uma “câmera” que capta instantes específicos (SGANZERLA, 2001), enquanto outros o definem como um “autor” que fragmenta seu “olhar” (TRUFFAUT, 2006), Arlindo Machado, por sua vez, o define como a enunciação de um sujeito narrador – o do qual é impossível se desvencilhar da estrutura cinematográfica. De acordo com o autor,

cada plano continua sendo o campo onde se deposita um olhar, mas o olhar de que personagem, de que instância vidente? Essa ambiguidade é o efeito de uma multiplicação de ‘vozes’ (de olhares) que traz à cena uma experiência de ver e ouvir (Machado, 2007, pp. 66-67).

Mas existem outros elementos que auxiliam na dinâmica dessa construção, como o uso do som e da sutura³⁵. Com o som, ocorre o mesmo processo da construção do olhar por parte do narrador. Na enunciação, determinam-se quais sons o espectador ouvirá – sons que podem ou não coincidir com os dos personagens principais. Para um bom exemplo, basta lembrar-se de uma cena qualquer em que o som de um tiro que está próximo à câmera é abafado pelo grito de alguém que está longe. O tiro provavelmente soaria mais audível na realidade, mas o que se ouve na tela é o grito de uma mulher graças ao recorte executado por um editor de som³⁶.

A sutura é outro elemento de edição que auxilia na dinâmica da ação cinematográfica. No conceito, encontramos a ligação entre as brechas de espaço e tempo em cada enquadramento. O espectador consegue identificar o que a edição simboliza, seja na distância entre pistoleiros em um duelo típico de *westerns*, seja na passagem de tempo entre a morte de um deles e seu enterro, que acontece na cena seguinte.

Todos estes elementos parecem, para Machado (2007), modelos de experimentação do real na tela. A perspectiva de André Bazin de que o cinema é “uma recriação do mundo à sua imagem, uma imagem sobre a qual não pesaria a hipoteca da liberdade de interpretação do artista nem a irreversibilidade do tempo” (BAZIN apud. MERTEN, 2005, p. 16) permanece viva. O que foi modificado é a maneira de se relacionar com essa recriação – agora fragmentação –, já que ainda se busca aprimorar a experiência do real nas telas.

Um dos aprimoramentos dessa recriação de mundo originada com o cinema aconteceu em outras mídias. Como a interatividade exigida em *games*, computadores e tecnologias mais avançadas de ciberespaço. Nesses espaços virtuais, a enunciação narrativa continua a existir, embora sua dinâmica seja relativamente diferente, pois depende da interação de outros sujeitos para funcionar.

Um dos exemplos mais sintomáticos apresentados por Machado (2007) é o surgimento de uma tecnologia oriunda dos Estados Unidos chamada de *cave*³⁷, na qual o indivíduo interage com uma realidade virtual desligada do mundo material. Ele sente,

³⁵ Segundo o autor, sutura é a denominação para a ligação subjetiva que o telespectador realiza para entender o que ocorreu entre uma cena e outra.

³⁶ Os motivos que podem levar a essa opção do editor são inúmeros, mas um dos mais prováveis seria a amplitude dramática alcançada pelo grito.

³⁷ Um experimento acadêmico no qual os indivíduos interagem com o ciberespaço projetado em uma sala escura – é, segundo Arlindo Machado (2007), um das experiências mais radicais no que diz respeito à interação com um “universo virtual”.

observa e socializa com elementos criados especificamente para esse ciberespaço. Um instrumento que o próprio autor associa com o mito de Platão, no qual os indivíduos conheciam a realidade por meio de um jogo de sombras projetadas nas paredes.

Nesses ciberespaços deixamos de olhar para a narrativa para nos focarmos na localização do espectador. Nos *games*³⁸, por exemplo, o jogador possui liberdade para agir dentro da plataforma contanto que isso tenha sido previsto por um programador. Essa dependência ainda mostra que a narrativa não desapareceu, mas que agora ela depende do espectador para funcionar.

Para Arlindo Machado, esses novos espaços narrativos apontam outras possibilidades de enunciação. O surgimento de tecnologias que interajam com o corpo, acabam não se encerrando no cinema, isso porque

a imagem se tornou um processo e, como tal, entrou em ligação estreita com a atividade do corpo. Portanto, em vez de abandoná-la à sua própria obsolescência ou transformá-la em um veículo para a interface com a comunicação, devemos mais adequadamente reconfigurá-la. (MACHADO, 2005, p. 209).

A proposta de Machado é que, no lugar de construirmos percepções novas sobre a imagem, devemos levantar novas categorias de enunciação para as inovações tecnológicas e sociais que ainda surgirão. A personificação da câmera como um personagem narrador, a transferência de olhares, a relação com o espectador e a interatividade com as novas tecnologias ainda devem gerar um debate amplo entre cineastas e teóricos da comunicação. O espectador, por sua vez, não está isento de uma escolha do enunciador. No fim das contas, mesmo que a narrativa contenha elementos fantásticos – como no gênero de horror – continuamos assistindo a fragmentos da realidade como fizeram os franceses há mais de um século.

3.4 A PESQUISA DE RECEPÇÃO COMO UM ESTUDO INTERDISCIPLINAR

Já apontamos que um dos aspectos essenciais desta pesquisa é seu caráter interdisciplinar. De certa forma, isso acaba sendo próprio dos estudos de recepção que apresentam um objeto complexo – pois entrelaçam os inúmeros elementos envolvidos no ato de assistir a um filme. Segundo as autoras Nilda Jacks e Ana Carolina

³⁸ O próprio horror possui exemplares eficientes em *games* cuja experiência no gênero depende do espectador. É o caso da série “*Resident Evil*” – lançada na metade dos anos 90 – que coloca o jogador para enfrentar monstros em cenários escuros cheio de mistérios (BARRETO, 2009).

Escosteguy (2005), enfrentar uma pesquisa de recepção em comunicação “demanda grande desenvoltura metodológica e uma postura inter ou no mínimo *multidisciplinar*, que desembocaria na prática ideal do trabalho em equipe” (2005, p. 17).

Para Divanir Eulália Naréssi Munhoz e Constantino Ribeiro de Oliveira Júnior (2009), a interdisciplinaridade promove um diálogo diferente da multidisciplinaridade. A diferença, de acordo com os autores, estaria no caráter etnocêntrico do profissional envolvido com pesquisas multidisciplinares que apresentam

sem dúvida, uma tendência maior para o etnocentrismo – para os profissionais/estudiosos centrarem-se na sua própria cultura e absolutizarem os valores dela – do que para a interdisciplinaridade – para a relação de troca com representantes de outras áreas (2009, p. 15).

Para os autores, a interdisciplinaridade pode ser entendida como a convergência de duas ou mais áreas do conhecimento que acabam contribuindo “para o avanço das fronteiras da ciência ou tecnologia através de novos métodos de uma área para outra e gerando novos conhecimentos ou novas disciplinas” (CAPES apud. MUNHOZ; OLIVEIRA JÚNIOR, 2009, P. 16).

Para a autora Olga Pombo (2008), a interdisciplinaridade é necessária em pesquisas que acabam cruzando outras áreas do conhecimento. Segundo ela, invocamos o método interdisciplinar

sempre que nos confrontamos com os limites do nosso território do conhecimento, sempre que topamos com uma disciplina cujo lugar não está ainda traçado no grande mapa dos saberes, sempre que nos defrontamos com um daqueles problemas imensos cujo princípio de solução sabemos exigir o concurso de múltiplas e diferentes perspectivas (2008, p. 15).

Assim, é preciso provocar o encontro dos saberes – que acabam auxiliando na compreensão do próprio objeto da pesquisa interdisciplinar. Isso não significa que devemos ignorar a especialização do pesquisador, mas levá-la ao diálogo com os saberes interdisciplinares. Segundo Munhoz e Oliveira Júnior (2009), esse diálogo pode levar “ao fortalecimento tanto do conjunto como das partes, para que estas, fortalecidas, possam melhor contribuir no diálogo com a diferença” (2009, p. 18).

Nesta pesquisa, podemos observar já na escolha do objeto seu caráter interdisciplinar. Afinal, “as representações sociais do cinema de horror em um grupo de espectadores do gênero” demonstra a convergência de pelo menos duas áreas: a psicologia social e a comunicação.

A psicologia social, por sua vez, já reúne duas vertentes do conhecimento: a sociologia e a psicologia. De acordo como Serge Moscovici (2009), a representação social como objeto e método de pesquisa *psicossociológica*, tem “como seu objetivo abstrair o sentido do mundo e introduzir nele ordem e percepções, que reproduzem o mundo de uma forma significativa” (MOSCOVICI, 2009, p. 46).

Emprestamos o método das representações sociais, portanto, para buscar modelos de interpretação dessa apropriação de sentidos que os sujeitos fazem da realidade. Nosso trabalho é isolar as percepções de nossos entrevistados acerca do cinema de horror e “criar um sistema de conceitos que as expliquem” (2009, p. 46).

Além de trabalhar com um objeto da comunicação – o cinema –, também emprestamos dessa área alguns conceitos que embasam a pesquisa, como os estudos cognitivistas. Como já foi comentado, a própria pesquisa de recepção já trabalha com conceitos de várias áreas. Com o horror, em especial, não podemos esquecer a contribuição dos estudos literários, afinal, o gênero surge na literatura.

O posicionamento do pesquisador diante de seu objeto de estudo também precisa ser atentado por quem trabalha com a interdisciplinaridade. O autor Augusto Triviños (2009) defende que, mesmo diretamente inserido no campo de estudo, seu trabalho pode se tornar interdisciplinar “à medida que não esquece uma visão ampla e complexa do real social” (TRIVIÑOS, 2009, p. 128). Ou seja, o pesquisador interdisciplinar precisa do diálogo com outras áreas também para pensar em seu objeto, “buscando as causas de sua existência, procurando explicar sua origem, suas relações, suas mudanças e se esforça por intuir as consequências que terão para a vida humana” (2009, p. 129).

Ivani Fazenda (2010) defende que o pesquisador interdisciplinar acaba criando sensibilidade com os outros – graças ao diálogo com as outras áreas. Segundo a autora,

o processo de pesquisar a interdisciplinaridade demandou uma formação especial na forma de pesquisar, que é marca de todo esse trabalho, a formação para a *escuta sensível* – escuta aos seus achados ainda não revelados, escuta paciente e sensível, a melhor forma de retratar e analisar esses achados, escuta sensível à forma de socializá-los e divulgá-los (FAZENDA, 2010, p. 122).

Nas pesquisas de recepção, essa sensibilidade aparece muito nos resultados. Nesta dissertação, as análises das entrevistas realizadas com os consumidores de horror acabaram exigindo atenção (e a paciência da qual fala a autora) na medida em que se buscou investigar minuciosamente cada fala dos entrevistados. Afinal, o objetivo desta pesquisa nada mais é do que ouvir sujeitos e identificar representações.

4 CONSIDERAÇÕES METODOLÓGICAS

O que buscamos nesta dissertação são algumas representações sociais do cinema de horror que podem nos auxiliar na compreensão da lógica de consumo do gênero. Por que há pessoas que se atraem por obras cuja função essencial é horrorizar? E como elas podem sentir horror diante de um filme cuja narrativa é ficcional?

Como já comentamos na introdução, ambas as perguntas foram colocadas por Noël Carroll (1999) em seu livro “A Filosofia do Horror ou Paradoxos do Coração”. O que propomos neste trabalho é uma pesquisa de recepção do gênero de horror que busque apresentar possibilidades de respostas dos espectadores para as duas perguntas. Ao mesmo tempo, acreditamos que só alcançaremos esse objetivo se entendermos qual é a representação social dos consumidores acerca dos filmes de horror.

Ou seja, durante o processo de análise das entrevistas realizadas com os sujeitos nos apropriamos de muitos métodos próprios das representações sociais. Como vimos no capítulo anterior, isso é possível porque as pesquisas do campo da recepção midiática (em especial as pesquisas que se alinham às teorias cognitivas do cinema) possuem uma natureza interdisciplinar que permite o diálogo com inúmeras áreas.

O que veremos neste capítulo, por sua vez, é o processo de seleção dos sujeitos – como e porque eles podem ser considerados consumidores de filmes de horror – pela internet. Essa descrição acaba circulando várias etapas do caminho metodológico da pesquisa, como a opção por abordar os entrevistados pela rede social *twitter* – e mais especificamente pela conta/perfil *@bocadoinferno*.

Também foi comentado na introdução o diálogo com o método indiciário observado pelo historiador Carlo Ginzburg (2009) no processo de seleção dos sujeitos. Em tal método, pistas e indícios deixados auxiliam na reconstrução de realidades impossíveis de serem atingidas de outra maneira. Assim, podemos descobrir pessoas que partilham um mesmo gosto para gêneros cinematográficos apenas por seus comportamentos (as tais pistas) em redes sociais – no caso, por exemplo, um indício de que ela pode gostar de filmes de horror é a opção por seguir a conta/perfil *@bocadoinferno*.

O processo de análise das entrevistas com os sujeitos nesta pesquisa também acaba se aproveitando do método indiciário proposto por Ginzburg. Afinal de contas, o que se busca é rastrear representações sociais dos filmes de horror através de pequenas

falas obtidas com os consumidores do gênero. Esse processo nada mais é do que uma reconstrução de uma realidade subjetiva desses indivíduos.

Por fim, este capítulo também apresenta os consumidores de horror que foram entrevistados para a pesquisa. Nesse item em questão, são descritas algumas marcas que consideramos expressivas em cada um dos sujeitos, de forma que nos auxilie na compreensão das análises presentes no último capítulo.

4.1 A INTERNET, AS IDENTIDADES PESSOAIS E O HORROR

Neste item apresentaremos algumas bases teóricas que nos levam ao nosso caminho metodológico da pesquisa. Daremos uma atenção especial para a internet, pois no ciberespaço³⁹ foram dados os primeiros passos da pesquisa. Afinal, selecionamos os sujeitos utilizando uma rede social, o *twitter*. Por sua vez, a conta/perfil que nos levou até os entrevistados pertencia a uma revista eletrônica especializada em produzir conteúdos sobre o cinema de horror.

A primeira coisa que precisamos compreender quando falamos em ciberespaço é que o comportamento de cada indivíduo (em *sites*, *blogs*, redes sociais, etc) reflete seu comportamento na sociedade material. A verdade é que a interação virtual apenas exclui os encontros *face a face* dos quais falam Berger e Luckman (2009), mas não impede que outras regras sociais operem sobre o indivíduo.

Para Pierre Levy (2008), no ciberespaço, as atividades humanas continuam sendo tensionadas pelas interações entre “pessoas vivas e pensantes; entidades materiais naturais e artificiais; e ideias e representações” (2008, p. 22). Para o autor, portanto, as verdadeiras relações humanas

não são criadas entre “a” tecnologia (que seria da ordem da causa) e “a” cultura (que sofreria os efeitos), mas sim entre um grande número de atores humanos que inventam, produzem, utilizam e interpretam de diferentes formas as técnicas (2008, p. 23).

Se levarmos em conta os apontamentos do autor britânico Anthony Giddens (2002) sobre o posicionamento do *eu* no mundo moderno, podemos chegar a uma ideia útil para entender o posicionamento das pessoas no ciberespaço. Para o autor, o ser *eu*

³⁹ Conceito definido por Pierre Levy (2008) como um meio de comunicação novo que surge a partir da interconexão mundial de computadores. De acordo com o autor, “o termo especifica não apenas a infraestrutura material da comunicação digital, mas também o universo oceânico de informação que ela abriga, assim como os seres humanos que navegam e alimentam esse universo” (2008, p. 17).

(o indivíduo social) é uma consequência direta do mundo moderno cujos alicerces são traçados por três características fundamentais: a separação entre tempo e espaço, a existência de mecanismos de desencaixe e a ação contínua de uma reflexividade individual. O primeiro aspecto refere-se ao fato de que o homem já consegue, graças ao mundo industrial, apreender a realidade de maneira distinta do espaço.

Em sociedades pré-modernas, essa junção era fundamental, já que a noção de tempo dependia das condições ambientais do espaço. Sabia-se que era dia ou noite, inverno ou verão, dado o modo como o ambiente se apresentava. Hoje, a internet enfatiza essa diferença, ressignificando aspectos linguísticos para criar uma socialização globalizada, sem fronteiras espaciais (EISENBERG, 2003).

Com relação à utilização de mecanismos de desencaixe, Giddens afirma que eles são a “chave da imensa aceleração entre tempo e espaço trazida pela modernidade” (GIDDENS, 2002, p. 24). Dois tipos de mecanismo se destacam: as fichas simbólicas e os sistemas especializados. Ambos os conceitos partem da ideia de que o mundo moderno abstrai o material, pois substituímos matéria por valores (como o dinheiro) e fragmentamos setores que funcionam de forma independente na modernidade (como a divisão das ciências). Estes aspectos coincidem por levantar um elemento muito importante para a modernidade, a confiança.

Sem a confiança do *eu*, em inúmeros aspectos da sociedade, a modernidade se torna um ambiente caótico de insegurança. A internet acaba sofrendo muito com esse caos do qual fala o autor. Um exemplo que nos parece útil são as contas/perfil falsas (*fake*) da rede social *twitter* cuja lógica inverte a criação do que Giddens chama de auto-identidade.

De acordo com o autor, o conceito de auto-identidade está diretamente ligado à consciência de si (ou à reflexividade individual) de cada indivíduo. E é esse reconhecimento que permite que ele crie apresentações de si mesmo – no *twitter*, por exemplo, essa apresentação ocorre no espaço designado como “*bio*”, em que o sujeito se apresenta (*biografando-se*) em 140 caracteres. Para a pesquisa, no entanto, precisamos confiar nas contas/perfis abordadas por acreditar que elas mantenham no ciberespaço reflexos de seu comportamento em suas auto-identidades virtuais. Além do mais, como veremos adiante, o que procuramos fazer ao longo das etapas de seleção dos sujeitos é assegurar a confiança *identitária* desses indivíduos como consumidores de horror – fazendo com que se apresentem mais de uma vez ao entrevistador, falando sobre seus gostos, profissões, comportamentos, etc.

Chegamos a um ponto do trabalho que a lógica de funcionamento do *twitter* passa a ser fundamental para entendermos a metodologia do trabalho. Consideramos para esta investigação que o *twitter* é uma rede social de troca de conteúdos. Cada usuário possui uma conta/perfil (identificada pelo “@” antes do nome) cuja principal interface (página) lhe permite escrever micro-textos de, no máximo, 140 caracteres (os *tweets*).

Nessa interface, ou a página principal da conta/perfil do usuário, – além de servir para atualizar mensagens – também é possível ler a atualização de outros usuários. Isso graças à ferramenta *follow/followers* que, literalmente, deixam o indivíduo seguir e ser seguido por outras pessoas. Cada vez que um usuário “segue” o outro, suas atualizações passam a aparecer na página principal de sua conta/perfil.

Muitos políticos, empresas e meios de comunicação criaram conta/perfil para dinamizarem o relacionamento com o público. Supõe-se que os usuários que “seguem” tais contas/perfis institucionais se interessam pelos conteúdos produzidos por elas. Afinal, cada atualização dessas instituições aparece na interface principal da conta/perfil dos usuários que as seguem. Esse é o caso, por exemplo, dos indivíduos que “seguem” a conta/perfil *@bocadoinferno*.

4.1.1 *@bocadoinferno*

Quando demos início à pesquisa, na primeira semana de novembro de 2009, 1230 pessoas seguiam a conta/perfil *@bocadoinferno*. Logo, isso apontava pistas de que esses indivíduos tinham interesse por conteúdos referentes ao cinema de horror – pois se tratava de um fato visível aos que, na época, checassem a lista de *followers* (seguidores) da conta/perfil.

A *@bocadoinferno*, como já foi comentado, é uma conta/perfil institucional dentro do *twitter*. Isso porque ela representa dentro da rede social a revista eletrônica “Boca do Inferno” (www.bocadoinferno.com), especializado em produzir críticas, análises, resenhas, notícias, entre outros materiais, sobre o gênero.

Segundo o responsável pelo veículo *online*, Marcelo Milici, o “Boca do Inferno” foi criado em 10 de maio de 2001. São centenas de textos referentes ao gênero que recebem em média “20 mil visitas diárias... Com picos de 30 a 40 mil” (MILICI, 2010). As atualizações são diárias e contam com a participação de, pelo menos, seis colaboradores fixos.

No *site*, o veículo é descrito da seguinte forma:

A missão do site Boca do Inferno é o constante apoio e divulgação de todas as manifestações dos gêneros de Horror, Ficção Científica e Cinema Fantástico em geral. O site disponibiliza um extenso catálogo de filmes, além do maior número possível de análises críticas, artigos, comentários e entrevistas com diversos profissionais da área⁴⁰.

Ou seja, em sua essência, o “Boca do Inferno” busca trabalhar com uma ampla divulgação de conteúdos sobre as narrativas de horror, dando uma atenção especial para os filmes do gênero. Como comentamos na introdução, a escolha do veículo – citado pelo trabalho da pesquisadora Laura Cánepa (2008) como um destaque no que diz respeito à imprensa especializada em horror no Brasil – se deu por um breve levantamento de *sites* e *blogs* que trabalhavam com o gênero.

Em novembro de 2009, procurando na ferramenta de buscas “Google” por palavras como “horror”, “cinema” e “filmes” – além de uma porção de espaços que disponibilizam títulos do gênero para *download* – chegamos a 20 veículos voltados para a produção de conteúdos sobre o tema⁴¹. No entanto, apenas dois endereços eletrônicos desse levantamento nos levaram ao formato de revistas eletrônicas: o “Boca do Inferno” e o *site* “Carcasse” (<http://www.carcasse.com/>), que foi desativado em 2006 – mas continua disponibilizando os conteúdos produzidos enquanto funcionava.

A opção por encontrar os sujeitos pelo *site* “Boca do Inferno” se confirmou após a descoberta da conta/perfil que o veículo possui no *twitter*. Assim, poderíamos chegar diretamente aos seus leitores – que estariam “seguindo” (seriam *followers*) a *@bocadoinferno*.

Para Marcelo Milici, a conta/perfil no *twitter* é útil na medida em que se torna uma ferramenta “de comunicação moderna que aproxima os leitores/consumidores de seus criadores. É também uma oportunidade de manter relações e entender o processo de atualização do *site*, sua organização, etc.” (MILICI, 2010). Para o responsável pelo *site*, a experiência de manter uma conta no *twitter* é “muito boa”. Isso porque “as pessoas se manifestam a cada postagem, dão os tais RTs⁴², aumentando a divulgação.

⁴⁰ [S.I.]. Quem Somos. In: **Boca do Inferno**. Disponível em: <<http://bocadoinferno.com/quem-somos/>>. Acesso em 29 de jul. 2010.

⁴¹ Nosso levantamento acabou levando a um número muito grande de *blogs* especializados no tema. De fato, dezoito dos endereços obtidos com a pesquisa eram *blogs*. Alguns exemplos: “Cine Terror Trash” (<http://cineterrortrash.blogspot.com>); “Toscorama” (<http://colunistas.ig.com.br/toscorama/>), mantido pelo jornalista Daniel Hasegawa; e “Medo do quê?” (<http://www.cinequanon.art.br/medodoque>), da pesquisadora Laura Cánepa.

⁴² Os RTs (*retweets*) são ferramentas dentro da rede social que permite aos usuários replicar mensagens de outros usuários dando crédito a quem publicou primeiro.

Muito melhor do que um *mail list* [lista de e-mails] tradicional” (MILICI, 2010 – colchetes acrescentados).

4.2 O CAMINHO METODOLÓGICO DA PESQUISA

Este trabalho possui natureza qualitativa por pretender responder a questões muito particulares. De acordo com Maria Cecília Minayo (1999), pesquisas dessa natureza se preocupam “nas ciências sociais, com um nível de realidade que não pode ser quantificado” (1999, p. 21). A autora afirma que a pesquisa qualitativa trabalha com um universo de significados, “o que corresponde a um espaço mais profundo das relações, dos processos e dos fenômenos que não podem ser reduzidos à operacionalização de variáveis” (1999, p. 22).

Nesta pesquisa, portanto, as representações sociais do cinema de horror (que possam apresentar a percepção do público acerca do gênero), estão diretamente associadas à natureza qualitativa. A coleta de dados empírica, por sua vez, foi realizada por roteiros semiestruturados em entrevistas com nossos sujeitos.

Como já comentamos, a internet foi o espaço em que o trabalho deu seus primeiros passos. Por meio da conta/perfil *@bocadoinferno*, que representa na rede social *twitter* o site homônimo, foi possível encontrar os seis sujeitos que compõem o corpo de entrevistados da pesquisa. Por seguirem uma conta/perfil cujas atualizações estão voltadas para conteúdos exclusivamente de horror, entendemos que os sujeitos são interessados no tema.

Portanto, entendemos que a ação dos indivíduos ao “seguir” a conta/perfil da revista eletrônica “Boca do Inferno” nos dá pistas para os tipificarmos como consumidores de horror. Partimos do princípio que, como afirmam os autores Peter Berger e Thomas Luckman (2009),

no curso da ação há uma identificação da personalidade com o sentido objetivo das ações. A ação que está sendo executada determina, nesse momento, a autocompreensão do ator e isto no sentido objetivo que foi socialmente atribuído à ação. Embora continue a haver uma consciência marginal de aspectos do eu não diretamente implicados na ação, o ator, nesse momento, apreende-se a si mesmo com essencialmente identificado com a ação socialmente objetivada. (2009, p. 98)

Ou seja, a ação “seguir” a conta/perfil *@bocadoinferno* nos leva a crer – diante do conteúdo produzido por tal objeto – que os sujeitos se auto-identificam como, no

mínimo, interessados pelo gênero. Isso pode ser considerado com uma atitude consciente, pois essa ação (a de “seguir” alguém no *twitter*) é tomada individualmente.

Como já referido, a seleção dos consumidores de horror que participam desta pesquisa foi feita por alguns critérios estabelecidos na própria rede social: idade (os entrevistados precisavam ter 18 anos ou mais) e a apresentação de um perfil de pessoa física (no qual o sujeito se descreve) – o que, dentro da rede social, daria a ela o que Giddens (2002) chama de “auto-identidade”. Essa primeira “peneira” resultou na seleção de 190 contas do *twitter*. O primeiro contato com os sujeitos foi na própria rede social, onde procuramos descobrir se havia interesse desses indivíduos em participar da pesquisa.

Aos que aceitaram participar, um total de 86 pessoas, foi enviado um primeiro questionário (“Anexo I” desta dissertação) de “apresentação” dos possíveis entrevistados. Buscou-se nesse segundo momento, descobrir aspectos básicos do consumo cinematográfico de cada indivíduo. Foram montadas questões como: qual o gênero favorito? O que gosta em um filme? Qual o último filme de horror que viu? Os resultados apontaram 32 sujeitos cujo gênero favorito era o horror. Além disso, esses indivíduos apontaram características dessas produções como as que mais apreciam em uma obra cinematográfica e afirmaram que viam filmes de terror com bastante frequência.

Usamos, tanto nessa primeira etapa, quanto na segunda, questionários abertos. O uso do questionário aberto parte do objetivo de criarmos uma entrevista semiestruturada, sem respostas certas ou erradas. Augusto Triviños (2009) define que

entrevista semi-estruturada, em geral, é aquela que parte de certos questionamentos básicos, apoiados em teorias e hipóteses, que interessam à pesquisa, e que, em seguida, oferecem amplo campo de interrogativas, fruto de novas hipóteses que vão surgindo à medida que se recebem as respostas do informante (p. 146).

Na etapa seguinte da pesquisa, foi enviado um questionário de “aprofundamento” (“Anexo 2” desta dissertação), dos quais apenas 24 sujeitos responderam. Nesse momento, procuramos aprofundar as reflexões dos sujeitos acerca dos filmes de horror. Logo, montamos questões como “o que caracteriza os filmes de horror?” e “quando viu seu primeiro filme de horror?”, além de questões mais específicas ao objeto formal da emoção do horror apontado por Carroll: “o que é um monstro?” e “cite monstros que conhece”. Nas respostas dessa fase, buscamos rastrear os consumidores que melhor se expressaram, apresentando reflexões empíricas e

exemplos cinematográficos – o que, durante as análises, poderia nos auxiliar a entender a percepção do horror dos consumidores inseridos no campo da recepção. No fim do processo de seleção, chegamos a um total de seis espectadores significativos do gênero.

Com os seis sujeitos, partimos para a última etapa da pesquisa: uma entrevista virtual (cujo roteiro pode ser encontrado no “Anexo 3” desta dissertação). Segundo Jorge Duarte (2005), a internet apresenta um problema por ser “a forma mais fácil de perguntar e mais difícil de obter respostas” (2005, p. 77). O autor recomenda que

uma alternativa interessante ao envio de lista de perguntas é o contato simultâneo de entrevistador e entrevistado via internet pelo uso de *chats* ou *blogs*. Entrevistador e fonte também podem combinar um horário determinado para conexão e travar o envio e o recebimento contínuo de mensagens, de maneira a garantir mais profundidade nas respostas (2005, p. 78).

Considerando a colocação de Duarte, portanto, foi utilizada a ferramenta *Windows Live Messenger*⁴³ para entrevistar os sujeitos abordados na pesquisa. As entrevistas foram realizadas individualmente entre os dias 23 e 29 de maio de 2010.

Dentre os consumidores de cinema de horror escolhidos, apenas um é do sexo feminino, pois as demais sujeitas abordadas – cinco dos trinta e dois sujeitos que responderam o primeiro questionário – acabaram não sendo selecionadas para as outras etapas da pesquisa. A idade média dos entrevistados abordados na etapa final é de vinte e três anos – com as idades variando entre dezenove e vinte e sete anos.

Tanto os questionários como o roteiro da entrevista virtual procuraram abordar a relação desses consumidores do horror com outros produtos culturais, suas percepções sobre o cinema de horror e suas relações mantidas com conceitos presentes nos filmes do gênero. Acreditamos que esses aspectos dão conta de responder as perguntas que movimentam a pesquisa: por que os espectadores do horror sentem medo do que não existe? Por que alguém se interessaria em sentir medo? E qual é a representação desse tipo de produto cultural para as pessoas que o consomem?

⁴³ A ferramenta antes conhecida como MSN permite ao usuário uma conexão direta com outras pessoas. Com a plataforma, é possível enviar recados instantaneamente – o que facilita o contato com indivíduos que mantêm uma considerável distância geográfica (como é o caso de alguns de nossos entrevistados). De acordo com o *site* que disponibiliza o programa gratuitamente: “O *Windows Live Messenger* é o jeito mais fácil de manter contato com os seus amigos. Você compartilha fotos, conversa através da *webcam* e ainda fica sabendo o que seus contatos estão fazendo. Tudo em um só lugar” (Disponível em: <<http://www.windowslive.com.br/public/product.aspx/view>>. Acesso em 15 agosto 2010).

4.3 OS CONSUMIDORES DO HORROR

Como já vimos, nossos sujeitos são considerados como consumidores de horror por: 1) “seguirem” a conta/perfil @*bocadoinferno* no *twitter*; 2) admitir que assistem aos filmes do gênero; e 3) produzirem reflexões sobre o cinema de horror. Até certo ponto, portanto, podemos considerar os indivíduos que participam desta pesquisa como qualificados para falar do tema por, além de o consumirem, serem capazes de produzir percepções sobre ele.

Essa ideia de qualificação dos consumidores de horror está “mais ligada à significação e à capacidade que as fontes têm de dar informações confiáveis e relevantes sobre o tema pesquisado” (DUARTE, 2005, p. 68). Nesta pesquisa, por pensarem e assistirem a filmes de horror, podemos considerar nossos entrevistados como significativos – pois apresentam suas próprias percepções do gênero.

A seleção realizada com esses consumidores de horror é caracterizada pelo autor Jorge Duarte como “intencional”. Segundo ele, nesse tipo de seleção o pesquisador opta por conhecedores específicos de um determinado assunto, no caso pessoas “fissuradas” pelo gênero cinematográfico.

Abaixo apresentamos esses seis consumidores de horror selecionados para a pesquisa. Privilegiamos algumas marcas expressivas que, em nossa análise, representam aspectos fundamentais de suas percepções do gênero. Para preservar a identidade desses sujeitos, seus nomes foram substituídos pelos nomes de atores famosos por interpretarem monstros no cinema. Emprestamos os nomes dos seis atores levantados por Gonçalo Júnior (2008) como os grandes “atores monstruosos” do cinema, em sua “Enciclopédia dos Monstros”, publicada no Brasil pela Ediouro. São eles: Bela Lugosi, Boris Karloff, Christopher Lee, Lon Chaney, Peter Cushing e Vincent Price. Para o autor, o horror fez desses profissionais “imortais, mas também tornou alguns prisioneiros de estereótipos” (JÚNIOR, 2008, p. 234).

BELA⁴⁴ – Estudante universitária de letras, 22 anos. Viu seu primeiro filme de horror aos sete anos de idade e, desde então, é consumidora do gênero. Gosta muito de outros gêneros cinematográficos também, mas acha que o horror trabalha com um tipo de reflexão especial: “e se fosse eu enfrentando essa criatura?”.

⁴⁴ Por ser a única do sexo feminino entre os entrevistados, optamos por usar o nome do ator húngaro Bela Lugosi.

BORIS – Estudante universitário de informática, 19 anos. Deixou de ver filmes de horror sozinho já faz alguns anos. Sempre que vai ao cinema procura observar o roteiro, pois gosta de ser surpreendido. Na infância tinha muito medo do escuro e, até hoje, prefere ir ao cinema para ver um filme de terror antes do anoitecer.

CHRISTOPHER – Analista de sistemas, 22 anos. Gosta de filmes com zumbis e já viu todos os longas-metragens dirigidos por George A. Romero. Apesar de afirmar que tinha muito medo do sobrenatural quando criança, hoje adora a adrenalina provocada por esse tipo de sentimento.

LON – Estudante universitário de direito, 19 anos. Vê filmes pela diversão. Seu gênero favorito é o horror, seguido pelo suspense. Diz que o que o atrai em um filme de horror é a possibilidade de experimentar o medo – mas de uma forma prazerosa. Aos oito anos assistiu “Brinquedo Assassino” (*Child’s Play*, 1988, EUA) e ficou fascinado com a possibilidade de se assustar e ainda se divertir.

PETER – Gerente de uma locadora, 26 anos. Devido à sua profissão, já viu muitos filmes. Gosta de praticamente todos os gêneros cinematográficos, “descartando os de ação implausível e as comédias adolescentes”. “O Exorcista” (*The Exorcist*, 1975, EUA) é, para ele, o maior filme de horror de todos os tempos. Desde criança morre de medo das cenas em que a protagonista vivida por Linda Blair é possuída pelo demônio.

VINCENT – Atendente administrativo, 27 anos. Adora ficção científica, horror e filmes clássicos. O que lhe chama a atenção em uma obra cinematográfica é a possibilidade de ter uma nova experiência. O horror proporciona isso de forma intensa, pois trabalha com sentimentos primitivos, estranhos e fantásticos.

5 A REPRESENTAÇÃO SOCIAL DO HORROR: O QUE CONSIDERAM OS INDIVÍDUOS QUE CONSOMEM O GÊNERO

Neste capítulo trataremos das representações sociais obtidas com as entrevistas dos sujeitos abordados na pesquisa. Precisamos voltar, portanto, aos dois problemas que motivaram a pesquisa: por que as pessoas se interessam por filmes de horror? E por que elas se horrorizam com produções desse gênero?

Como já foi referido algumas vezes ao longo deste trabalho, selecionamos nossos entrevistados buscando consumidores significativos do horror. Ou seja, pessoas que são “fissuradas”, aficionadas e, não raro, entusiastas no consumo de filmes do gênero. Com esses sujeitos, procuramos investigar de que forma opera a atração do gênero e o aspecto sentimental. Mas, para tanto, acabamos investigando também a própria representação social desses sujeitos acerca do cinema de horror.

Diante dos resultados da pesquisa, optamos por apresentar as representações dos filmes de horror de nossos sujeitos em três categorias de análise: a percepção narrativa, a emoção e a atração. Cada uma dessas categorias tornou-se um item deste capítulo.

Levamos em conta a premissa de que categorizar algo ou alguém é sinônimo de escolher elementos que se aproximam de uma mesma corrente e relacioná-los (MOSCOVICI, 2009). Isso é próprio do estudo de representações sociais, como afirma Serge Moscovici. Segundo o autor,

a representação é, fundamentalmente, um sistema de classificação e de denotação, de alocação de categorias e nomes. A neutralidade é proibida, pela lógica mesma do sistema, onde cada objeto e ser devem possuir um valor positivo ou negativo e assumir um determinado lugar em uma clara escala hierárquica. Quando classificamos uma pessoa entre os neuróticos, judeus ou os pobres, nós obviamente não estamos apenas colocando um fato, mas avaliando-a e rotulando-a. E neste ato, nós revelamos nossa “teoria” da sociedade e da natureza (MOSCOVICI, 2009, p. 62).

Assim, ao classificarmos as representações do cinema de horror de nossos sujeitos em três grandes categorias, estamos também explorando uma nova perspectiva teórica sobre o modo como os consumidores enxergam (ou podem enxergar) os filmes do gênero.

Entendemos que as três categorias de análise dão conta dos principais aspectos relativos ao consumo de horror. A percepção do público sobre as principais características dos exemplares cinematográficos do gênero, por exemplo, nos fornece representações sobre o modo como os indivíduos compreendem a narrativa de horror.

As representações dos consumidores de horror no que diz respeito à emoção do gênero, por sua vez, nos leva a um dos “paradoxos do coração” levantados por Carroll: por que as pessoas se horrorizam com o que não existe? Além disso, essa é uma categoria que nos permite explorar aspectos de efetividade no impacto emocional do horror artístico – articulando-se, e muitas vezes confundindo-se, com o horror natural.

Por fim, a última categoria de análise, relativa à atração, nos conduz ao grande problema que parece instigar no gênero de horror: por que as pessoas consomem filmes desse gênero? O que há de atraente nessas obras? Enfim, por que horror?

5.1 O QUE É O CINEMA DE HORROR? A PERCEPÇÃO NARRATIVA DOS CONSUMIDORES DO GÊNERO

O que caracteriza um filme de horror? À primeira vista, a resposta seria a resposta sentimental, horrorizar-se ou sentir medo. Mas essa é uma verdade que, já em 1967, era desmentida por Carlos Clarens (1997). Em seu clássico “*Horror and Science-Fiction Films*”, o autor revela que a ideia de que o cinema de horror dependia do medo para ser caracterizado perdeu seu valor após o advento da televisão.

Isso foi conclusivamente comprovado, eu acredito, quando os filmes clássicos do horror americanos da década de 1930 começaram a aparecer na televisão quase uma década atrás. Coisas que nos faziam tremer trinta anos atrás perderam seu poder horrífico e, ainda assim, elas fazem sucesso, poderosas como nunca foram. (CLARENS, 1997, p. xix, tradução nossa).⁴⁵

A conclusão de Clarens encontra coerência com a percepção de Noël Carroll (1999). Para este, o horror se diferencia dos demais gêneros cinematográficos pela narrativa, que supõe (mas não garante) uma resposta emocional. E o elemento narrativo mais relevante para o horror artístico, como já vimos no capítulo três, é aquele que possui características ameaçadoras e repulsivas: o monstro, de uma maneira resumida.

Segundo Carroll, no entanto, esse monstro – muitas vezes figurativo (ou encarnado em um ser humano) – sem os aspectos impuros e ameaçadores não garante ao filme a inserção no gênero de horror. O autor cita o caso de “Contatos Imediatos do Terceiro Grau” (*Close Encounters of the Third Kind*, 1977), cuja narrativa apresenta alienígenas que, embora repulsivos, não apresentam ameaça aos humanos. Isso

⁴⁵ “*This was conclusively proved, I believe, when the classic American horror films of the thirties began to appear on television almost a decade ago. Things that made us shiver thirty years ago had lost their Power to horrify; yet they now emerged as myths, more powerful than ever before*”. (CLARENS, 1967: xix).

categoriza o filme dirigido por Steven Spielberg como uma fantasia de ficção científica, mas não de horror.

Bruce F. Kawin (1986) dá um exemplo empírico que pode nos ajudar a elucidar um pouco mais essa diferenciação. Quando era criança, conta o autor:

Lembro-me de ir a um filme de horror com a expectativa de ficar assustado – de ver algo horrível – e para um filme de ficção científica com a expectativa de expandir minha imaginação para incluir novas possibilidades, de ser algo interessante que nunca havia visto antes. (KAWIN, 1986, p. 243, tradução nossa).⁴⁶

Diante dessa pequena conceituação de horror, que se junta à discussão realizada no primeiro item do segundo capítulo desta dissertação, podemos perguntar como é que os próprios consumidores definem o gênero cinematográfico. Optamos por perguntar aos nossos sujeitos características essenciais e recorrentes que, indiretamente, remontam ao modo como eles percebem as narrativas de horror no cinema.

As representações sociais dos seis aficionados por filmes de horror que dão conta das principais características narrativas do gênero foram divididas, neste item, em quatro subcategorias: 1) características de enunciação narrativa do cinema de horror; 2) características de afeto no cinema de horror; 3) a questão da periculosidade e impureza nos filmes de horror; e 4) os elementos recorrentes nos filmes de horror.

5.1.1 Características de enunciação narrativa do cinema de horror

Para BELA, estudante de letras, o que mais caracteriza um filme de horror é a ambientação. *“Eu sempre tive para mim que um filme de terror tem que ter uma atmosfera sufocante. Como se todos os elementos se unissem para passar uma ideia meio claustrofóbica. A iluminação é escura, os sons e a trilha sonora assustam”*, comenta.

A primeira coisa que podemos perceber na fala de BELA é o conceito de *terror* que – como já vimos no capítulo 2 –, embora seja descrito por Carroll como um gênero diferente do horror, no Brasil é utilizado como sinônimo. Essa constatação, por sinal, é recorrente em todos os entrevistados que, em nenhum momento, demonstram a preocupação em diferenciar os dois gêneros.

⁴⁶ “I remember going to a horror movie with the expectation of being scared – of seeing something horrible – and to a science fiction movie with the expectation of having my imagination stretched to include new possibilities, of seeing something interesting that I had probably never thought of” (KAWIN, 1986: 243).

Outro ponto na fala de BELA é o apontamento da iluminação e da sonorização de um filme como definidoras do gênero dentro das características de produção. De acordo com Marie-Thérèse Journot (2009), a iluminação é organizada de forma a obter o efeito desejado para a construção de uma cena. “Uma iluminação difusa ou, pelo contrário, contrastada, uma luz que dramatiza a cena ou que parece natural” (p. 89). Para BELA, a ausência de iluminação faz parte do que ela chama de “atmosfera sufocante” – e condiz com a caracterização sombria relegada ao horror.

BELA aponta a sonorização como complemento dessa mesma atmosfera. Segundo Jaques Aumont e Michel Marie (2003), “o som que o filme oferece raramente intervém sozinho. Ele supõe o agenciamento entre vários eixos: ruídos, falas e às vezes música” (2003, p. 276). Logo, o som produz uma percepção acerca da cena, complementando-se à imagem. “A percepção fílmica é, portanto, áudio(verbo)visual e faz intervir numerosas combinações entre sons e imagens: redundância, contraste, sincronismo, etc” (2003, p. 267).

Para BELA, os filmes de terror dependem do som para criar determinadas emoções no público. “*O elemento do efeito sonoro tende a ser bem arrepiante, para causar choque ou impacto nas horas do medo*”, comenta. Logo, a percepção da entrevistada mostra que os elementos luz e som, dentro da produção dos exemplares do gênero, acabam contribuindo para impactar o público – seja pelo choque ou pelo medo.

LON, por sua vez, acredita que há outro aspecto da produção dos filmes de horror que acaba se destacando: a seleção dos atores. “*Geralmente o elenco é desconhecido para criar suspense em quais personagens podem morrer ou não*”. Como para BELA, LON apresenta um elemento externo da produção que acaba influenciando na construção da narrativa, o *casting*⁴⁷. De acordo com ele, inclusive, o elenco pode determinar o desfecho do longa-metragem.

“*Outra característica dos filmes de terror são as músicas que envolvem as cenas antes de cada susto*”, diz LON contribuindo para a percepção de BELA. Para ele, uma “*música assustadora de fundo ajuda muito, deixa tudo mais sombrio*”.

BORIS, por outro lado, levanta mais um elemento de produção importante: o cenário. “*É preciso ter lugares exóticos para dar mais ênfase na trama do filme*”. Tal

⁴⁷ “O *casting* é a distribuição dos papéis para um filme, que é do interesse do realizador e do produtor. Para os filmes de grande orçamento, o recrutamento é geralmente incumbido a um ou vários diretores de *casting*.” (JOURNOT, 2009: 21).

ênfase seria como a sensação de estranhamento provocada pelo castelo do Drácula. Um elemento que acaba enfatizando a periculosidade do personagem.

Embora os demais sujeitos não tenham levantado outros aspectos da enunciação extra-enredo, podemos concluir que a luz, o som, o elenco e o cenário podem contribuir para a caracterização de uma obra como pertencente ao gênero de horror. É claro que tanto a ideia de LON sobre os protagonistas desconhecidos quanto os “cenários exóticos” descritos por BORIS não chegam a ser regras. Isso porque há muitos filmes de horror protagonizados por atores famosos – como “Caso 39” (*Case 39*, 2009, EUA) cujo elenco é encabeçado pela australiana Reneé Zellweger, para ficar em um exemplo mais recente. A ambientação dos filmes em locais exóticos, por sua vez, precisa levar em conta duas considerações: a primeira é a de que o cenário pode enfatizar qualquer narrativa, independente de gênero, e a segunda é a de que há filmes de horror que acontecem em esferas cotidianas (como ocorre com o já citado “Atividade Paranormal”, que tem toda sua narrativa ambientada em uma casa de classe média alta).

Mesmo sendo mais abrangentes, ainda não podemos considerar o som e a luz elementos sobredeterminantes para o horror. Já apresentamos exemplos de filmes de horror que antecederam a sonorização dos filmes. Logo depois, o gênero de horror, seguindo a indústria cinematográfica, apropriou-se do som e criou exemplos de ambientação como o apontado por Carlos Clarens (1997) em “Drácula” (*Dracula*, 1931, EUA), de Todd Browning. Para ele, “Lago dos Cisnes” de Tchaikovski é o que nos insere, de verdade, no castelo do Conde Vampiro (1997, p. 61).

A iluminação, por outro lado, aliada aos cenários exóticos, acabou sendo uma das características mais lembradas pela escola cinematográfica conhecida como Expressionismo Alemão. Luiz Carlos Merten (2005) lembra que a atmosfera sombria dessas produções dependia da iluminação para retratar “emoções e reações subjetivas que objetos e eventos suscitavam no artista e que ele tratava de ‘expressar’ por meio do amplo uso da distorção, da exageração e do simbolismo” (2005, p. 38). Ainda assim, a iluminação característica não se mostra suficiente para estabelecer o gênero, pois como tal, depende fundamentalmente do afeto provocado pela narrativa.

5.1.2 Características de afeto no cinema de horror

Com relação aos afetos/sentimentos nas narrativas do cinema de horror, CHRISTOPHER acredita que as principais características dos filmes do gênero são a

“violência e aquele clima de tensão, de fazer você olhar para trás para ver se não tem monstros”. Sobre o mesmo assunto, PETER comenta que bons exemplares de terror precisam “ter uma história que vai te assustando aos poucos, sabe? Onde o suspense é bem construído. Como ‘O Exorcista’, em que tudo acontece lentamente, com alguns sustos bombásticos de vez em quando”.

Podemos observar uma sintonia na fala dos dois sujeitos. CHRISTOPHER e PETER apresentam elementos de afeto para explicar o horror no cinema. No entanto, não chegam a utilizar sinônimos da própria palavra “horror” para isso. O primeiro descreve o afeto do gênero como “clima de tensão” enquanto o segundo trabalha com o conceito de “suspense”.

A mesma percepção de PETER surge na entrevista realizada com LON. Para ele, um filme de horror “tem que ser assustador, conter alguém ou algo feio/horrível e ter muito suspense”. Ainda que o suspense surja como um elemento do gênero, podemos interpretar que a descrição de LON surge com um pouco mais de complemento. A menção a “algo feio/horrível” nos leva a crer que isso envolva o sentimento de repulsa nesse consumidor de horror – quando não o próprio sentimento de horror artístico.

Com relação ao suspense, podemos observar que os três sujeitos parecem o destacar como um elemento narrativo que provoca uma emoção – e não como um gênero em si. Essa é uma representação que corrobora com o conceito de suspense adotado (e praticado) por Alfred Hitchcock. Para o diretor, no suspense

o espectador deve se identificar fortemente com a situação representada, e para tanto o meio mais eficaz é provocar sua identificação com a personagem em perigo (...). O suspense visa a uma espécie de contaminação emocional que deve colocar o espectador em um estado em que ele não controle mais suas reações. (AUMONT; MARIE, 2003, p. 281).

Podemos entender, da ideia de “clima de tensão” apresentada por CHRISTOPHER, que o “olhar para trás para ver se não tem monstros” funciona como uma paranoia típica do suspense. Se o monstro estivesse lá, estaríamos diante de uma surpresa. É como a definição dada pelo próprio Hitchcock, na famosa entrevista que deu ao cineasta François Truffaut. Para o cineasta britânico, quando uma bomba explode na tela do cinema, o público fica surpreso de forma passageira. No suspense, no entanto,

a plateia sabe que a bomba explodirá à uma hora e sabe que faltam quinze para a uma – há um relógio no cenário. De súbito, a cena fica interessantíssima porque o público participa da cena. Tem vontade de dizer aos personagens que estão na tela: “Vocês não deveriam contar coisas tão banais, há uma bomba debaixo da mesa, e ela vai explodir”. (...) Donde se

conclui que é necessário informar ao público sempre que possível. (TRUFFAUT, 2008, p. 77).

Logo, também podemos considerar que a representação social do afeto no cinema de horror para CHRISTOPHER, LON e PETER está muito ligada à utilização do suspense como elemento narrativo. O fato de o suspense ter sua própria prateleira nas locadoras e lojas especializadas não significa que ele possa estar fora da categoria do horror. Afinal, se substituirmos a bomba do exemplo de Hitchcock por um monstro a espreita, temos um suspense tipicamente horrífico – o que justifica que os sujeitos identifiquem como característico do horror.

Uma conclusão que podemos indicar neste item é que as características de afeto das narrativas de horror circulam a ideia de suspense para os espectadores do gênero. Isso significa que, embora o gênero se chame “horror”, a emoção que parece circular sua narrativa percebida pelo público é o suspense. A menção de um dos sujeitos a “algo feio/horrível” indica que o horror (como afeto) acaba ficando em segundo plano diante da *tensão* provocada pelo afeto suspense.

5.1.3 A questão da periculosidade e impureza nos filmes de horror

Os consumidores de horror entrevistados para esta pesquisa parecem recorrer aquele que, para Carroll, é o elemento central do gênero de horror: o monstro. VINCENT, por exemplo, defende que há sempre um elemento estranho que pode ou não ser repulsivo nos filmes do gênero. Tal elemento aparece como parte de uma ambientação – podendo ser um elemento cinematográfico qualquer e não somente uma personagem. Segundo ele, “*filme de terror tem que te deixar com aquela sensação de estranhamento. Isso falando dos filmes de terror clássicos mesmo. Sem contar com os mais trash⁴⁸, gore⁴⁹, etc. Esses tem que ter nojeira, mas até mesmo a nojeira causa estranhamento*”.

É interessante notar como VINCENT separa os filmes de horror em clássicos e não clássicos – o que acaba indicando uma segmentação do horror cinematográfico industrial e o horror de exploração (como visto no capítulo 2 desta dissertação). Além

⁴⁸ *Trash* é, literalmente, lixo. O termo refere-se a uma produção marginal cinematográfica que tem, como um conjunto de características, a precariedade. Lúcio Piedade escreve que esses filmes, muitas vezes, “representavam os anseios do público, pois eram frutos de uma cultura popular” (PIEADADE, 2002, p. 09).

⁴⁹ O termo *gore* é descrito por Lúcio Piedade como aplicável quando há excessos que “são mostrados de modo mais realista, em cenas de mutilações e eviscerações” (PIEADADE, 2002, p. 11).

disso, o espectador do gênero parece identificar uma das características do elemento essencial do horror citado por Carrol: o estranho.

BELA, por outro lado, fala que há no horror um elemento ligado à periculosidade. *“Uma coisa que todos os filmes de terror tem em comum é o fato de mostrarem uma pessoa – ou pessoas – em perigo”*, comenta. Quando questionada a respeito do tipo de perigo a que se refere, ela explica: *“Perigo de vida! Ou tem um monstro ou qualquer outro tipo de aberração ameaçando um determinado lugar. Um vírus, uma infecção inexplicável, aliens, zumbis. Tudo o que aniquilaria uma pessoa. Não sei se eu diria que tem um perigo recorrente, mas quando penso em filme de terror, a primeira coisa que me vêm a mente é uma fuga, uma perseguição”*.

Logo, podemos notar que as percepções de VINCENT e BELA se completam. Segundo Carroll, a união entre a ameaça e a impureza é o que acaba resultando no sentimento de horror. Ele lembra que

se o monstro for considerado apenas potencialmente ameaçador, a emoção seria o medo; se só potencialmente impuro, a emoção seria a repugnância. O horror artístico exige uma avaliação tanto da ameaça quanto da repugnância. (CARROLL, 1999, p. 45).

Para o autor o elemento ameaçador provém do fato de que as personagens monstruosas das histórias de horror sempre são (ou parecem ser) ameaçadores – exatamente como descreve BELA. No caso da impureza, nos relatos narrativos, há sempre uma referência “ao nojo, à repugnância, à náusea, à aversão física, ao tremor, à repulsa, à abominação, etc” (1999: 45). Quando BELA, portanto, cita a palavra “aberração”, ela acaba aproximando ainda mais sua representação do monstro nos filmes de horror à percepção de Carroll.

LON parece compreender a importância de um elemento perigoso em um filme de horror: o vilão. *“Para mim é fundamental em filmes de horror ter vilões memoráveis. Cada um tem que ter sua própria marca, para ficar registrado na mente do público. (...) Freddy Krueger é o mais memorável para mim. Tudo nele foi milimetricamente criado para ninguém esquecer. O chapéu que ele usa, a roupa de manga cumprida com as listras vermelhas, as garras de metal. Fora o fato de que ele ataca nos sonhos das pessoas, o que por si só já é muito memorável e original”*.

Com o exemplo do antagonista da série cinematográfica “A Hora do Pesadelo” (*Nightmare on Elm Street*, 1982, EUA), o entrevistado exemplifica o tipo de vilão que é preciso nas produções de terror. Quando questionado especificamente sobre o monstro,

enquadrando Freddy Krueger nessa conceituação, LON comenta que é possível reconhecer tal personagem na medida em que acontecem ataques aos personagens humanos positivos da trama. *“Se as mortes forem muito fortes e sangrentas, o público esperará um vilão doentio e feio se revelando no final. Quanto mais feio, mais assustador. Mas também há casos em que o predador é apenas citado de maneira sombria”*.

Podemos observar que, além do caráter de periculosidade do monstro/vilão do qual fala LON, o sujeito também descreve o personagem como “doentio” e “feio”. É interessante que, a relação de afeto “susto” parece diretamente ligada ao caráter repulsivo do monstro. Além disso, a identificação de um elemento repulsivo e grotesco dentro da narrativa para o entrevistado depende muito do modo como os personagens humanos agem dentro do filme.

Carroll chama tal fenômeno de “efeito espelho”, pois as emoções do público acabam sendo as mesmas dos personagens humanos positivos, seja pelo mistério, suspense ou pelo horror, obviamente. Segundo o autor: “esse efeito de espelho é uma característica chave do gênero de horror, pois não é o caso para todos os gêneros que a resposta do público deva repetir certos elementos do estado emocional dos personagens” (CARROLL, 1999, p. 34).

PETER também acaba referindo-se indiretamente ao personagem monstro quando aponta os principais elementos de um filme de horror. *“Um filme de horror precisa ter uma trama enervante, pouco sangue e um vilão ameaçador”*. Somente o complemento “ameaçador” ao “vilão” já vale metade do conceito de monstruosidade de Carroll. Mas ainda precisamos considerar seu próprio conceito de “monstros”. *“Creio que monstro é alguém com uma forte deformação de caráter, seja um assassino ou uma criatura de cemitério – incapaz de qualquer ato humano para como o mundo”*.

Assim, podemos entender que a ideia de “deformação” apontada pelo sujeito, acaba corroborando com a noção de impureza característica do horror. É importante lembrarmos que a ideia de monstro aqui pode se adaptar – como refere o sujeito – a assassinos (que são repulsivos e ameaçadores por suas atitudes) e entidades espirituais e demoníacas (que, de alguma forma, ofereçam perigo e sejam impuros em nossas categorias sociais).

Outro aspecto que fica evidente na fala de PETER, como na de LON, são as reações do público que são colocadas como fundamentais para entender o que torna o personagem horrífico. *“São suas intenções e a maneira como o povo o recebe.*

Frankenstein (o monstro) era um cara legal, mas olha o que o povo da aldeia fez com ele. Dr. Lecter⁵⁰ talvez fosse alguém agradável de se conversar, mas olha a fome que ele sentia”.

A percepção de CHRISTOPHER com relação ao monstro encontra semelhança na de PETER. Segundo ele, um elemento ameaçador e repulsivo num filme de horror é fácil de reconhecer “*pela aparência ou por ter muitas pessoas correndo dele*”. Além de fornecer uma descrição muito próxima da de Carroll sobre o monstro (ainda que óbvia) podemos observar que a percepção de CHRISTOPHER também parece recorrer à ideia de “efeito espelho” do gênero. Isso acaba sendo comprovado quando ele é questionado sobre o que torna perigoso um monstro no filme de horror: “*o fato de que ele provavelmente vá me agredir*”, responde sucintamente.

Vale lembrar que, para CHRISTOPHER, monstro é “*qualquer criatura que não está nos ‘padrões’ da normalidade*” e que acaba transcendendo diferentes estruturas narrativas⁵¹. O sujeito considera que o “anormal” – que também pode apresentar uma aparência –, portanto, mostra-se essencial tanto para a personagem monstro quanto para o gênero do horror em si.

BORIS, por sua vez, admite que o monstro nos filmes de horror pode ser reconhecido graças ao aspecto visual. Os personagens/elementos com essas características “*são aquelas criaturas horríveis, de pele áspera e com uma aparência incontestável*”. Além disso, em um filme de horror, essas criaturas também acabam se tornando ameaçadoras. Diz BORIS: “*matar as pessoas e até por ter aparência feia mesmo, já se deduz que se trata de um ‘elemento’ de ‘caráter’ duvidoso, ou seja, ameaçador. Até porque quando há nos filmes um monstro do gênero, ele sempre aparece, mata, causa medo e pânico, etc*”.

É curioso notar como BORIS acaba associando a natureza impura característica do monstro, à periculosidade, supondo que a estranheza gere dúvidas a respeito das ações das personagens. Como já foi apontado anteriormente, para Noël Carroll (1999),

⁵⁰ Hannibal Lecter é uma personagem da literatura e do cinema conhecido por ser um médico canibal de gostos refinados. O anti-herói criado por Robert Harris no livros “Dragão Vermelho”, “O Silêncio dos Inocentes”, “Hannibal” e “Hannibal – A Origem do Mal” – que nas décadas de 1990 e 2000 foram adaptadas para o cinema. Como já articulamos, a personagem pode ser considerado um monstro na medida em que ameaça a vida de outros personagens humanos e é repulsivo por ser canibal.

⁵¹ Os exemplos de monstros lembrados por ele, por exemplo, surgem com os lugares em que cada personagem é mais recorrente: “*filme: Frankenstein; RPG : Dragão; Lenda: Monstro do Lago Ness e Yet.*”, escreve ele.

elementos ameaçadores e repulsivos não são exclusivos do horror. Cada um pode acabar aparecendo de forma independente em outros gêneros cinematográficos⁵².

Ou seja, de uma forma ou de outra, os sujeitos parecem associar o horror a periculosidade e a impureza. Ainda que alguns sujeitos como Vincent, apontem somente a ideia de estranhamento ligada ao personagem/elemento monstro.

Mas há contrapontos dentro desse mesmo grupo de consumidores a essas associações entre periculosidade e impureza que parece tão comum aos filmes de horror. BELA, por exemplo, acredita que, embora os monstros sejam criaturas “*fisicamente deformadas e muito distantes da concepção social de perfeição*”, essa característica abominável não o torna necessariamente perigoso. “*Se pensarmos em vários filmes infantis, como ‘Monstros S/A’⁵³, há monstros como criaturinhas fofinhas e abraçáveis*”. Para a entrevistada, as releituras cinematográficas da obra de Mary Shelley mostram bem a diferença dos monstros ameaçadores e dos não ameaçadores.

A estudante de letras observa que: “*A contraditória criação do Doutor Frankenstein no romance, por exemplo, a criatura que já era fisicamente estranha, acaba por tornar-se violenta e vingativa devido a rejeição de seu próprio criador. Essa mesma figura é retomada em diversos outros filmes, livros, gibis e desenhos animados na cultura moderna. Como é o caso do filme ‘Van Helsing’⁵⁴, em que a criatura Frankenstein é retratada como algo similar a uma criança boba, amedrontada e obediente. Ambas as versões são monstruosas, mas tem índoles diferentes*”.

BELA comenta que, especificamente em filmes de horror, há elementos que podem ajudar o público a identificar o monstro – mas isso depende de cada obra. Segundo ela, “*cada diretor, cada filme, apresenta esse elemento de uma maneira. Às vezes com certo mistério, como em ‘Cloverfield’⁵⁵, que só aparecem partes do monstro*

⁵² Embora Carroll não aponte nenhum exemplo, podemos apontar o chefe dos gungas Rugor Nass, de “Star Wars: Episódio I - A Ameaça Fantasma” (*Star Wars: Episode I – The Phantom Menace*, 1999, EUA) como um personagem repulsivo e grotesco. Porém, de forma alguma o consideráramos ameaçador, já que acaba lutando lado a lado com os protagonistas durante a meia hora final do filme.

⁵³ “Monstros S/A” (*Monster Inc.*, 2001), dirigido por Peter Docter e David Silverman. A animação dos estúdios Disney brinca com o medo infantil dos monstros escondidos nos armários.

⁵⁴ “Van Helsing” (*Van Helsing*, 2004, EUA), dirigido por Stephen Sommers. O filme coloca o caçador de vampiros criado por Bram Stoker lutando contra lobisomens e vampiros, contando com a ajuda do monstro Frankenstein.

⁵⁵ *Cloverfield* (2008, EUA) é um filme dirigido por Matt Reeves que narra a trajetória de um grupo de humanos tentando sobreviver ao ataque de um monstro gigante à cidade de Nova York.

e às vezes é uma coisa mais escrachada e bem clara como em ‘O Predador’⁵⁶. Mas é sempre o elemento que deturpa a calma das coisas, quebra a rotina”.

Ou seja, a identificação do monstro pode depender de outros fatores além da ameaça e da impureza de tal personagem. Tudo depende de uma série de fatores que, segundo Bela, remontam ao local de produção da obra e seu “lugar de fala”.

Outra posição que parece variar das demais é a de VINCENT, que defende que a principal característica do cinema de horror é a sensação de estranhamento. O monstro dentro dessas narrativas adquire o significado de “revelação”, “advertência”. *“Tudo aquilo ou aquele que revela sua natureza primária. (...) Eu citaria Hannibal Lecter como um dos principais, pois ele revela sua natureza primária, a sua essência”.* Segundo ele, *“o monstro é aquilo que de alguma maneira vai representar a verdadeira ameaça! Ele é o veículo, o recipiente da ideia em si”.*

O sujeito aponta que o público reconhece o caráter ameaçador do monstro de maneira subjetiva. Mas isso não significa que eles sejam essenciais ao cinema de horror. O importante no gênero, segundo VINCENT, é a capacidade de *“expressar faces do comportamento humano”*. Sua explicação a respeito disso também encontra ecos na ideia de “efeito espelho” abordada por outros sujeitos: *“Ontem eu estava lendo os quadrinhos ‘Raça das Trevas’, adaptação do filme de Clive Barker, inclusive, e tem um determinado momento em que um dos personagens pensa: ‘Se tirarmos a máscara de um monstro, veremos a face de um homem. Acho o medo o sentimento mais sincero do ser humano’”.*

5.1.4 Elementos recorrentes nos filmes de horror

Até este item estivemos centrados nas percepções dos sujeitos a respeito de características narrativas que são percebidas por eles como essenciais no cinema de horror. Ou seja, estivemos focados nas representações acerca do que Carroll chama de “objetos formais” do gênero. Para o autor, essa é uma categoria avaliativa que *“concentra-se em objetos particulares e a emoção é dirigida a esses objetos”* (1999, p. 124).

Para nossos sujeitos, por sua vez, o enunciado da obra (especialmente a luz, o som, a ambientação e a escolha do elenco), o afeto suspense e a presença de

⁵⁶ “O Predador” (Predator, 1987, EUA) é um filme de monstro protagonizado por Arnold Schwarzenegger e dirigido por John McTiernan.

características ameaçadoras e impuras foram os elementos apontados como essenciais ao gênero. Neste item, por sua vez, vamos descobrir quais elementos que se restringem a definição “costumam aparecer” nos filmes de horror são percebidos pelos sujeitos. Optamos por segmentar esta subcategoria em dois tópicos que surgiram a partir das falas dos próprios sujeitos: o comportamento dos personagens humanos nos filmes de horror e as fórmulas repetitivas do gênero.

5.1.4.1 Os personagens humanos dos filmes de horror

Vimos que a percepção dos sujeitos os leva, em muitos momentos, a reconhecer o monstro pelo modo como reagem os personagens humanos positivos da trama. Se tais personagens sentem medo ou repulsa em função de um elemento narrativo, o espectador acaba refletindo esses sentimentos. A esse reflexo, já comentado, Carroll chama de “efeito espelho”.

Mas é importante observar de que modo os sujeitos percebem os personagens humanos nos filmes de horror sem se colocar nesse papel de auto-identificação com o *outro*. BORIS, por exemplo, acredita que o excesso de personagens pode atrapalhar o andamento da trama. *“Acho que (em alguns filmes de horror) tem muita gente envolvida na trama. O que não é muito essencial, pois tira a atenção do filme”*. Para o entrevistado, os filmes de horror precisam ser subjetivos, assustar pela trama e não pela quantidade de personagens. *“Por ser terror, deveriam ser poucos personagens para ser mais tenso”*.

Segundo o entrevistado, a narrativa do horror tradicionalmente utiliza destes personagens extras para criar “estereótipos” na trama. *“Há sempre pessoas ‘retardadas’, digamos assim, que são aquelas que sempre têm medo de tudo. Obviamente, tem que ter aquelas que são corajosas, que enfrentam tudo e vão atrás do perigo”*.

Ou seja, BORIS não só não enquadra os personagens humanos positivos como parte de sua apreciação dos filmes de horror, mas também rejeita o excesso desses personagens. Ainda assim, podemos identificar que a representação do sujeito defende personagens mais verossimilhantes à realidade – evitando estereótipos e exageros desnecessários. Isso pode indicar que o próprio sujeito deseja identificar na narrativa cinematográfica, uma representação mais próxima de sua realidade.

Para BELA, a estrutura dos personagens humanos nos filmes de horror divide-se, frequentemente, entre heróis e vilão (ou vilões). De acordo com ela, isso ocorre em função da própria essência da estrutura narrativa do gênero. *“Acho que um filme de terror é, até certo ponto, bastante simples. Tem sempre um herói tentando vencer uma adversidade. É maniqueísmo. Acho que muitos filmes são extremamente maniqueístas”*. Ela ainda comenta que especialmente os protagonistas de um filme de horror trabalham com tipificações sociais bem evidentes. *“Acho que há estereótipos de heróis. Tem aqueles durões, que enfrentam um batalhão de zumbis, por exemplo. Mas também tem a mocinha frágil, que grita por qualquer coisa”*.

Novamente podemos perceber que a representação do consumidor de horror a respeito dos personagens humanos das narrativas do gênero, ressalta elementos que se afastam de suas realidades. Para BELA, esses personagens ainda parecem enfatizar um aspecto maniqueísta desse tipo de obra.

PETER, por outro lado, aponta que um filme de horror precisa de *“um herói ou heroína que enfrente o vilão de igual para igual”* e não de *“personagens burros que aparecem em cena para morrer”*. Para ele, o vilão não pode ser *“tão imbatível ao ponto de gerar sequências infundáveis”*, como ocorre com filmes como *“Sexta-feira 13”*, por exemplo. A ressalva do entrevistado é de que, quando utilizado em repetidas obras, o vilão perde sua força e, conseqüentemente, sua ameaça.

Assim como BELA, portanto, PETER acredita que os personagens humanos nos filmes de horror também se estruturam entre *“heróis”* (mesmo os *“burros assassinados”*) e *“vilão”*. O adicional desse consumidor é o comentário de apreciação com relação ao vilão/monstro, que deve evitar exageros.

Embora releve o personagem vilão, LON acredita que os personagens de um filme de horror precisam ser desenvolvidos com cuidado para que haja afeto por parte do público: *“é básico desenvolver bem os personagens num filme de horror para que torçamos por eles”*.

Tal percepção acaba nos levando novamente a ideia de *“efeito espelho”* que o gênero gera em seu público. É importante ressaltar que esse fenômeno tem a ver mais com a ideia de *“reconhecimento”* das emoções pelas quais passam as personagens, do que um *“reflexo”* das emoções. Carroll comenta que

uma vez que tenhamos assimilado o ponto de vista do personagem, respondemos não apenas ao monstro como faz o personagem, mas a uma situação em que alguém, horrorizado, está sob ataque. Sua angústia mental é um ingrediente da simpatia e da preocupação que temos pelo personagem, ao

passo que sua angústia mental, por mais dolorosa que infiramos ser, não é objeto de sua preocupação (CARROLL, 1999: 138).

A união apontada pelo autor, da emoção vivida pelo personagem e da emoção que temos ao ver esse personagem vivendo tal situação, é o que acaba gerando a “torcida” apontada por LON. Aparentemente, no entanto, o tipo de identificação com os personagens humanos positivos nos filmes de horror parece precisar estar em sintonia com a representação da realidade realizada pela narrativa.

Se os personagens forem mal desenvolvidos, apresentarem muitas características estereotipadas e/ou os vilões/monstros se mostrarem invencíveis pode haver conflitos no processo de identificação do “efeito espelho”. Isso mostra que há uma percepção curiosa por parte dos sujeitos a respeito das narrativas de horror: por mais que elas abusem de elementos fantásticos e sejam ficcionais, os personagens humanos positivos precisam apresentar verossimilhanças com a realidade.

5.1.4.2 As fórmulas repetitivas do gênero

Muito ligado ao problema da representação dos personagens humanos positivos está outra preocupação que surge nas representações dos elementos narrativos recorrentes no cinema de horror: os clichês e os arquétipos do gênero. Marshall McLuhan, em 1970, examinou objetos culturais e descobriu que a função do clichê é a de auxiliar na construção de processos arquetípicos. Eric McLuhan e Frank Zingrone (1998) explicam que

Jung entendeu o poder transpessoal do arquétipo como o transporte genético da memória da raça. McLuhan agrega a este vislumbre paradoxal: quando um estilo de percepção é levado a seus limites, ele é descartado em favor de uma nova maneira de ver que, de fato, é uma renovação. Qualquer clichê participa do poder oculto de sua base arquetípica (1998: 476 – tradução nossa)⁵⁷.

Ou seja, para McLuhan, o clichê são repetições de determinados aspectos nos produtos culturais que sustentam a construção de arquétipos em toda a sociedade. No cinema, a utilização de cenas recorrentes acaba levando o público ao reconhecimento de determinadas situações – que também recebem a alcunha de clichê.

⁵⁷ “Jung entendió el poder transpersonal del arquetipo, como el transporte de la continuidad genética de la memoria de la raza. McLuhan agrega a este atisbo paradójico: cuando un estilo de percepción es llevado a sus limites, es desechado en favor de una nueva manera de ver, que de hecho es una vieja forma recobrada. Cualquier cliché participa em el poder oculto de su base arquetípica” (McLuhan; Zingrone, 1998: 476).

Para BELA, os clichês de um filme de horror ajudam no desenrolar da trama. Segundo ela, sempre há *“o carro que não quer pegar na hora em que precisa, por exemplo. Ou um final que dá a entender que a ameaça não foi eliminada e que talvez o filme tenha continuação. O personagem secundário totalmente dispensável que morre de uma maneira absurda”*.

Podemos identificar na percepção de BELA que esses clichês narrativos apontam para a construção narrativa do suspense – observada no item de número 5.1.2. O carro que não pega no momento certo, o final aberto e a morte do personagem secundário parecem querer provocar a identificação do espectador com a situação, o levando a uma “contaminação emocional” (AUMONT; MARIE, 2003).

LON, por sua vez, acha que cenas recorrentes – *“como o gato preto surgindo de rompante”* – sempre existiram nos filmes de horror, mas, de acordo com ele, um diretor precisa ter cuidado com o uso contínuo e exagerado delas. *“É o caso da maioria dos filmes de agora. O filme fica com cara de comédia e estraga todo o clima de tensão”*. Ou seja, ao contrário do que BELA parece nos apontar, na perspectiva de LON, os clichês narrativos podem atrapalhar a construção do suspense no filme.

PETER, por outro lado, enxerga que determinados elementos recorrentes no cinema de horror não são clichês, mas algo que ele chama de *“chaves clássicas do medo”*. Ele explica: *“Sabe aqueles elementos que não podem faltar num filme tipo a casa mal-assombrada: a velha sinistra que pede aos jovens para ficarem longe do cemitério, a mãe que morreu anos atrás, o irmão maluco que fugiu do hospício, enfim... Todo filme de horror necessita de uma chave, algo que impulse a trama e mexa com a história”*.

As chaves clássicas de PETER aproximam-se do conceito de “MacGuffin” criado pelo cineasta Alfred Hitchcock. Segundo ele, o termo indica um “pretexto” para que as coisas aconteçam no cinema. Para exemplificar o conceito, ele apresenta histórias de guerra cujo foco era o roubo das estratégias militares na fortaleza inimiga. *“Isso era o MacGuffin. Portanto, MacGuffin é o nome que se dá a esse tipo de ação: roubar... os papéis; roubar... os documentos; roubar... um segredo”* (TRUFFAUT, 2008: 136).

Logo, podemos identificar o MacGuffin como uma ação cinematográfica de movimento. Um elemento que funciona como uma “chave de ignição” para o desenvolvimento da trama. Exatamente como colocado por PETER. Ou seja, para o sujeito, esses elementos narrativos que se repetem nos filmes de horror, são essenciais às narrativas do gênero.

5.1.5 Sobre a percepção narrativa do cinema de horror

Esta categoria, que procurou abordar a percepção dos sujeitos acerca dos principais elementos narrativos do cinema de horror, foi dividida – como referido anteriormente – em quatro subcategorias: características de enunciação narrativa do cinema de horror, características de afeto no cinema de horror, a questão da periculosidade e impureza nos filmes de horror e os elementos recorrentes nos filmes de horror. A última subcategoria, por sua vez, foi subdividida em dois tópicos de análise: os personagens humanos dos filmes de horror e as fórmulas repetitivas do gênero.

Na subcategoria de análise sobre as características de enunciação narrativa do cinema de horror, percebemos que os sujeitos dão uma atenção especial à luz, ao som, à escolha do elenco e à ambientação dos filmes do gênero. Para os consumidores do cinema de horror, esses parecem elementos essenciais à obra – pois auxiliam (quando não são fundamentais) na caracterização do gênero.

Observamos que, com relação às características de afeto nos filmes de horror, os espectadores do gênero sobrepõem o suspense ao próprio sentimento “horror” – que para Noël Carroll parecia um elemento fundamental, mas que para os sujeitos fica em segundo plano.

A questão da periculosidade e da impureza nos filmes de horror acaba surgindo de forma muito recorrente – embora muitos sujeitos não se dirijam diretamente a ideia de monstro explorada por Carroll. É interessante notar como a periculosidade dos filmes de horror está muito ligada a mortes e assassinatos. A impureza, por sua vez, é percebida pelos sujeitos por meio de aberrações, feiuras, deformações e aparências que estão fora dos padrões de normalidade.

Por fim, os elementos que são frequentemente recorrentes nos filmes de horror parecem levar a duas vertentes: os personagens humanos e os clichês. Ambos os elementos narrativos se mostram essenciais para o gênero por, respectivamente, permitirem (quando apresentados de forma verossímil) que o espectador se identifique com suas emoções e auxiliar na construção do suspense presente no gênero.

O “Quadro 1”, a seguir, traz as principais conclusões das representações sociais acerca das características essenciais e recorrentes no cinema de horror presentes nesta categoria de análise (e em suas segmentações).

Subcategoria de percepções dos sujeitos sobre o cinema de horror	Resultados
A enunciação narrativa do cinema de horror	Para os sujeitos, é de extrema relevância no gênero o papel exercido pela iluminação, sonorização, ambientação do filme e a escolha do elenco principal.
O afeto no cinema de horror	Na percepção dos entrevistados, o afeto suspense supera o afeto “horror” nos filmes de horror. O sentimento homônimo é colocado em segundo plano pelos sujeitos.
A questão da periculosidade e impureza nos filmes de horror	Os consumidores de horror conseguem observar os elementos de impureza e periculosidade relativos ao monstro (que nem sempre é chamado dessa forma).
Os elementos recorrentes nos filmes de horror (personagens humanos e fórmulas repetitivas do gênero)	Os sujeitos entendem que os personagens humanos precisam de verossimilhança com a realidade. Isso permite que o espectador se envolva emocionalmente com eles.
	Os clichês do gênero de horror são vistos pelos consumidores como elementos que auxiliam na construção do suspense (quando não da própria narrativa).

QUADRO 1 – Percepções mais recorrentes relativas à produção e à narrativa dos filmes de horror.

5.2 O HORROR DO PÚBLICO: A PERCEPÇÃO DOS SUJEITOS SOBRE REAÇÕES E EMOÇÕES PROVOCADAS PELO GÊNERO

Nossa segunda categoria de análise é voltada para a relação emocional dos espectadores com os filmes de horror. Aqui, observamos que a ideia de horror é substituída pelo sentimento “medo”. Portanto, criamos uma subcategoria só para discutir o modo como os sujeitos percebem o medo como resposta emocional do horror. Há uma segunda subdivisão desta categoria que nos leva a uma das grandes questões problematizadas nesta pesquisa: por que os consumidores do horror se emocionam com o que não existe?

Sentados em uma sala de cinema escura, o público que assiste a um filme de horror tem que tipo de reação? “Adrenalina”, responde CHRISTOPHER. “*Um filme de terror precisa provocar desespero e aflição, como nos horror survivor*⁵⁸”.

A expressão “precisa provocar”, utilizada por CHRISTOPHER, nos indica que o sujeito acredita que a resposta emocional é um elemento essencial ao horror. Para ele, a relação entre o espectador e a obra, portanto, deve ser levada pela emoção – seja ela a adrenalina, o medo ou o próprio horror.

Para LON, por sua vez, a reação dos espectadores dos filmes de horror é “*de medo misturado com prazer*”. O estudante de Direito vê no gênero um lugar para o espectador se surpreender: “*filme de terror tem que assustar as pessoas com cenas rápidas*”. Falando de si mesmo, ele explica que o que sente diante de uma obra do gênero é “*a excitação e curiosidade de saber se tal personagem vai conseguir escapar ou não, se vai revelar o mistério ou não, se o vilão vai ter o que merece ou não. Em segundo plano é o medo mesmo*”.

Podemos perceber que as representações de LON acerca das reações emocionais do gênero de horror são múltiplas. O “medo”, o “prazer”, a “excitação” e a “curiosidade” parecem conviver harmoniosamente no gênero. Podemos perceber que o sujeito novamente remete ao suspense quando fala de revelações de “mistérios” e desfechos na narrativa de horror.

BORIS também vê no horror uma relação entre satisfação e medo. “*Acho que a sensação do prazer e do medo é insubstituível, porque quando você está assistindo a um*

⁵⁸ *Survivor Horror* é, na verdade, um gênero dos videogames cujo exemplar mais famoso é a série “*Resident Evil*” cuja adaptação cinematográfica, ironicamente, acabou mais próxima de ação do que horror.

*filme de terror é como se estivesse pulando de um bang-jump*⁵⁹. Para ele, as reações do público diante de um filme de horror devem ser de “*susto, medo, pavor e prazer*” – as mesmas que afirma ter quando assiste a um exemplar do gênero.

No fundo, a representação social da emoção presente nos filmes de horror parece estar muito associada a uma mistura de reações emocionais – e não somente a um sentimento. Algumas dessas emoções, no entanto, vão se mostrando recorrentes: o medo, o prazer e a adrenalina.

Para VINCENT, é a “fantasia” que aparece como um elemento essencial para os filmes de horror. Segundo o espectador do horror, tal ação (fantasiar) é responsável nos filmes por “*criar um clima de estranheza. E o medo vem do sentimento do desconhecido, do fantasioso*”. Segundo ele, essa estranheza provoca uma curiosidade no público, logo “*também tem um lance de descoberta, de adentrar em um universo fantástico e sobrenatural*”. Mas para ele, o essencial mesmo, é que o gênero provoque desconforto. “*Filme de terror tem que causar sensação de mal estar. Seja psicológico ou físico. Se não conseguir fazer isso, não é um bom filme de terror*”.

BELA, por sua vez, acredita que os filmes de horror devem “*causar impressões marcantes, sejam elas por causa de imagens fortes ou por causa de uma tensão psicológica*”. Para a entrevistada, essas obras precisam impressionar mais do que os demais gêneros cinematográficos. Essas impressões fortes acabam resultando em emoções “primitivas”, como considera: “*É o medo mais simples. O medo que te traz todo tipo de reação defensiva. Muitos filmes também despertam um “quê” de raiva. Cenas de luta, por exemplo, em “Sexta-Feira 13” ou “Alien”, em que os personagens tem que derrotar fisicamente o perigo, dá até certa satisfação na hora em que matam o monstro ou o maníaco*”.

Novamente, tanto na fala de VICENT quanto na de BELA, podemos notar a recorrência ao medo como reação emocional do horror. No entanto, os dois adicionam novas impressões que parecem essenciais para o público que assiste a esse tipo de filme. Para ele, a estranheza, a descoberta e o mal estar. Para ela, o choque por cenas fortes e pela tensão.

O consumidor de filmes de horror PETER acredita que a reação diante de um filme de horror depende muito do público. “*Os jovens porra-loucas adoram filmes de terror sangrentos, mas se você pegar um público mais de meia idade, pode notar que*

⁵⁹ Prática esportiva ousada, na qual os participantes pulam de lugares altos com cordas elásticas amarradas no tornozelo.

nem todos sentem medo ou euforia ao assistirem a um filme de terror”. Por trabalhar em uma locadora, ele comenta que esse é o tipo de reação que é fácil de reconhecer.

Mas mesmo que considere as emoções nesses filmes como parte do campo subjetivo de cada espectador, PETER identifica duas reações que sempre aparecem: “*A primeira é o desespero. Assistir a um filme de terror é um ato de masoquismo, igual andar numa montanha russa. Para que sentir medo? Porque eu quero, é simples! A segunda é o ato de catarse proporcionado pelo filme de terror. Você quase rói as unhas do pé e no final, tudo dá certo, tudo acaba bem*”.

Entendemos por catarse o estado de purgação pela obra de arte e “o efeito moral e purificador da tragédia clássica, conceituado por Aristóteles” (FERREIRA, 2004, p. 424). No horror o ato de catarse, citado por PETER, parece funcionar como satisfação atingida obtida pelo espectador após o medo e o desespero. Essa catarse também parece muito associada à relação de medo e prazer relacionado pelos outros sujeitos.

Assim, podemos concluir que os consumidores do gênero de horror, entrevistados nesta pesquisa, identificam como respostas emocionais mais comuns do público (do qual fazem parte) a aflição e o desespero – que se aproximam pela ideia de tensão provocada pela cena. Outras respostas dos espectadores típicos desses filmes são a adrenalina, o prazer e a satisfação – que se aproximam por atribuírem ao gênero um sentimento de apreciação positiva. Além disso, os sujeitos também reconhecem que o horror provoca estranheza, mal estar, choque (pelas cenas impactantes) e, logicamente, o medo. Ou seja, o horror – como é conceituado por Carroll (1999) – não só não figura como uma emoção constituinte da representação dos sujeitos a respeito do gênero, como também tem parte de sua própria essência (a repulsa) ausente como respostas emocionais desses sujeitos.

Assim, podemos concluir que as respostas emocionais do horror, para nossos entrevistados, dependem mais da tensão e do suspense – como vimos no capítulo anterior –, do que do “nojo” provocado por um elemento repulsivo (que, como já foi observado, é reconhecido pelos entrevistados como “presente no gênero”).

O medo, no entanto, acabou sendo a reação mais presente nas percepções dos sujeitos sobre a emoção provocada pelo horror. Na sequência, nos debruçamos mais detalhadamente sobre a questão dos medos no horror artístico e tentamos encontrar respostas dos sujeitos para um dos paradoxos levantados por Carroll: como alguém pode ter medo de algo que sabe que não existe?

5.2.1 O medo como resposta emocional dos filmes de horror

Como referido anteriormente, o horror para os seis entrevistados da pesquisa é um gênero que provoca reações emocionais como choque, tensão, estranhamento, prazer e, principalmente medo. Segundo Noël Carroll (1999), o medo é apenas parte do horror – pois responde somente à ameaça provocada pelo monstro, excluindo a repugnância característica desse elemento narrativo.

Segundo Zygmunt Bauman (2008) o medo é “um sentimento de estar suscetível ao perigo; uma sensação de insegurança (o mundo está cheio de perigos que podem se abater sobre nós a qualquer momento com algum ou nenhum aviso) e vulnerabilidade” (2008, p. 09).

A definição do autor para o sentimento, presente na introdução do livro “Medo Líquido”, corre em direção à ideia de ameaça de uma figura qualquer. Nossos sujeitos, ao descreverem as principais características do horror, apontaram a presença de um elemento assim na composição das obras do gênero. O vilão, o monstro e até mesmo a menção de um “*perigo recorrente*” mostram que o horror acaba indo ao encontro da definição de medo de Bauman.

É claro que a questão do medo é muito ampla, mas a restrição pela ideia de ameaça funciona bem. O próprio Bauman (2008) comenta que a origem dos medos nasce da desconfiança de que as coisas não estão seguras. Ele aponta três delas como matrizes de todos os nossos pesadelos. As duas primeiras são: a natureza – “pronta, como dificilmente antes em nossa memória, para destruir nossos corpos com a proliferação de terremotos, inundações, furacões, deslizamentos, secas e ondas de calor” (2008, p. 11) – e outras pessoas - “prontas, como dificilmente antes em nossa memória, a devastar nossos lares e empregos e ameaçando destruir nossos corpos com a súbita abundância de atrocidades terroristas, crimes violentos, agressões sexuais, comida envenenada, água ou ar poluído” (2008, p. 11).

A terceira aparece como um sintoma da modernidade – e do período posterior, a modernidade líquida – que ainda não tem um nome. Trata-se da

zona em que redes de energia saem do ar, barris de petróleo secam, bolsas de valores entram em colapso, companhias todo-poderosas desaparecem juntamente com dezenas de serviços com os quais costumávamos contar e milhares de empregos que acreditávamos serem sólidos como rocha (BAUMAN, 2008, p. 12).

E todos esses medos convergem na sensação de vulnerabilidade apontada anteriormente por Bauman. Uma sensação de estar à disposição de uma ameaça de diferentes origens.

Embora o objetivo desse capítulo – e também da pesquisa – não seja discutir o medo em sua essência, é importante apresentar a definição do sentimento, especialmente pelo aspecto sociológico dado pelo polonês Bauman. Isso porque esse é um debate que acaba sustentando os medos provocados pelos próprios filmes.

LON, por exemplo, acredita que *“as pessoas tem medo de coisas que não podem ser combatidas”*. Para ele, o melhor exemplo disso são os filmes de “fantasmas”, obras que evidenciam essa impotência, pois a ameaça é invisível. *“Filmes de fantasmas são, sem dúvida, os que mais assustam. As pessoas tem um medo natural de fantasmas, pois a maioria não pode ser vista e parecem impossíveis de serem combatidos”*.

O entrevistado ainda cita o enredo de “O Exorcista” para exemplificar como as pessoas se amedrontam pela impotência. Segundo ele, o que assusta, *“de verdade”*, no filme é *“o fato de que a menina possuía não pode fazer nada para tirar o diabo do próprio corpo. Ela precisa da ajuda de pessoas especializadas no assunto para vencer o mal. Fora que ela está lidando com “a” entidade do mal “suprema”, que é o próprio diabo!”*.

Para VINCENT, a questão do medo está ligada diretamente a sensação de estranhamento que, segundo o próprio, é uma das reações esperadas de pessoas que consomem cinema de horror. Logo, *“qualquer elemento que normalmente não esteja inserido no cotidiano delas causa medo”*. Mas o entrevistado lembra que o estranhamento não pode ser responsável pelo medo, é preciso que haja algo *“que te tira do chão, algo que coloque sua vida em risco”*.

Nos filmes de horror, essa junção de estranhamento e risco de vida funcionaria como uma experiência amedrontadora – mas que pode variar de indivíduo para indivíduo. Assim, para VINCENT, o medo no gênero cinematográfico, não é *“só a questão física de estarmos vivos e, sim, a vida como um conjunto. Tudo aquilo em que acreditamos, pensamos, experimentamos. Um bom filme de terror, de alguma maneira, rompe essa barreira para cada um. Ele atinge de diferentes formas, diferentes pessoas!”*.

BELA também acredita que o medo é algo subjetivo, que pode variar entre os componentes do próprio público. Para ela, em bastante sintonia com a opinião de

VINCENT, “*o que assusta as pessoas é uma quebra na normalidade. Seja um indivíduo que destoa do padrão ou uma situação inusitada*”.

O elemento “perigo de vida”, para BELA, é uma das características essenciais aos filmes de horror – como já comentamos anteriormente. Logo, o antagonista de uma obra do gênero acaba funcionando para “quebrar” o *status quo* e ameaçar. “*Não importa se o monstro é um vampiro ou um zumbi, os dois ameaçam e quebram muito com a ordem das coisas*”.

Para PETER, o medo também acaba sendo subjetivo. “*Já conheci gente com medo de tanta coisa. Gente com medo de solidão, com medo da velhice, com medo de ficar sem dinheiro*”. E isso não poderia ser diferente nos filmes de horror: “*é uma divisão legal nessas horas. Tem gente com medo do sobrenatural e muito mais gente com medo do real. Fantasmas, assombrações e demônios assustam, mas o assassino mascarado ainda lidera a preferência (no medo do público)*”.

PETER acredita que há uma diferença significativa entre as ameaças dos filmes de horror. Segundo ele, o sobrenatural sempre acaba perdendo sua força no assombro diante de ameaças que aparecem em noticiários e jornais diariamente. “*Os assassinos, torturadores e mutiladores são ameaças palpáveis*”, portanto, acabam sendo os mais temidos por parte do público.

Como outros entrevistados, CHRISTOPHER também defende que o medo é um sentimento subjetivo, que depende de cada um. A diferença na sua percepção é que ele agrega uma ideia de reflexão ao sentimento. Segundo o analista de sistemas, o medo é um “*terror psicológico, pois mexe com a cabeça das pessoas*”.

Dentro de um filme de horror, esse movimento psicológico funciona como um dispositivo que avisa o público de que algo ruim vai acontecer. Conseqüentemente, isso acaba provocando o temor em quem consome a obra. CHRISTOPHER apresenta um exemplo de como isso funciona: “*uma cena que tem em todo filme e que sempre faz a gente refletir é quando acontece algo ruim e, geralmente, o protagonista fala ‘vou para casa ver como meus pais estão’ e outra pessoa fala ‘caraaaa! Não faça isso! Eles já devem estar mortos’*”.

Em uma cena do filme “Shocker – 100.000 Volts de Terror” (Shocker, 1990, EUA), de Wes Craven, podemos observar uma aplicação do exemplo de CHRISTOPHER. Na obra em questão, um jovem estudante pressente o assassinato da mãe e dos irmãos. A alguns metros de casa, ocorre a cena descrita por nosso entrevistado. Mesmo quem não sabe nada a respeito da trama do filme, reconhece no

enunciado a morte da família. Tal reconhecimento seria o responsável pelo medo, segundo CHRISTOPHER.

E o enunciado também aparece como um dos responsáveis pelo medo nos filmes de horror segundo a percepção de BORIS. Isso porque, para ele, o modo como a história é apresentada numa obra assusta. *“Até o efeito sonoro causa medo para quem assiste a um filme de terror”*. É claro que, como outros entrevistados, o medo é algo subjetivo. Mesmo assim, ele defende que o sentimento pode ser provocado por *“coisas feias e arrepiantes, sustos e lugares escuros”*.

Como já comentamos anteriormente, o sujeito acredita que tais elementos provocam medo nos filmes de horror graças ao “efeito espelho” gerado pela obra. *“Os personagens principais, aqueles que se assustam, passam o medo para o telespectador”*. BORIS reconhece, no entanto, que esse medo é algo ligado diretamente às pessoas que consomem cinema de horror. *“Se fossemos analisar o medo detalhadamente, (notaríamos que) o medo não existe”*, pois, para ele, há apenas uma ilusão semelhante à ficção vista nas telas de cinema e televisores do mundo inteiro. Mas isso é assunto de nosso próximo item.

Nesta subcategoria, no entanto, pudemos notar que as percepções dos sujeitos acerca da relação entre medo e cinema de horror estão associadas à sensação de estranhamento provocada pela narrativa. Segundo nossos entrevistados, “o estranho” que está “fora do cotidiano” e “quebra a normalidade” da vida dos personagens acaba gerando o medo nos espectadores do horror. É curioso notar que essa inversão de categorias sociais que, segundo os próprios consumidores do gênero, provocam medo se aproxima muito do conceito de impureza que Noël Carroll (1999) afirma ser parte da emoção horror artístico. Podemos concluir que, no fundo, o medo (provocado por um elemento ameaçador) é provocado – de acordo com nossos sujeitos – por um elemento repulsivo. Ou seja, o medo nos filmes de horror é a própria emoção horror.

5.2.2 Metafísica e horror: como é possível se horrorizar com algo tendo consciência de que se trata de uma ficção?

Por que conseguimos nos emocionar com situações ficcionais, muitas vezes fantásticas e impossíveis segundo a realidade em que vivemos? Um dos pais da literatura contemporânea do horror, H.P. Lovecraft, responderia que isso está ligado a crença individual, pois os efeitos do fantástico

para os que creem no oculto são provavelmente menos eficazes do que para os materialistas, já que para aqueles o mundo dos fantasmas é uma realidade tão ordinária que se referem a ele com menor sentimento de reverência estupefata, distanciamento e força de impressão, ao passo que, para estes, mais descrentes, o mundo sobrenatural é uma violação absoluta e assustadora da ordem natural (LOVECRAFT apud. CESARANI, 2006, p. 59).

Para o autor americano, portanto, o horror está ligado à crença individual dos leitores e espectadores. Segundo Lovecraft, o horror depende do pressuposto de que as pessoas não acreditem em vampiros, lobisomens e zumbis para provocar medo. Ou então teríamos centenas de pessoas abandonando suas poltronas do cinema para chamar o exército no combate à geleia rosa que ataca os moradores de uma cidade de interior americana em “A Bolha Assassina” (*The Blob*, 1989, EUA).

Carroll defende que a crença age junto com a descrença do público diante de uma obra de horror. Segundo ele,

nossas respostas emocionais às ficções parecem implicar que acreditemos que os personagens de ficção existem, ao mesmo tempo em que também se pressupõe que os consumidores normais e informados de ficção não acreditam que os personagens de ficção existam (CARROLL, 1999, p. 97).

Uma das hipóteses apresentadas pelo autor estadunidense para este paradoxo - um medo real de um objeto inexistente - é o pensamento de tais possibilidades. O exemplo apresentado por ele ilustra bem sua hipótese: uma pessoa à beira de um precipício olha para baixo e se imagina caindo. A ideia gera o medo e o calafrio, mas ela ainda está na terra e não experimentando a força da gravidade. Segundo ele,

podemos assustar a nós mesmos imaginando uma sequência de acontecimentos que sabemos ser altamente improvável. Além disso, não ficamos assustados pelo acontecimento de nosso pensamento de cair, mas, sim, pelo conteúdo de nosso pensamento de cair (CARROLL, 1999, p. 119).

Logo, podemos concluir que o horror trabalha com a mesma perspectiva. Nos assustamos com a menina Sadako de “O Grito” (*Ringu*, 1998, Japão) porque pensamos nela. Independente de o filme estar passando ou não, podemos lembrar a obra e reviver o medo. Carroll defende que nosso medo, nestes casos, é autêntico, “pois os conteúdos de pensamentos que entretemos sem acreditar neles podem autenticamente tocar-nos emocionalmente” (p. 120).

Quando questionada sobre o porquê das pessoas se horrorizarem com o que não é real, BELA defendeu uma ideia diferente da de Carroll. Para ela, as pessoas “compram” das obras verdades como a existência de um monstro. “*Eu acho que por mais absurda que seja uma coisa, da maneira como ela é mostrada no filme, ela vende*

a ideia de ser real”. Assim, ao consumir uma obra de horror, o público estaria se iludindo.

A entrevistada ainda levanta mais uma possibilidade, a de que o público projeta a si mesmo na pele dos personagens humanos protagonistas da trama. Na opinião de BELA, esse efeito provocaria uma espécie de “medo terceirizado”, no qual quem assiste reflete as consequências do enredo como se fossem reais. *“Então fica aquele gostinho de ‘E se...?’. Como ‘e se fosse verdade?’, ‘e se eu realmente fosse atacado por um serial killer?’, ‘e se a terra realmente fosse invadida por extra terrestres?’. O que nós faríamos nessas situações?”*.

Essa projeção apontada por BELA também aparece na percepção de outros sujeitos. LON, por exemplo, acredita que os medos individuais são expostos durante a exibição de um filme porque as pessoas criam um elo de transposição com o personagem – ou seja, elas se colocam como *elas* na trama. Segundo ele, *“pessoas, por exemplo, com medo de ficarem sozinhas, vão ver essa situação projetada em alguns filmes e se imaginam naquela situação, aí ficam com medo. É tudo questão de se botar no lugar do personagem mesmo. As pessoas “entram” nos personagens e vivenciam aquela situação com seus próprios medos”*.

Ou seja, para LON, essa troca de lugares com o personagem sugere uma exposição dos próprios medos. Assim, podemos afirmar que, segundo o entrevistado, o medo no horror alimenta a si mesmo, pois as pessoas não teriam medo do conteúdo do filme e, sim, de seus temores cotidianos que só seriam “experimentados” de forma mais intensa durante a exibição de uma obra do gênero.

A questão das projeções dos próprios medos também aparece na percepção de VINCENT. Segundo o atendente administrativo, o público acaba encontrando um medo comum nas obras de horror graças à própria essência do gênero. Assim, o horror reproduziria um medo que é natural ao homem: o estranho e o desconhecido. Ele comenta: *“Ok! Sabemos que a criatura que está ali, propriamente dita, não é real! Mas o lance de temer ela, não é exatamente com ELA e sim com o desconhecido! E as pessoas têm medo do desconhecido! De tudo que de alguma maneira possa mudar o mundinho em que ela está inserida”*.

PETER, por outro lado, aposta em uma explicação que segue uma “teoria da projeção”, mais próxima da apresentada pelos outros sujeitos, embora carregue um diferencial: sua percepção se aproxima de uma análise psicanalítica. O entrevistado comenta: *“esse lance do sentir medo do que não existe não passa de uma bela*

transferência. Quando você assiste filmes de terror, talvez projete seus medos reais para a tela, quem garante? Quem sabe, ao ver um assassino trucidando uma vítima, você pensa na sua ex ou nas contas a pagar. Já fiz isso várias vezes, transferir medo”.

O psicanalista Ernst Jones, com base nos estudos desenvolvidos por Freud, escreveu o livro *“On the nightmare”*. Embora estivesse centrado no papel dos tormentos e desejos dentro dos pesadelos, o autor aponta uma explicação que nos é interessante a respeito do tema. Segundo ele, nosso imaginário trabalha com temas atrativos e repelentes de forma simultânea, enunciando o que está escondido em nosso subconsciente. Citado por Carroll, ele explica:

A razão pela qual o objeto visto num pesadelo é apavorante ou horrendo é simplesmente o fato de que a representação do desejo subjacente não é permitida em sua forma nua, de sorte que o sonho é um compromisso entre o desejo, por um lado, e, por outro lado, o intenso medo pertencente a inibição (JONES apud. CARROLL, 1999, p. 244).

Assim, de acordo com o psicanalista, quando PETER se lembra da ex-namorada ou das contas que tem a pagar durante a exibição de um filme de horror, ele está representando um desejo ou um tormento escondido. Dessa forma, sua percepção difere da projeção apontada por BELA e LON porque não se trata de terceirizar o medo - no caso da primeira - e nem de experimentar o medo - para o segundo -, mas, sim, de “explorar” seus anseios e desejos através do filme de horror.

CHRISTOPHER, quebrando o desenvolvimento da ideia de “projeção”, dos demais, defende que o público do gênero de terror é induzido a crença nos objetos presentes nos filmes. Segundo ele, *“as pessoas têm medo do que não é real porque o filme as ‘convence’ de que aquilo existe. Aí, mesmo não acreditando, eu fico com medo”*.

Essa força de convencimento do cinema apontada por CHRISTOPHER não é exclusiva do gênero de horror. Para Jean Claude Bernadet (2001) essa ilusão da verdade – impressão da realidade – foi o que efetivou o sucesso da arte cinematográfica. Segundo o autor

o cinema dá a impressão de que é a própria vida que vemos na tela, brigas verdadeiras, amores verdadeiros. Mesmo quando sabemos não ser verdade, como o *Picapau Amarelo* ou *O Mágico de Oz*, ou um filme de ficção científica como *2001* ou *Contatos Imediatos do Terceiro Grau*, a imagem cinematográfica permite-nos assistir a essas fantasias como se fossem verdadeiras (BERNADET, 2001, pp. 12-13).

Ou seja, o cinema possui certos dispositivos – geralmente ligados a sua enunciação (como o recorte da imagem, a sutura e a sonorização) – que criam uma espécie de ilusão de que o fantástico existe. Carroll (1999) chega a levantar em seu livro a teoria da ilusão como parte de uma explicação acerca do paradoxo medo real/situação fictícia. Para o autor, no entanto, a ilusão de que o que acontece em uma obra de horror é real, impediria que o público consumisse um filme confortavelmente – pois a ameaça poderia estar a metros de distância. Segundo ele, a ilusão como explicação para o paradoxo “simplesmente está em desacordo com os pressupostos da instituição da ficção que tornam possível sua apreciação” (p. 99).

Por fim, BORIS apresenta uma explicação próxima da ideia de ilusão apontada por CHRISTOPHER. Para ele, o horror amedronta seus consumidores, pois as pessoas “esquecem” que o conteúdo da narrativa não é real. Ele afirma que “*as pessoas têm uma memória fraca e nunca se lembram de deduzir que aquilo é superficial*⁶⁰, sendo assim, elas assistem aos filmes pensando que é real”.

A explicação dada por BORIS é a de que as pessoas também acabam iludidas pelo filme. O motivo porque isso ocorre, no entanto, depende de um fator individual e subjetivo, a memória. Segundo ele, essa memória fraca acaba sendo “esquecida” por vontade do próprio público durante o filme. Seria o que o americano Samuel Coleridge chamaria de “suspensão voluntária da descrença”.

O autor apresenta uma espécie de “ampliação de uma teoria da ilusão da resposta ficcional”, segundo Carroll. Para Coleridge, os planejados

incidentes e agentes deveriam ser, pelo menos em parte, sobrenaturais; e a excelência visada deveria consistir no ganho de interesse das afecções pela verdade dramática de tais emoções, que naturalmente acompanhariam essas situações, supondo-as reais (COLERIDGE apud. CARROLL, 1999, p. 100).

Assim, o público responderia com um medo real a um filme de horror, porque, assim, conseguiriam ter uma emoção dentro de uma situação improvável e, muitas vezes, impossível. Seria um momento em que o indivíduo enganaria a si mesmo, mas estaria consciente de que se trata de uma situação fictícia. Para BORIS, as pessoas “*experimentam e vivenciam aquilo, mas, depois, sabem que aquilo não passa de uma montagem*”.

⁶⁰ Mantivemos a expressão utilizada pelo sujeito com o objetivo de manter intacto certas “marcas” da sua fala. Para a análise, no entanto, entendemos que o sentido de “superficial” dado pelo entrevistado pende mais para um sinônimo de “ficção” do que para a “ausência substancial de conteúdo”.

5.2.3 Sobre a percepção da resposta emocional do horror

Nesta categoria, como já comentamos, buscávamos dar conta da reação emocional provocada no público consumidor de filmes de horror. Segundo seis espectadores que fazem parte desse grupo, duas reações se destacam: o medo e o prazer. O primeiro remete às ameaças que, como vimos no primeiro item deste quinto capítulo, são reconhecidas pelas respostas emocionais dos personagens humanos positivos das narrativas do gênero. O segundo está ligado à satisfação sentida por quem assiste a essas obras.

Antes de entrarmos na satisfação (que é do campo da próxima categoria de análise desta dissertação, a atração exercida pelo horror), no entanto, precisamos explorar um pouco mais a questão do medo. Como já vimos, para os sujeitos, o medo no cinema de horror é provocado por elementos desconhecidos, fora da realidade em que os personagens humanos positivos estão inseridos.

Esse medo, em um primeiro momento, aparece isoladamente como uma reação emocional do horror percebida pelos sujeitos. Segundo eles, ela diz respeito a somente um dos dois aspectos essenciais no objeto formal da emoção horror: a ameaça. Quando observamos a motivação do medo no cinema do gênero, no entanto, podemos perceber como os entrevistados o conectam ao aspecto impuro do horror – os elementos que “quebram a normalidade” do *status quo* estabelecido pelo universo narrativo da obra.

E por que os espectadores do horror sentem medo do que sabem que não é real? Essa pergunta, o primeiro dos dois “paradoxos do coração” que envolvem o horror – como aponta Noël Carroll –, leva a percepções divididas dos sujeitos. Encontramos ao menos cinco hipóteses empíricas (e constatadas) pelos consumidores do gênero: 1) os filmes de horror provocam medo porque convencem o público de sua veracidade; 2) o público, na verdade, apenas reflete o horror sentido pelos personagens humanos positivos da trama; 3) não são os filmes que horrorizam o público, mas o desconhecido retratado em suas narrativas; 4) o horror provoca medo porque exterioriza no público seus desejos ocultos – tornando altamente subjetivo o processo de se horrorizar com o filme; 5) enquanto está assistindo ao filme, o público “esquece” que se trata de uma ficção.

O “Quadro 2”, a seguir, traz as principais conclusões das análises das percepções dos espectadores do cinema de horror com relação as respostas emocionais do gênero cinematográfico.

Subcategorias de percepções dos sujeitos sobre as respostas emocionais do cinema de horror	Resultados
Principais reações emocionais	Os sujeitos consideram o prazer e o medo como as duas respostas emocionais essenciais ao gênero de horror.
O medo no cinema de horror	Para os espectadores do gênero, o medo nos filmes de horror é provocado por elementos impuros à realidade.
O paradoxo: horror real de narrativa ficcional	O medo é gerado no público pelo “convencimento” de que é verdade a realidade retratada nos filmes de horror.
	Os espectadores sentem horror dos filmes porque espelham suas emoções nos personagens humanos positivos da narrativa.
	O horror no cinema não é gerado pela narrativa dos filmes, mas o tema que tratam: o desconhecido.
	O público sente medo dos filmes porque vê seus anseios ocultos retratados na narrativa.
	Os espectadores do horror “esquecem” voluntariamente que a narrativa é ficcional durante a projeção do filme.

QUADRO 2 – Percepções mais recorrentes relativas às respostas emocionais dos filmes de horror.

5.3 POR QUE O HORROR? A ATRAÇÃO DO PÚBLICO PELO GÊNERO

Nas duas categorias de análise anteriores, apresentamos as percepções de nossos entrevistados a respeito das principais características dos filmes de horror, das reações emocionais associadas ao gênero e do primeiro “paradoxo do coração” levantado por Carroll (o medo real em narrativas fictícias). Isso nos leva a uma última pergunta que, na verdade, é também colocada como o segundo problema da pesquisa: por que horror? O que há de atraente em um gênero cujo cerne envolve um elemento estranho e ameaçador? E por que alguém iria atrás de algo com a intenção de sentir medo e se horrorizar?

Para BELA, a atração das pessoas pelo horror está ligada a uma experimentação segura. O que mais a atrai num filme de horror são cenas violentas e o medo provocado pela ideia de estar dentro da cena, no entanto, diz: *“essas são situações que eu evito bastante na vida real”*. Ela conta: *“Uma vez eu fui assaltada, eu cheguei do trabalho e tinha uma quadrilha dentro de casa. Acho que foi o acontecimento que me fez mais sentir exposta ao perigo e a maneira como eu reagia é até bastante parecida com o que eu vejo em filmes de terror. Eu, até mesmo, fiquei com taquicardia da mesma maneira que eu fico em determinadas cenas de filmes. Eu não queria repetir a experiência”*.

Mesmo diante dessa situação, ela comenta que, no filme, essa situação não incomoda. Pois, *“por outro lado, é bastante agradável ver algo assim num filme. É divertido, de alguma maneira”*. Essa diversão, que seria o objeto de atração do público pelo horror, acaba envolvendo o sentimento de vivenciar algo que, dificilmente, seria possível na sociedade de BELA. *“Acho que os filmes de horror são uma forma de experimentar essas sensações sabendo que nada vai me acontecer de verdade”*.

Podemos perceber nessa fala de BELA que, na prática, há uma diferença muito grande entre o horror natural e o artístico (explorados no início do capítulo 2 desta dissertação). Isso porque, na experiência da entrevistada, se sentir horrorizada naturalmente – após ser assaltada – pode ser traumatizante, mesmo que emocionalmente as duas sensações sejam muito próximas. O fato de se tratar de uma experiência real, no entanto, a faz não querer repetir a experiência. Esse exemplo acaba confirmando sua aposta de que o horror artístico, em filmes do gênero, permite ao espectador uma emoção segura e, até, divertida.

CHRISTOPHER, por sua vez, também acredita que os filmes de terror atraem o público pela possibilidade de experimentar. Falando de si mesmo, ele afirma que a

violência não faz parte do seu cotidiano, por isso é bom vivenciá-la nos filmes de horror. *“Eu sou contra a violência má, mas gosto dela no cinema. Na vida real ela não é legal”*, comenta.

O entrevistado faz uma diferenciação entre a violência dos filmes, que ele considera boa e, até certo ponto, saudável e a violência real – que *“aliena o indivíduo”*. João Baptista Herkenhoff (2004) comenta que o conceito de violência *“explicita o conjunto de ocorrências que põem em perigo ou sacrificam, bens como a vida e a integridade das pessoas, na sociedade em que vivemos”* (2004, p. 40).

E é justamente essa violência que CHRISTOPHER prefere evitar no seu dia a dia. No entanto, o cinema oferece uma oportunidade de experimentar sensações e situações violentas. *“É complicado, mas é um jeito de encarar a violência e ainda poder se divertir – como as músicas de punk rock”*.

Para LON, as pessoas procuram os filmes de horror justamente porque eles causam medo. O entrevistado defende que essa é uma forma segura de ter adrenalina. *“No fundo acho que as pessoas gostam de sentir um pouco de medo porque, de alguma forma, deve estar associada à adrenalina. As pessoas gostam de sentir essa emoção natural que causa uma emoção no corpo todo, literalmente”*.

Além disso, o sujeito acredita que os filmes de horror funcionam bem como uma experiência coletiva. Segundo ele, as pessoas buscam essas produções em conjunto como forma de compartilhar o medo – testando as reações dos colegas. *“Também é ótimo assistir a esse tipo de filme com seus amigos e ver como todos reagem às cenas, geralmente as pessoas assistem a esse tipo de filme em grupo para sentir a emoção em grupo”*.

Essa segunda atração – a experiência coletiva –, por sinal, é o que o tem atraído para os filmes de horror nos últimos tempos. Afinal, segundo LON, poucas são as obras que realmente têm lhe provocado medo. *“Tem acontecido poucas vezes. Gosto mesmo é de assistir filmes de horror em grupo porque todos acabam interagindo de alguma forma com o filme. Torna a experiência mais divertida”*.

Nessa fala de LON, podemos observar a primeira referência feita ao contexto de consumo de horror por um entrevistado. Embora, aqui, o gênero apareça como uma experiência coletiva interessante para o sujeito, não podemos desconsiderar que o lugar em que os filmes são consumidos também exerce influência sobre a reação dos sujeitos

e a atração⁶¹. Para o entrevistado, ir ao cinema assistir a um exemplar de horror acompanhado por outras pessoas pode acabar funcionando como uma atração do gênero.

Mais em sintonia com a primeira explicação de LON, PETER também acredita que os filmes de horror atraem o público em função da adrenalina provocada pelo medo. Ele revela: *“Acredito que as pessoas estão atrás dos filmes de horror pela simples vontade de liberar adrenalina. Agora, uma coisa puxa a outra. Geralmente, os filmes de terror são alugados por adolescentes e casais de namorados. Adolescentes tem adrenalina escapando pela orelha, o que é normal. Casais de namorados geralmente vivem um tédio sem tamanho, por isso precisam de emoções”*.

De acordo com o entrevistado, a busca pela adrenalina, inclusive, é o que justifica o fato do público do horror ser considerado mais jovem que os demais gêneros. *“Pessoas mais velhas já se privaram (da necessidade) de adrenalina. Evitam esses filmes”*.

5.3.1 Sobre a percepção relativa à atração do cinema de horror

Em uma pesquisa publicada em 2010, os autores Anne Bartsch, Markus Appel e Dennis Storch (2010) procuraram identificar em um grupo de pessoas o que as atraía nos filmes de horror e drama. Segundo eles, tratava-se da necessidade de afeto (*need for affect*) que leva o público ao cinema para experimentar essas emoções. A lógica desses autores se aproxima muito da ideia de que a atração pelo gênero está ligada a liberação de emoções, como defende PETER.

VINCENT, por sua vez, também acredita que o público dos filmes de horror está interessado na emoção. *“Acho que é o mesmo motivo da pessoa ir na montanha russa em um parque de diversões! Emoção”*. Em sintonia com a opinião de BELA, ele defende que as pessoas tomam liberdade para assistirem passivas a cenas brutais e violentas, pois *“acaba sendo uma busca por um medo de forma relativamente segura”*.

Outro consumidor de horror que vê no gênero a possibilidade de vivenciar emoções é BORIS. Segundo esse sujeito, as pessoas que buscam filmes de horror para ficarem *“angustiadas, tremulas, nervosas e com medo”* também estão atrás de

⁶¹ Gostaríamos de explorar mais essa questão do espaço de consumo dos filmes de horror ao longo do trabalho. O problema é que essas referências apareceram poucas vezes durante as entrevistas, logo, não pareciam motivadoras das representações sociais do gênero.

adrenalina. Segundo ele, “*Essas reações são estímulos que só causam em quem, geralmente, assiste a filmes de horror. Porque lá tem adrenalina e isso é bom*”.

A ideia de atração pelo gênero de horror para nossos entrevistados, portanto, aparece diretamente ligada à satisfação provocada pelo medo do filme. O que os espectadores parecem perceber é que as pessoas se atraem por produções desse tipo porque podem liberar adrenalina e experimentar novas sensações/emoções com alguma segurança.

Nöel Carroll (1999) acredita que o público vai até o horror por curiosidade. Segundo o autor, “somos atraídos pela maioria das ficções de horror por causa da maneira como os enredos de descoberta e os dramas excitam nossa curiosidade e provocam nosso interesse, satisfazendo-os de maneira agradável” (p. 263). Essa é uma percepção que parece se colocar como uma contrapartida à percepção dos sujeitos que não vão até o gênero pela curiosidade, mas pela possibilidade de experimentar e vivenciar o horror.

O “Quadro 3”, abaixo, traz as principais conclusões das análises das percepções de nossos consumidores de cinema de horror acerca da atração exercida pelo gênero cinematográfico.

Categoria de percepções dos sujeitos sobre atração do cinema de horror	Resultados
A atração dos filmes de horror	Os espectadores do horror são atraídos pelos filmes do gênero para experimentar sentimentos como o medo (e o próprio horror) com segurança.
	O público se atrai pelo gênero de horror pela adrenalina liberada no medo sentido nessas obras.

QUADRO 3 – Percepções mais recorrentes relativas à atração exercida pelos filmes de horror.

6 CONCLUSÃO

O objetivo inicial desta pesquisa era analisar, a partir de um estudo no campo da recepção, representações sociais de consumidores do cinema de horror sobre alguns aspectos do gênero. Nosso problema inicial partia das duas questões paradoxais ligadas às produções cinematográficas de horror apontadas, em um primeiro momento, pelo autor Noël Carroll (1999): por que as pessoas são atraídas para esse tipo de obra, que provoca o horror, o medo e a repulsa? E por que as pessoas sentem horror em filmes do gênero, mesmo sabendo que se trata de uma ficção? Partimos dessas duas questões por acreditar que elas dão conta de explicar dois aspectos importantes do consumo de filmes de horror: a resposta emocional do público e a atração exercida pelo gênero.

Um terceiro aspecto que nos pareceu relevante por estarmos trabalhando com percepções a respeito de obras fílmicas é a narrativa cinematográfica. Portanto, acabamos contemplando também, junto com a emoção e a atração, a percepção narrativa do público como um elemento essencial na lógica de consumo do horror.

Na elaboração da pesquisa, optamos por ir até os espectadores dos filmes do gênero por considerarmos que os consumidores desse gênero teriam percepções significativas sobre o horror. Assim, elaboramos uma série de critérios (seguir no *twitter* a conta/perfil @bocadoinferno, assistir a obras do gênero frequentemente, apresentar reflexões sobre o gênero, etc) que nos levaram aos seis sujeitos abordados neste trabalho.

BELA, BORIS, CHRISTOPHER, LON, PETER e VINCENT apresentaram uma série de percepções – nos questionários e na entrevista virtual – que nos parecem muito pertinentes para entender algumas lógicas da relação cinema/espectador presente nos filmes do gênero de horror. As representações presentes em suas falas foram analisadas ao longo do capítulo 5 desta dissertação. Nesta parte do trabalho, dividimos as percepções de nossos espectadores do horror nos três temas recorrentes no cinema horrífico: a percepção narrativa, a emoção e a atração.

As percepções desse público do horror nos levaram à conclusão de que a narrativa do gênero é percebida a partir de elementos presentes nos enunciados das obras, nos afetos e nos elementos narrativos (que são impuros e/ou ameaçadores). Além disso, também observamos que, para os espectadores, o horror costuma apresentar personagens humanos estereotipados e clichês narrativos (que auxiliam na construção da resposta emocional).

Com relação às respostas emocionais do horror – categoria que nos leva ao primeiro “paradoxo do coração” do gênero – o público parece identificar duas emoções motivadas por essas obras: o prazer e o medo. Tal medo, porém, está diretamente ligado aos elementos caracterizados como “estranhos” na narrativa (aqueles que invertem o universo normativo da trama). E por que os espectadores sentem um sentimento real como o medo de filmes que retratam situações ficcionais? Para Carroll, tratava-se do pensamento do conteúdo. Para nossos sujeitos, existem algumas possibilidades: 1) o filme convence as pessoas que se trata da realidade; 2) o público espelha suas emoções nos personagens humanos positivos da trama (a lógica do “efeito-espelho”); 3) o horror reflete medos comuns ao homem, como o desconhecido; 4) os filmes do gênero trabalham com anseios reprimidos do espectador, que geram a resposta emocional; e 5) durante a projeção do filme, os consumidores do horror não “esquecem” que a narrativa é ficcional.

É interessante contrastar a percepção narrativa dos sujeitos acerca do cinema de horror com suas representações referentes às respostas emocionais do gênero. Isso porque na narrativa, o que se destaca é o afeto “suspense”, enquanto na resposta emocional é o medo, a estranheza e o prazer. Ou seja, a narrativa e a resposta emocional diferem na percepção dos sujeitos relativa ao afeto.

Por fim, na última categoria de análise observamos que os espectadores parecem perceber que a atração do horror é exercida pela possibilidade de experimentar emoções com alguma segurança. Essa seguridade ao vivenciar o horror parece refletir na diferença entre o conceito de horror natural e artístico – em que o primeiro é doloroso a quem sente e o segundo, como afirmaram os sujeitos, é prazeroso. Além disso, o horror também é visto por seus consumidores como um meio de “liberar adrenalina” pelo medo – exaltando a experiência catártica dos filmes do gênero.

Como referimos na introdução do trabalho, um dos objetivos desse levantamento de representações sociais do horror era observar de que modo as constatações teóricas de Noël Carroll sobre o gênero são percebidas pelo público do gênero. Afinal, Carroll baseia-se somente nos enredos horríficos para realizar seu trabalho. Assim, fica a pergunta: suas conclusões podem encontrar sustentação na esfera da recepção cinematográfica? A seguir, no “Quadro 4”, apontamos algumas possibilidades de resposta, apresentando aproximações e diferenças entre os dois conjuntos de percepção (do autor e dos espectadores).

Categorias de percepção	Nöel Carroll	Espectadores do horror
Elementos essenciais e elementos recorrentes nas narrativas de horror	As narrativas de horror possuam um elemento que é, ao mesmo tempo, ameaçador e repulsivo.	São essenciais nos filmes de horror elementos como: luz, som, escolha de elenco e ambientação.
		É essencial o papel exercido pelo suspense no gênero.
		São essenciais, também, a ameaça e a impureza nos filmes de horror.
	Carroll não sistematiza os elementos recorrentes e significativos ao horror. Para ele, basta o elemento ameaçador e repulsivo.	Os personagens humanos positivos dos filmes de horror precisam ser verossímeis à realidade.
Emoção no gênero e porque sentimos medo do que sabemos que não existe	A emoção ligada ao gênero de horror é o horror artístico.	O gênero possui duas respostas emocionais: o medo e o prazer.
	O horror nas narrativas do gênero é provocado pelo pensamento nos conteúdos dos filmes.	O medo nos filmes de horror é provocado por elementos desconhecidos.
		As pessoas se horrorizam nos filmes de horror porque são “convencidas” da veracidade da narrativa.
		O público espelha suas emoções nos personagens humanos positivos da trama.
		Os filmes de horror representam desejos ocultos dos espectadores.
		Os consumidores de horror sentem medo nos filmes porque “esquecem” que a narrativa é uma ficção.
Atração pelo gênero	A atração do gênero de horror é motivada pela curiosidade.	O horror permite ao espectador experimentar sentimentos com segurança.
		O horror permite que o público libere adrenalina

QUADRO 4 – Comparação entre as percepções teóricas de Nöel Carroll e as percepções empíricas dos consumidores do cinema de horror abordados na pesquisa.

Podemos perceber, portanto, que há certo diálogo entre a teoria do horror de Carroll (1999) e a representação de nossos espectadores do horror. Especialmente no que diz respeito à percepção narrativa dos sujeitos que também considera importante a ameaça e a impureza para os enredos do gênero.

Outro aspecto que podemos observar no “Quadro 4” é o modo como diferem as percepções acerca do envolvimento emocional do horror. Por que as pessoas tem medo do que não acreditam? Praticamente cada sujeito apresentou uma resposta diferente da de Carroll.

Se considerarmos o resultado do trabalho de Anne Bartsch, Markus Appel e Dennis Storch (2010) – que entrevistaram pessoas para descobrir quais emoções estavam ligadas ao consumo do horror e do drama – teremos uma sexta resposta. Pois, para os autores, a resposta emocional da ficção é uma meta-emoção (*meta-emotion*), que resumidamente, significa que o espectador cria um novo sentimento somente para consumir uma narrativa.

Com isso, podemos concluir que a resposta emocional do horror é percebida de maneira diversificada, mas resume-se a um processo subjetivo. Isso chegou, inclusive, a ser levantado por um dos sujeitos.

Com relação à atração exercida pelo gênero, Carroll (1999) considera que “o horror atrai porque as anomalias (da narrativa) chamam a atenção e provocam curiosidade” (1999, p. 275). Para os sujeitos, o interesse por esses filmes resume-se a vivenciar emoções de uma forma segura e liberar de adrenalina. Essa ideia de “liberação de adrenalina”, por sinal, não difere muito de uma experimentação emocional. Se nos aprofundarmos na representação dos sujeitos podemos, inclusive, aproximar essa vontade de experimentar da ideia de curiosidade de Carroll.

É importante afirmar que os resultados desta pesquisa não esgotam o tema abordado. Outro grupo de espectadores, por exemplo, poderia apresentar respostas diferentes às perguntas feitas para esta dissertação. O que é interessante nesta pesquisa, no entanto, é como os espectadores de horror percebem os elementos envolvidos no consumo do gênero cinematográfico que apontam indícios para compreendermos a própria circulação desses filmes na sociedade.

Existem possibilidades de outras pesquisas que poderiam se apropriar do método utilizado neste trabalho. Seria interessante observar, por exemplo, quais hábitos envolvem o ato de assistir a um filme de horror? Ou então observar quais motivos

levam alguém a não assistir a essas obras. Por que há uma parcela do público que rejeita o horror?

REFERÊNCIAS:

[S.I.]. Pai de Isabella Nardoni diz em carta que não é culpado. In: **G1**, São Paulo, [S.i], 03 de Abril de 2008. Disponível em: <<http://g1.globo.com/Noticias/SaoPaulo/0,,MUL386658-5605,00,pai+de+isabella+nardoni+diz+em+carta+que+nao++culpado.html>>. Acesso em: 28 de dezembro de 2010.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas: Papyrus, 2003. 335 p.

BARRETO, Renan. A história do *Survival Horror* [Especial]. In: **Portal das Notícias (site)**. Disponível em: <<http://www.portaldasnoticias.com/a-historia-do-survival-horror-especial/>>. Acesso 06 de janeiro de 2010.

BARROS, Aidil de Jesus Paes de & LEHFELD, Neide Aparecida de Souza. **Projeto de Pesquisa: Propostas metodológicas**. Petrópolis, Editora Vozes, 2002.

BARTSCH, Anne; APPEL, Markus; STORCH, Dennis. *Predicting Emotions and Meta-Emotions at the Movies: The Role of the Need for Affect in Audiences' Experience of Horror and Drama*. In: _____. **Communication Research** 2010, 37, nº 167, Fev. 2010.

BAUMAN, Zygmunt. **Medo líquido**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 2008. 239 p.

BERGER, Peter & LUCKMAN, Thomas. **A construção social da realidade**. 31. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2009. 248 p.

BERNADET, Jean-Claude. **O que é cinema**. São Paulo, Brasiliense, 2001. 120 p.

BORDWELL, David. Estudos de Cinema Hoje e as Vicissitudes da Grande Teoria. in Ramos, Fernão. **Teoria Contemporâneo do Cinema**. SP, Senac, 2004. pp. 25 – 70.

BORELLI, Silvia Helena Simões. Gêneros ficcionais: materialidade, cotidiano, incipiente e polêmica. In: SOUZA, Mauro Wilton de. **Sujeito, o lado oculto do receptor**. São Paulo: Brasiliense, 2009 (1ª reimpressão). pp. 71 – 86.

BRAGA, José Luiz. “Lugar de Fala” como conceito metodológico no estudo de produtos culturais. **Mídia e processos socioculturais**. São Leopoldo, 2000.

BUTLER, Ivan. **Horror in the Cinema**. [S.I.], Zwemmer Barnes, 1967. 208 p.

BUSCOMBE, Edward. A ideia de gênero no cinema americano. In: RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). **Teoria contemporânea do cinema: documentário e narrativa ficcional**. São Paulo: Senac, 2005.

CALIL, Carlos Augusto. Cinema e Indústria. In: XAVIER, Ismail (Org.). **O Cinema no Século**. Rio de Janeiro: Imago, 1996. pp. 45-69.

CÁNEPA, Laura L. **Medo do que? – uma história de horror nos filmes brasileiros**. Campinas, SP: [S.I.], 2008. 498 p.

- CARROL, Noël. **Filosofia do horror ou paradoxos do coração**. Campinas, Papirus, 1999. 319 p.
- CESARANI, Remo. **O Fantástico**. Tradução de Nilton Cezar Tridapalli. Curitiba, Editora UFPR, 2004. 158 p.
- CLARENS, Carlos. **An Illustrated history of horror and Science fiction films**. Nova York, Da capo, 1997. 256 p.
- COSTA, Nicolay de S.; MOTTA, Rafael V.; RICCO, Adriana S. A Linguagem do cinema novo: Glauber Rocha e seus Mitos. In: **Artigos Fesv**. Disponível em: <http://www.fesv.br/artigos/artigos_alunos.asp>. Acesso em 02 de janeiro de 2011.
- DENZIN, Norman K. & LINCOLN, Yvonna S. **O Planejamento da Pesquisa Qualitativa. Teorias e Abordagens**. Porto Alegre: Artmed, 2006.
- DUARTE, Jorge. Entrevista em profundidade. In: DUARTE, Jorge; BARROS, Antonio (Orgs.). **Métodos e Técnicas de Pesquisa em Comunicação**. São Paulo, Atlas, 2005. pp. 62 – 83.
- EISENBERG, José. Internet, Democracia e República. In:____. **Revista de Ciências Sociais**, Rio de Janeiro, vol. 46, n°3, 2003.
- EPSTEIN, Edward Jay. **O Grande Filme**. São Paulo: Summus, 2008. 383 p.
- FAZENDA, Ivani Catarina Arantes. **Interdisciplinaridade: história, teoria e pesquisa**. Campinas, Papirus, 2010.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa**. Curitiba, Positivo, 2004. 2120 p.
- GIDDENS, Anthony. **Modernidade e identidade**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2002. 233 p.
- GINGOLD, Michael. *History of Horror: the 1980s*. In: TIMPONE, Anthony (Org.). **Fangoria's best horror films**. Nova York, Crescent Books, 1994. pp. 58 – 63.
- GINZBURG, Carlo. Sinais: Raízes de um paradigma indiciário. In:____. **Mitos, Emblemas, Sinais**. São Paulo, Companhia das Letras, 2009, pp. 143 – 179.
- HANSEN, Eric T. *What in God's Name?!* In: **The Washington Post (online)**, [S.i], 04 de setembro de 2005. Disponível em: < <http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2005/09/02/AR2005090200559.html>>. Acesso em: 02 de janeiro de 2011.
- HERKENHOFF, João Baptista. **Direito e utopia**. Porto Alegre: Livraria do advogado, 2004. 120 p.
- HITCHCOCK, Susan T. **Frankenstein – as muitas faces de um monstro**. Tradução de Henrique Amat Rêgo Monteiro. São Paulo: Larousse o Brasil, 2010. 351 p.

- JACKS, Nilda; ESCOSTEGUY, Ana Carolina. **Recepção e Comunicação**. São Paulo, Hackers, 2005. 128 p.
- JÚNIOR, Gonçalo. **Enciclopédia dos monstros**. São Paulo, Ediouro, 2008. 304 p.
- KAWIN, Bruce F. Children of the Light. In: GRANT, Barry Keith (Org.). **Film Genre Reader**. Austin, University of Texas Press, 1986. pp. 336-257.
- KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia**. São Paulo: Edusc, 2001.
- KING, Stephen. **Dança Macabra**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003. 259 p.
- LÉVY, Pierre. **Cibercultura**. São Paulo, Ed. 34, 2008. 264 p.
- LOIOLA, Rita. Todo mundo em Pânico. **Galileu**, São Paulo, 38- 45, janeiro de 2010.
- LUCAS, Tim. *History of Horror: the 1960s*. In: TIMPONE, Anthony (Org.). **Fangoria's best horror films**. Nova York, Crescent Books, 1994. pp. 45 – 50.
- MACHADO, Arlindo. **O Sujeito na Tela**. São Paulo, Paulus, 2007. 250 p.
- MASCARELLO, Fernando. Os estudos culturais e a recepção cinematográfica. In: JACKS, Nilda; SOUZA, Maria C. J. de (Orgs). **Mídia e Recepção: televisão, cinema e publicidade**. Salvador: Edufba, 2006. pp. 74 – 99.
- MCLUHAN, Eric; ZINGRONE, Frank. **Escritos essenciais**. Barcelona, A&M Gràfic, 1998.
- MERTEN, Luiz Carlos. **Cinema: entre a realidade e o artifício**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2005.
- MILICI, Marcelo. **Questionário Boca do Inferno**. [mensagem de entrevista]. Mensagem recebida por: <stancki@gmail.com> em: 15 ago. 2010.
- MINAYO, Maria Cecília de Souza (org.). **Pesquisa Social: teoria, método e criatividade**. Petrópolis, Vozes, 1999. 80 p.
- MOSCOVICI, Serge. **Representações Sociais: investigações em psicologia social**. Petrópolis, Vozes, 2009. 404 p.
- MUNHOZ, Divanir E. N.; OLIVEIRA JÚNIOR, Constantino R. Interdisciplinaridade e pesquisa. In: BOURGUIGNON, Jussara Ayres. **Pesquisa Social: reflexões teóricas e metodológicas**. Ponta Grossa, Toda Palavra, 2009. pp. 11 – 34.
- POMBO, Olga. Epistemologia da interdisciplinaridade. In: **Revista do Centro de Educação e Letras da Unioeste**, Foz do Iguaçu, v. 10, nº 01, pp. 9-40, 1º semestre de 2008.
- PIEIDADE, Lúcio Franciscis. **A cultura do lixo: horror, sexo e exploração no cinema**. Campinas, SP: [S.I.], 2002. 222 p.
- PLOWRIGHT, Frank. **The Sling & Arrows Comic Guide**. [S.I.]: Slings & Arrows, 2003. 787 p.

RIVERA, Tania. **Cinema, imagem e psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008. 77 p.

SCHNEIDER, Steven Jay. **101 Horror Movies you must see before you die**. Londres, Barron's, 2009. 416 p.

SHELLEY, Mary. **Frankenstein**. Tradução de Marcos Maffei. São Paulo, Ática, 2006. 256 p.

SGANZERLA, Rogério. **Por um Cinema sem Limites**. Rio de Janeiro, Azougue Editorial, 2001.

STAM, Robert. **Introdução à Teoria do Cinema**. Campinas, Papirus, 2003. 398 p.

TRIVIÑOS, Augusto N. S. **Introdução à pesquisa em Ciências Sociais: a pesquisa qualitativa em educação**. São Paulo, Atlas, 2009. 175 p.

TRUFFAUT, François. **A magia do cinema**. São Paulo, Jorge Zahar, 2006.

_____. **Hitchcock/Truffaut: entrevistas / edição definitiva**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. 366 p.

ANEXO A – Questionário de apresentação enviado aos sujeitos

1. Nome:
2. Sexo:
3. Data de nascimento:
4. Ocupação:
5. Onde reside atualmente (estado e cidade)?
6. O que o (a) atrai em um filme?
7. Cite três filmes de que goste.
8. Quais gêneros cinematográficos você prefere consumir?
9. Por que segue o *twitter* do site “Boca do Inferno”? (Procure descrever sua relação com o site, se ele lhe interessa e como o descobriu).
10. Gosta de filmes de horror?
11. Cite cinco filmes de horror de que gosta?
12. Qual foi o último filme de horror que assistiu?
13. Gostaria de participar da próxima etapa da pesquisa?

ANEXO B – Questionário de aprofundamento enviado aos sujeitos

1. Qual é seu sentimento diante de um filme de horror? Por quê?
2. Quais as reações que você acha que os filmes de horror devem causar no público?
3. São reações (com relação à pergunta anterior) que já ocorreram com você?
4. Descreva uma cena que gosta em um filme de horror?
5. Houve cenas de filmes de horror que lhe causaram medo? Descreva-as e justifique a resposta.
6. O que, não necessariamente relacionado a cinema de horror, de modo geral, lhe causa medo?
7. Com que idade viu seu primeiro filme de horror?
8. De modo geral, o que o assustava na infância?
9. Houve algum filme de horror que mais o assustou na infância?
10. O que é um monstro?
11. Cite monstros que conhece.

ANEXO C – Roteiro das entrevistas

1. O que caracteriza um filme de horror?
2. O que chama a atenção em um filme de horror?
3. Qual o tipo de emoção ligada ao gênero de horror?
4. Cite elementos essenciais nos filmes de horror
5. Cite elementos freqüentes nos filmes de horror
6. Por que as pessoas têm medo do que não é real?
7. Por que as pessoas se assustam, e se emocionam com coisas que sabem que não existe?
8. Qual é a reação esperada de um público que esteja assistindo a um filme de horror?
9. O que causa medo nas pessoas?
10. O que causa medo nas pessoas dentro do filme de horror?
11. Como é possível reconhecer um elemento ameaçador ou perigoso num filme de horror?
12. Por que as pessoas gostam de cenas violentas e com muito sangue nos filmes, quando as evitam na vida real?
13. O que é um monstro?
14. O que assusta no monstro? Por que ele é ameaçador?

**TERMO DE RESPONSABILIDADE DECLARAÇÃO DE COMPROMISSO
ÉTICO COM A ORIGINALIDADE CIENTÍFICO-INTELECTUAL**

Responsabilizo-me pela redação do trabalho de Projeto de Pesquisa, sob título “Representações Sociais do Cinema de Horror: Um Estudo de Recepção”, atestando que todos os trechos que tenham sido transcritos de outros documentos (publicados ou não) e que não sejam de minha exclusiva autoria estão citados entre aspas e está identificada a fonte e a página de que foram extraídas (se transcrito literalmente) ou somente indicadas fonte e ano (se utilizada a ideia do autor citado), conforme normas e padrões ABNT vigentes.

Declaro, ainda, ter pleno conhecimento de que posso ser responsabilizado legalmente caso infrinja tais disposições.

Ponta Grossa, 05 de abril de 2011.

Rodolfo Stancki Silva

Registro Acadêmico: 30912203