



A dança dos monstros em areias movediças: breve panorama do cinema de horror brasileiro nos anos 2010

*Lucas Procópio Caetano*¹
Universidade Estadual de Campinas, Brasil

Resumo

O presente artigo busca realizar um breve panorama do horror no cinema brasileiro na década de 2010, visto que se trata de um período no qual o gênero prosperou. Neste trabalho serão analisados alguns dos nomes mais proeminentes desta nova fase, suas principais obras, estilos e, também, alguns dos conflitos surgidos neste novo e fértil cenário.

Palavras-chave: Horror; Gêneros cinematográficos; Cinema Brasileiro.

Abstract

This article aims to accomplish a brief overview of the horror genre within Brazilian cinema during the decade of 2010, since it is a period in which horror has flourished. In this work, the most prominent names of this new phase as well as their main films, styles and, also, some of the conflicts that have taken place in the new and fertile scenario will be analyzed.

Keywords: Horror; Cinema Genres; Brazilian Cinema.

¹ E-mail para contato: caetano.procopio@gmail.com



Uma retomada

O cinema de horror brasileiro, entre o fim da década de 2000 e início da década de 2010, foi marcado por um redespertar. Não que experiências com o gênero no cinema nacional anteriores fossem inexistentes, mas, talvez com a devida distância de dez anos ou mais, seja correto afirmar que desde os anos 1980 não se observava tamanha efervescência em torno destes filmes. E mesmo que este hiato não tenha sido terreno fértil para a produção cinematográfica em geral (um processo de redemocratização seguido pelo desmonte dos órgãos de fomento ao cinema, um impeachment e só então uma retomada), o horror demorou um pouco mais para ressurgir.

Durante este processo, a produção se restringiu a algumas tímidas hibridizações em longas-metragens lançados comercialmente e também a produções amadoras, inicialmente captadas em VHS e em um segundo momento se beneficiando da democratização de captação digital (sobretudo por conta das câmeras DSLR), dos softwares de edição (Adobe Premiere, Final Cut, etc.) e da internet e suas redes sociais. Segundo Cánepa (2016), o que se observou desde então foi a configuração de um culto voltado ao horror, constituído por fãs do gênero nascidos nas décadas de 1970 e 1980, cuja organização e comunicação outrora acontecia através de uma variada produção de trabalhos que não se restringiam apenas à realização audiovisual, como por exemplo fanzines, quadrinhos e bandas de garagem (já que este grupo estaria intimamente ligado ao rock, mais especificamente ao punk e ao heavy metal). Para autora, estes grupos se organizaram em algumas grandes frentes: em publicações, sejam impressas ou online, festivais e mostras, tanto nacionais quanto internacionais, e oficinas e cursos livres ministrados não só por realizadores mas também por críticos e pesquisadores do horror no cinema brasileiro (CÁNEPA, 2016, p. 128-129).

A esta produção também incluo canais no YouTube, como *Medo B*², especializado em *vlogs* sobre o gênero e que conta com mais de 29 mil inscritos, e *Universo Lenda* (antigo *Lenda Urbana*³), cujos vídeos variam entre curtas, matérias jornalísticas e ações de marketing realizadas em parceria com distribuidoras com o intuito de divulgar as estreias de filmes de horror estrangeiros. O canal possui mais de 137 mil inscritos e vídeos que ultrapassaram 1 milhão de visualizações, além das transmissões ao vivo em suas redes sociais complementares, nas quais seu criador, Daniel Pires, conta histórias de assombração ou então realiza rituais de ocultismo, um conteúdo que atrai milhares de espectadores.

Contudo, Cánepa (2016) enfatiza que a produção audiovisual ainda está no centro do fenômeno,

² Disponível em < <https://www.youtube.com/user/jmpomo> > Última visualização em 28/02/2020

³ Disponível em < <https://www.youtube.com/user/lendaurbanabrasil> > Última visualização em 28/02/2020

que, além do óbvio auxílio proporcionado pela internet, foi bastante beneficiada pela implementação da lei 12.485/2011 que prevê a obrigatoriedade da exibição de conteúdo brasileiro nos canais a cabo. Neste contexto, surge uma grande diversidade de filmes, tanto curtas quanto longas-metragens, realizados em sua maioria com orçamentos baixos e pagos pelos próprios cineastas ou ainda através de campanhas de financiamento coletivo lançadas pelas equipes na internet. A exceção à regra seria o capixaba Rodrigo Aragão, que acumula seis longas-metragens em sua filmografia, sendo os quatro primeiros financiados pelo produtor independente Hermann Pidner, com orçamentos de 80 a 260 mil reais – seu segundo filme, *A noite do Chupacabras* (2012) exhibe já nos créditos iniciais a mensagem “este é um filme independente”.

E este cenário é o que a autora denomina no texto como “horror militante”, ou seja, um movimento de realizadores e entusiastas do gênero que gravitavam em torno de projetos independentes, supostamente outrora renegados por editais e patrocinadores, e que de certa forma militam ao produzirem estes filmes em esquemas de produção muito modestos.

O ponto de partida mais expressivo desta espécie de movimento foi o primeiro longa-metragem de Aragão, *Mangue Negro* (2008), no qual os moradores de um pequeno vilarejo de pescadores no Espírito Santo são atacados por zumbis que surgem das profundezas do mangue. Filmado inteiramente em Guarapari, cidade onde Aragão reside, o filme é marcado por cenas violentas nas quais os destaques são os efeitos práticos de maquiagem (desenvolvidos também pelo diretor). Em sua crítica do filme, publicada no site Boca do Inferno⁴, Felipe Guerra aclama o filme por seu ineditismo e modo de produção independente, dizendo:

Sem delongas e sem muita enrolação, *Mangue Negro*, filme de zumbis orgulhosamente 100% nacional, é o novo clássico dos clássicos do cinema independente brasileiro. Em outras palavras, é o filme que todo cineasta independente quer fazer quando crescer, e lançou um novo patamar de qualidade para o horror nacional moderno. Escrito e dirigido pelo gente-fina Rodrigo Aragão, que também é técnico em efeitos especiais e assina as bizarras criatura e mutilações do filme, *Mangue Negro* recria alguns dos melhores momentos de filmes como *Fome Animal*, *Evil Dead* e as produções de mortos-vivos de George A. Romero, porém agora num cenário tipicamente brasileiro (GUERRA, 2013, s.p.).

Além de evidenciar uma relação de amizade com Aragão, o texto de Guerra, que por sinal também é realizador independente desde 1990, deixa clara a percepção de *Mangue Negro* como o filme seminal nesta espécie de novo ciclo. Porém, mesmo com o reconhecimento dentro de uma comunidade que se revelava cada vez maior tanto na internet quanto em festivais, este núcleo composto por outros realizadores residentes de diversos estados ainda estava alocado às margens da produção cultural, ou como prefere Bernadete Lyra (2006), às bordas.

⁴ Disponível em <<http://www.bocadoinferno.com.br>> Último acesso em: 28/02/2020

A autora argumenta que tanto o horror quanto o humor e o sexo são elementos marginalizados no cinema, e que acabaram eventualmente configurando um “cinema de bordas”, no qual são conjugados concomitantemente em um só bloco e em doses variáveis, com uma atualização contingente de cada um, assim abolindo qualquer profundidade, como se fosse natural a convivência de tantos e tão díspares elementos em um só local. Segundo Lyra, o cinema de bordas mantém um trânsito contínuo com a cultura erudita da mesma forma que o faz com a dita cultura popular, exibindo um improvável apuro de seus realizadores. Contudo, trata-se de uma produção que se endereçaria às parcelas populares do público e que, diferente do cinema autoral, este em geral voltado para expressões poéticas individuais, o cinema de bordas possuiria maior afinidade para com o mercado e o chamado grande público.

Para tanto, este cinema valorizaria a superficialidade e repetição de tramas e seus clichês, bem como os aspectos populares e sensacionalistas. Não se trataria, todavia, de um procedimento paródico, uma vez que o que se consoma é mais próximo de uma reformulação genérica a partir da qual os realizadores deste tipo de cinema ostentariam seus conhecimentos cinematográficos (e cinéfilos), sendo muitas destas referências distanciadas da cultura brasileira e adaptadas de acordo com as circunstâncias nacionais e regionais nas quais as obras em questão se encontram inseridas (LYRA, 2006, p.139) – o que remete, por exemplo, as referências de Aragão apontadas no trecho da crítica de Felipe Guerra.

Ainda que se possa questionar a afirmação de Lyra em relação a suposta falta de profundidade ou complexidade nessas narrativas, de fato notam-se diversos destes procedimentos nos filmes realizados dentro do contexto “militante” proposto por Cánepa. As duas autoras, inclusive, participaram juntas de um movimento para a visibilização destes realizadores e suas obras, tanto através dos três compêndios intitulados *Cinema de bordas* (lançados respectivamente em 2006, 2008 e 2012) quanto na organização da mostra de mesmo nome, que em parceria com a instituição Itaú Cultural ocorreu em 2009, 2010, 2013 e 2015.

E é bastante provável que diversas das interações entre os realizadores analisados, se não foram promovidas exclusivamente pelos esforços deste grupo de pesquisadores no qual as autoras se incluem, ao menos foram facilitadas por ele. O cenário do chamado horror militante se ampliou e se tornou mais abrangente a partir da década de 2010, assim como os estudos envolvendo o cinema de bordas. Em texto escrito e publicado posteriormente, Lyra ressalta justamente a abrangência do conceito, que poderia ser categorizado da seguinte maneira:

- a) Filmes do *mainstream*, francamente comerciais. Aqueles do chamado “cinemão”, produzidos com a única finalidade de atingir o mercado em larga escala. (...)
- b) Filmes realizados com a explícita intenção de “parecerem” subculturais, com apelos às estratégias genéricas comerciais, ao trash e a outras categorias desvalorizadas pela crítica cultural e acadêmica. (...)
- c) Filmes produzidos por sujeitos autodidatas e moradores de cidades pequenas ou de arredores das grandes capitais, lugares por onde as obras circulam com sucesso de público, verificando-se, a par disso, uma estrutura cinematográfica que foge aos padrões costumeiros de produção e de exibição, articulada sobre modos artesanais e

independentes de realização, observando-se não apenas os parcos investimentos econômicos e esforços pessoais dos realizadores, mas também recursos técnicos precários, como a utilização de câmeras baratas, atores não profissionais, cenários toscos ou naturais, além de circulação caseira ou em salas quase sempre improvisadas (LYRA, 2009, p.34-35).

É comum no cinema hollywoodiano a simulação elogiosa e nostálgica aos apelos exploratórios das obras que serviram de inspiração, mesmo que para tanto se valha dos privilégios proporcionados pelo modo de produção massivo hollywoodiano, desfrutando de um grande orçamento e astros conhecidos do grande público (o cinema de Quentin Tarantino é um bom exemplo). Já o campo no qual se inserem os filmes periféricos de bordas seria o do paracinema, compreendido como o cinema que se posiciona em contraste ao cinema validado pelas “entidades legitimadoras”, ou seja, obras que se apresentam através de uma estética afetada pela subcultura, em geral referenciadas através de nomenclaturas como *camp*, *kitsch* ou *trash*. São termos que sugerem o excesso ou a precariedade, fatores que resultam na trivialização dos códigos sonoros e imagéticos, parte de um processo de apropriação de formas expressivas da “baixa” cultura, no qual reconfigura-se os regimentos técnicos estabelecidos pelos meios culturais massivos, voltando-se (intencionalmente ou não) para limitações tecnológicas (câmeras, recursos de iluminação, etc.). Neste aspecto, Lyra é bastante tributária de Jeffrey Sconce (2010), que, por sua vez, enxerga o paracinema como um manifesto pela valorização do “lixo” cinematográfico, sejam os filmes em questão explicitamente rejeitados ou simplesmente ignorados pela chamada cultura fílmica legítima. Segundo o autor, a retórica do paracinema sugere uma disputa entre um grupo de “guerrilha” formado por espectadores que cultuam estes filmes de baixo valor cultural e um segundo grupo formado por pretensos legitimadores de opinião. Seria evidente a percepção compartilhada por uma parcela deste grupo de espectadores / realizadores de que agem calculadamente como uma força disruptiva contra a cultura de “elite”, mas como Sconce argumenta, estas relações gradualmente tornaram-se mais ambíguas e complexas a partir de um movimento de institucionalização e comercialização da outrora renegada estética periférica (SCONCE, 2010, p.104).

Horror brasileiro com padrão internacional?

Stacey Abbott (2010) observa que durante os anos 1990 a hierarquização se tornou mais pronunciada por conta de uma leva de filmes de horror produzidos por grandes estúdios, com orçamentos generosos, dirigidos por cineastas de renome e protagonizados por estrelas de prestígio. Seria, enfim, uma onda de *blockbusters* de horror, nos quais se incluem títulos como *O silêncio dos inocentes* (*The silence of the lambs*, Jonathan Demme, 1991), *Drácula de Bram Stoker* (*Dracula*, Francis Ford Coppola, 1992), *A*

múmia (*The mummy*, Stephen Sommers, 1999), entre outros⁵.

Além dos fatores de produção, estes filmes basearam suas respectivas campanhas publicitárias em torno de uma diluição dos elementos horríficos. Ainda que não ignorassem a óbvia relação com o horror, as campanhas ressaltavam uma maior variedade de gêneros, como o romance ou a aventura, este último potencializado pelas inovações dos efeitos visuais digitais e mais presente nas produções lançadas no fim da década. No caso específico de *O silêncio dos inocentes*, que, por sua vez, ganhou o Oscar de melhor filme no ano seguinte ao de seu lançamento, Abbott atribui tamanho sucesso ao fato de a campanha publicitária ter se voltado para a parcela adulta do público (em oposição aos filmes de horror de sucesso na década anterior, endereçados sobretudo aos adolescentes), bem como a estratégia de indexá-lo como um “horror psicológico ou um drama de detetive”. Quanto aos horrores do canibalismo praticado pelo doutor Hannibal Lecter, a autora argumenta, citando Yvonne Tasker, que se justificaria pelo caráter artístico apurado (no inglês *arty*) com que a narrativa se aproxima do *slasher*, exemplificado em um dos assassinatos, que culmina no corpo da vítima sendo transfigurado na figura de um anjo, preso nas barras de uma cela de forma que sua pele se assemelhe a asas e seu torso apresente seus órgãos para nossa inspeção enquanto espectadores (TASKER apud ABBOTT, 2010, p.29).

O contexto americano, sobretudo hollywoodiano, é obviamente muito distante do contexto cinematográfico brasileiro, ainda mais durante os anos 1990, ao longo dos quais o país passou de um completo desmonte dos órgãos governamentais de fomento ao audiovisual até o período de restauração dos mesmos. No entanto, algumas aproximações parecem ser possíveis.

A partir do momento em que estes realizadores de bordas passam a produzir suas obras e promover uma agitação cultural em torno delas, a grande mídia os nota através de reportagens, artigos jornalísticos e coberturas das mostras e festivais. E neste contexto, o chamado “cinema comercial” parece ser encorajado a também produzir seus próprios filmes de horror. Cánepa (2016) aponta que este fenômeno teria ficado evidente a partir de 2014, ano no qual três longas-metragens de horror estrelados por atores conhecidos do grande público por seu trabalho em novelas da Rede Globo obtiveram lançamento no circuito comercial.

Apesar de serem produções comerciais, trata-se de filmes muito baratos, envolvendo poucos personagens confinados praticamente a um único cenário. O primeiro desses filmes, *Quando eu era vivo*, foi primeira direção-solo de Marco Dutra em longa-metragem, estrelado por Antonio Fagundes, Marat Descartes e a cantora Sandy. Baseado no romance *Como produzir efeito sem causa*, de Lourenço Mutarelli, o filme trata de uma relação de tensão entre pai e filho marcada por eventos sobrenaturais. Já *Gata Velha Ainda Mia*, primeiro longa de Rafael Primot, foi estrelado por Regina Duarte e Barbara Paz, trazendo duas mulheres que têm contas antigas a acertar durante uma entrevista ao longo de um jantar. Por fim, *Isolados*, de Tomás Portela, estrelado por Bruno Gagliasso e

⁵ A autora também cita *Frankenstein de Mary Shelley* (*Mary Shelley's Frankenstein*, Kenneth Branagh, 1994), *O segredo de Mary Reilly* (*Mary Reilly*, Stephen Frears, 1996), *A casa amaldiçoada* (*The haunting*, Jan de Bont, 1999), *Entrevista com o vampiro* (*Interview with the vampire: the vampire chronicles*, Neil Jordan, 1994), *Lobo* (*Wolf*, Mike Nichols, 1994) e *Do fundo do mar* (*Deep blue sea*, Renny Harlin, 1999).

Regiane Alves, coloca um casal em férias que tem a casa de campo cercada por supostos psicopatas. Trata-se de filmes muito diferentes entre si, mas cujo conjunto sugere a busca pela viabilização de produções de baixo orçamento feitas para um nicho específico – característica de grande parte das produções do gênero horror no mundo todo (CÁNEPA, 2016, p.132-133).

A autora ressalta que apesar de novos modelos de fomento à produção e distribuição audiovisual estarem em voga, aumentando, assim, o número de longas-metragens lançados comercialmente em 821% (de 1995 a 2013), a atração do público para as salas de cinema que exibem filmes nacionais continua se mostrando um grande desafio⁶, o que explicaria a maioria dos filmes citados não exceder o número de vinte mil espectadores. Embora com o baixo número de espectadores persistindo, também se incluem neste grupo de produções “mais comerciais” de horror alguns outros longas-metragens: *O caseiro* (Julio Santi, 2016), no qual um professor de psicologia (Bruno Garcia) investiga estranhos eventos que assolam a família de uma de suas alunas e que desafiam seu viés psicanalítico, o levando a reavaliar seu ceticismo em relação a fantasmas; *Através da sombra* (2016), dirigido pelo cineasta veterano Walter Lima Jr.⁷ e que adapta o livro *A volta do parafuso* (1898), de Henry James, no qual uma governanta (aqui interpretada por Virginia Cavendish) passa a suspeitar que as crianças deixadas aos seus cuidados estão sob a influência dos espíritos de antigos empregados da propriedade; e *Motorrad* (Vicente Amorim, 2018), ambientado em um futuro distópico no qual um grupo de jovens passa a ser perseguido por motoqueiros sanguinários após invadirem uma área privada.

Os filmes possuem em comum os orçamentos captados através de editais públicos de fomento ao audiovisual, esquemas de produção e equipe profissionais e lançamento no circuito comercial, inclusive em salas de cinema localizadas em multiplexes. Ainda que estejam longe dos orçamentos de dezenas de milhões de dólares e do alcance⁸ que longas-metragens hollywoodianos desfrutam, são modelos de produção e distribuição igualmente distantes do esquema independente e por vezes de guerrilha dos realizadores de bordas.

Mas talvez o filme que mais se aproximou da noção de *blockbuster* (e que mais se distancie dos

⁶ Cânepa cita a pesquisa de Danielle Borges, que por sua vez aponta que apesar de supostamente crescente, a participação do público estaria vinculada muito mais a sucessos de bilheteria específicos, em geral comédias estreladas por atores globais, que isoladamente atraem milhões de espectadores para os cinemas. Ainda segundo a autora:

Apesar do *market share* do título nacional ter passado de 3,67%, em 1995, para 18,59%, em 2013, e ter até chegado a ultrapassar os 20% em 2003 (...) o índice ficou bastante instável nos anos analisados, mantendo-se numa média de 11%. Ou seja, enquanto a produção de filmes nacionais em número de títulos cresceu 821,43%, o *market share* do cinema nacional subiu 406,54%, o que demonstra uma dificuldade de atração de público do filme brasileiro ou um baixo interesse da audiência nacional ao produto local (BORGES *apud* CÁNEPA, 2016, p.133).

⁷ O cineasta possui mais de 50 anos de carreira e uma filmografia aclamada que inclui obras como *Brasil anos 2000* (selecionado pelo Festival de Berlim em 1969) e *A ostra e o vento* (selecionado pelo Festival de Veneza em 1997), entre outros.

⁸ *Através da sombra* teve um público total de 6.655 espectadores e renda de R\$ 97.221,51. Já *O caseiro* levou 11.856 pessoas aos cinemas e arrecadou R\$ 153.425,65. Dados disponíveis em < <https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/2120.pdf> > Último acesso em 12/07/2018

modelos de produção de bordas), e o fez obtendo maior sucesso de arrecadação nas bilheterias, seja *O rastro* (J.C. Feyer, 2017). Coprodução entre as empresas brasileiras Lupa Filmes e Imagem Filmes (também responsável pela distribuição) e a americana Orion Pictures, o filme contou com um orçamento de aproximadamente 4 milhões de reais, valor captado através de mecanismos de incentivo⁹. Durante os quatro primeiros dias de estreia (de 18 a 21 de maio de 2017), o longa-metragem foi visto por 47 mil pessoas em 341 salas de cinema em todo o país¹⁰, um número de espectadores que quase dobrou ao longo das semanas seguintes de exibição, somando 87.070 espectadores e uma renda de R\$ 1.182.424,09¹¹. Embora bastante abaixo dos números conquistados pelos grandes sucessos do cinema brasileiro contemporâneo¹², trata-se de um considerável avanço em comparação com outros filmes de horror lançados desde 2000. Além de ser estrelado por Rafael Cardoso e Leandra Leal, atores conhecidos do grande público por conta das novelas da Rede Globo, parte do sucesso deve ser atribuído à campanha do filme que se direcionou especialmente ao público adolescente, com estratégias como o lançamento do trailer e de outras novidades sobre o projeto durante a edição de 2016 da *Comic Con Experience*.

Trata-se de uma popular convenção surgida nos Estados Unidos e voltada para a divulgação de projetos em várias mídias que, por sua vez, possuem forte apelo com o público jovem. No Brasil, a *Comic Con* acontece desde 2013 e a cada ano tem se tornado maior¹³ e contado com mais atrações internacionais. Durante o evento, elenco e equipe do filme divulgaram o trailer e deram entrevistas sobre o projeto para diversos jornalistas, enquanto o público presente tinha acesso a um espaço que replicava os cenários sinistros nos quais a trama de *O rastro* é ambientada, simulando assim as atrações assustadoras de um trem fantasma.

Eventualmente, matérias, reportagens e notícias sobre o filme e sua participação no evento surgiram em diversos sites com foco em cultura pop¹⁴.

A trama, por sua vez, narra a trajetória de um funcionário da Secretaria de

⁹ Disponível em < <https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/2408.pdf> > Último acesso em 12/07/2018

¹⁰ Disponível em < <https://www.omelete.com.br/velozes-e-furiosos-8/bilheteria-brasil-rei-arthur-a-lenda-da-espada-faz-estreia-na-lideranca> > Último acesso em 12/07/2018

¹¹ Disponível em < <https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/2408.pdf> > Último acesso em 12/07/2018

¹² Alguns dos filmes com maior público nas últimas duas décadas foram: *Se eu fosse você 2* (Daniel Filho, 2009) com público de 6.112.851 pessoas; *Tropa de Elite 2* (José Padilha, 2010), assistido por 11.146.723 espectadores; e *Minha mãe é uma peça 2* (César Rodrigues, 2016) visto por 9.234.363 pessoas – coincidentemente os três longas-metragens são sequências. Há ainda os filmes bíblicos produzidos pela Rede Record e dirigidos por André Avancini *Os dez mandamentos* (2016) e *Nada a perder* (2018), que respectivamente tiveram 11.305.479 e 11.226.127 de ingressos vendidos. No entanto, é impreciso o número de espectadores do filme, já que a exibição de ambos foi marcada pela polêmica envolvendo compras massivas de ingressos pelas igrejas evangélicas. Dados disponíveis em < <https://oglobo.globo.com/cultura/filmes/nada-perder-se-torna-maior-bilheteria-do-cinema-brasileiro-22656519> > Última visualização em 12/07/2018

¹³ A edição de 2017 do evento contou com a presença de 227.451 pessoas. Dados disponíveis em < <https://www.ccxp.com.br/a-ccxp> > Última visualização em 12/07/2018.

¹⁴ Sites bastante populares na Web como o Omelete (www.omelete.com.br), o AdoroCinema (www.adorocinema.com.br) e o IGN (www.br.ign.com), este último voltado para a divulgação de videogames, publicaram conteúdo sobre o filme tanto na época da *Comic Con*, quanto posteriormente.

Saúde do Rio de Janeiro (Cardoso), que é designado a acompanhar a transferência de pacientes em um hospital decadente em processo de desativação. Uma dessas pacientes é uma menina de dez anos que desaparece durante a transferência, o que leva o protagonista a se engajar em uma investigação para descobrir seu paradeiro. Além do mistério envolvendo o desaparecimento da criança, há uma trama de corrupção no sistema público de saúde, a qual o protagonista acaba desvendando, colocando sua vida e de sua esposa grávida (Leal) em risco.

Dos corredores sombrios do hospital até a aparição de fantasmas através de sustos, o filme se apropria do horror de forma até mais pronunciada que os longas citados por Cánepa. No entanto, há um discurso presente tanto na fala do elenco quanto de Feyer que, embora jamais negue a filiação ao horror, pondera sobre *O rastro* ser um “terror psicológico”, o que seria mais eficiente e mais assustador do que “outros”¹⁵ filmes de horror. Também é flagrante, tanto no discurso dos envolvidos na produção do filme quanto nas matérias jornalísticas a seu respeito, a ênfase nas qualidades técnicas da produção, que não ficariam “devendo em nenhum aspecto às produções gringas”¹⁶¹⁷.

De forma a garantir que o público compartilhasse da mesma percepção, o trailer do filme foi montado pela empresa inglesa Zealot, medida que, segundo o roteirista e produtor André Pereira, venceria a barreira do preconceito, já que os brasileiros “não sabem fazer esse tipo de filme tão bem”¹⁸. A tática parece ter surtido efeito, ao menos para com os estrangeiros, sendo o trailer indicado na categoria de melhor trailer de horror internacional na edição de 2017 da premiação americana Golden Trailer Awards, que, por sua vez, celebra o trabalho de profissionais especializados em montar as prévias em vídeo e outros materiais de divulgação de filmes e séries – além do salto em termos de público e renda que o filme obteve em comparação com os outros longas-metragens do gênero lançados no circuito comercial desde 2008¹⁹.

Obviamente, tratam-se de aspectos extra fílmicos, mas que estão vinculados a estética dos filmes, onde é evidente o esmero na construção dos cenários e figurinos, no design de som e na fotografia, que no caso de *O rastro* e *O caseiro* é composta por uma paleta de cores frias, privilegiando tons de azul que

¹⁵ O diretor menciona em entrevista ao site IGN que o terror do filme “é muito mais assustador do que filmes de monstro” por colocar em dúvida a sanidade do protagonista, sendo assim um terror psicológico tributário de obras como *O iluminado* (*The shining*, Stanley Kubrick, 1980). Disponível em < <https://br.ign.com/comic-con-experience-2016/43194/video-interview/filme-o-rastro-resgata-o-genero-de-terror-no-cinema-nacional> > Último acesso em 12/07/2018.

¹⁶ Disponível em < <http://www.adorocinema.com/noticias/filmes/noticia-126304/> > Último acesso em 12/07/2018

¹⁷ Disponível em < <http://gente.ig.com.br/cultura/2017-05-17/o-rastro-filme.html> > Último acesso em 12/07/2018

¹⁸ Em entrevista ao site Judão (www.judao.com.br), a produtora Malu Miranda diz: “Nós mandamos o material pra lá e eles montaram, fizeram o design de som e tudo mais. (...) A gente não sabe fazer esse tipo de filme tão bem, simplesmente porque não tem referência. (...) Os gringos tem muita vontade de ensinar os Brasileiros”. Disponível em < <http://judao.com.br/o-rastro-comic-con/> > Última visualização em 12/07/2018

¹⁹ Ano no qual *Encarnação do demônio* foi lançado com a promessa de revitalizar o gênero no cinema brasileiro, trazendo de volta José Mojica Marins e seu personagem Zé do Caixão. Mas como já foi discutido, o longa-metragem estreou em somente 37 salas e mesmo assim teve público e renda abaixo do esperado (BARCINSKI; FINOTTI, 2015, p.521).

remetem menos ao calor característico do Rio de Janeiro²⁰ e mais ao frio noturno típico em filmes de horror hollywoodianos.

Um futuro de conciliações e inimigos em comum

Conforme observou Lyra (2009), estes são elementos de legitimação que acabam por colocar o filme em um patamar acima não necessariamente de outras produções, mas sim da percepção que o público tem de um gênero descontinuado na historiografia do cinema nacional. Apesar destas estratégias legitimadoras, tanto através dos recursos técnicos quanto das campanhas de marketing que reforçam o famigerado “padrão internacional”, alguns destes filmes de horror brasileiro “comerciais” apresentam também aspectos muito inerentes a cultura nacional: o típico quartinho dos fundos, repleto de relíquias e recordações de infância, bem como a presença da cantora Sandy que funciona como um memento da cultura popular brasileira dos anos 1990 em *Quando eu era vivo*; os casarões góticos adaptados para uma fazenda de café no fim do século XIX em *Através da sombra*; a subversão da “namoradina do Brasil”, Regina Duarte, em uma vilã inescrupulosa e decadente em *Gata velha ainda mia*; e a característica corrupção que assola o país e provoca desmontes em setores como a saúde pública, cerne de *O rastro*.

Isto não significa, no entanto, que os filmes de bordas, ou seja, aqueles que ainda não penetraram no *mainstream* através da conquista de orçamentos maiores em editais de fomento audiovisual e / ou distribuição significativa no circuito comercial, primem por um diálogo evidente com a cultura brasileira, podendo até mesmo se distanciar ainda mais dela.

O que se configura a partir de então é um território de disputas, no qual as reivindicações por uma legitimidade do horror através de seus potenciais criativos e de excessos exploratórios se opõem as reivindicações de uma legitimidade através da expertise dos envolvidos, dos recursos arrojados e de uma estética que busca atingir uma percepção de padrões internacionais.

São embates travados majoritariamente no campo extra fílmico (embora sejam refletidos nas obras), e evidenciados por um movimento de reconhecimento da produção de horror no cinema nacional que se dá tanto na academia quanto na mídia, que por sua vez tem dedicado cada vez mais espaço em jornais, revistas e programas de TV para acompanhar esta agitação em torno do gênero. Bom exemplo disso é a série documental televisiva *Nas sombras do medo – o cinema de terror no Brasil*, exibida no Canal Brasil a partir de 31 de outubro de 2017.

Ao longo de seis episódios, a apresentadora Simone Zuccolotto realiza entrevistas tanto com

²⁰ Em entrevistas referenciadas anteriormente os atores de *O rastro* descrevem o filme como um “terror tropical”, no qual, apesar das cores frias os personagens estariam constantemente repletos de suor.

pesquisadores (como Cánepa e Carlos Primati) quanto realizadores, atores e produtores dos mais diversos projetos, colocando em pauta tanto o que os diferencia quanto o que os aproxima. Mais que isso, a série consegue retratar as inconsistências deste cenário, que acaba desafiando as classificações discutidas até este ponto.

Durante o quarto episódio, no qual Zuccolotto indaga os realizadores acerca do retorno financeiro e do financiamento de seus filmes, Rodrigo Aragão revela rejeitar o rótulo de realizador de “guerrilha”.

Eu gostaria de dizer também o seguinte: eu não tenho esta bandeira de ‘não, eu quero trabalhar sem os editais (...), quero fazer filme barato’, de maneira nenhuma. Eu acho que a máquina ela vai nos aceitar, e eu não estou querendo sabotar a máquina, eu acho que a gente pode tornar a máquina muito mais bonita, porque um cinema de um país para ser rico tem que ter todos os gêneros, e o terror é um gênero importante (ARAGÃO, Entrevista a Zuccolotto, 2016).

A fala de Aragão não deixa de ecoar a insatisfação dos realizadores que trabalham às margens do esquema de produção massivo, mas também demonstra que, se de fato há uma militância em torno do cinema de horror feito no Brasil, os interesses que a motivam são polissêmicos e passam por processos de mutação. Se ainda é possível falar de algum tipo de militância por um cinema de horror independente seja em termos estéticos ou de produção no contexto contemporâneo brasileiro, talvez o catarinense Peter Baierstoff seja um de seus poucos e mais prolíficos representantes. Ainda que parceiro de direção de Aragão em um dos episódios do longa-metragem *As fábulas negras* (2014), Baierstoff segue na grande maioria de sua obra os preceitos de um manifesto de sua autoria, no qual se opõe ao profissionalismo técnico, ao chamado bom gosto e ao *mainstream*, sendo este um cinema “antropofágico, primitivo, selvagem, niilista, ateu e caótico, mas de uma pureza maldita capaz de assustar tanto colonizados quanto os colonizadores” (BAIESTORF, 2002, s.p.).

Aragão, por sua vez, já passou a trabalhar em dois novos projetos cujos modelos de produção se contrastam à sua então produção independente: o longa-metragem *Cemitério das almas perdidas*, o qual realizou com R\$ 2,1 milhões captados através de editais públicos, e também a série *Noturnos*, inspirada na obra de Vinícius de Moraes, na qual divide a direção de episódios com outros nomes conhecidos do horror brasileiro na última década, como Gabriela Amaral Almeida (*O animal cordial*, 2018) e Marco Dutra (*Quando eu era vivo*, 2014).

Um novo panorama deste cenário que se desenha futuramente parece inevitável e ainda mais desafiador. A nova década de 2020 se iniciou com a morte do cineasta José Mojica Marins, precursor do gênero no cinema nacional; a Darkflix, um serviço de streaming brasileiro e composto inteiramente por filmes e séries de horror; e uma mudança de governo que sugere modificar significativamente o contexto

harmonioso, ainda que movediço, que os monstros e seus criadores tem apreciado fora das sombras.

Bibliografia

ABBOTT, S. High Concept Thrills and Chills: The Horror Blockbuster. In: CONRICH, I. (org.). *Horror Zone - The Cultural Experience of Contemporary Horror Cinema*. Nova York e Londres: IB Tauris, 2010. p.27-44.

BAIESTORF, P. Manifesto Canibal. 06/2002. Disponível em < <https://canibuk.wordpress.com/2012/02/21/manifesto-canibal/> > Acesso em 28/02/2020.

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

GUERRA, F. Crítica do filme Manguê negro. Boca do Inferno. 2013. Disponível em: < <https://bocadoinferno.com.br/criticas/2013/11/manguê-negro-2008/> > Acesso em 28/02/2020.

LYRA, B; SANTANA, G. *Cinema de bordas*. São Paulo: Editora Lápis, 2006.

LYRA, B. *Cinema periférico de bordas*. In: Comunicação, Mídia e Consumo v.6, n.15. ESPM, 2009. Disponível em < <http://revistacmc.espm.br/index.php/revistacmc/article/view/145> > Acesso em 28/02/2020.

SCONCE, J. 'Trashing' the Academy: Taste, Excess and an Emerging Politics of Cinematic Style. In: CONRICH, I. (org.). *Horror Zone - The Cultural Experience of Contemporary Horror Cinema*. Nova York e Londres: IB Tauris, 2010. p.103-124.

TASKER, Y. *Silence of the Lambs*, Londres: British Film Institute, 2002.

Fontes audiovisuais

ARAGÃO, R. *Entrevista a Simone Zuccolotto*. Canal Brasil. 2016. Programa de TV.