



Serviço Público Federal
Ministério da Educação
Fundação Universidade Federal de Mato Grosso do Sul



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL
FACULDADE DE ARTES, LETRAS E COMUNICAÇÃO
CURSO DE AUDIOVISUAL**

**ESTUDO HISTORIOGRÁFICO SOBRE A CONSTRUÇÃO DO
CONCEITO DE PÓS-HORROR**

MARCO ANTÔNIO BONATELLI

Campo Grande
NOVEMBRO/2022

FACULDADE DE ARTES, LETRAS E COMUNICAÇÃO

Cidade Universitária, s/nº - Bairro Universitário
79070-900 - Campo Grande (MS)
Fone: (0xx67) 3345-7607 <http://www.ufms.br>
<http://www.audiovisual.ufms.br> / audiovisual.faalc@ufms.br



Serviço Público Federal
Ministério da Educação
Fundação Universidade Federal de Mato Grosso do Sul



ESTUDO HISTORIOGRÁFICO SOBRE A CONSTRUÇÃO DO CONCEITO DE PÓS-HORROR

MARCO ANTÔNIO BONATELLI

Monografia apresentada como requisito parcial para aprovação na disciplina Seminário de Pesquisa e Audiovisual II do Curso de Audiovisual da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul.

Orientador(a): Prof. Dr. Ramiro Girolto

FACULDADE DE ARTES, LETRAS E COMUNICAÇÃO

Cidade Universitária, s/nº - Bairro Universitário
79070-900 - Campo Grande (MS)
Fone: (0xx67) 3345-7607 <http://www.ufms.br>
<http://www.audiovisual.ufms.br> / audiovisual.faalc@ufms.br



Serviço Público Federal
Ministério da Educação
Fundação Universidade Federal de Mato Grosso do Sul



ATA DE DEFESA DO TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

Título do Trabalho: Estudo Historiográfico Sobre a Construção do Conceito de Pós-Horror

Acadêmico: Marco Antônio Bonatelli

Orientador: Ramiro Giroldo

Data: 29/11/2022

Banca examinadora:

1. Ramiro Giroldo
2. Daniela Giovana Siqueira
3. Julio Carlos Bezerra

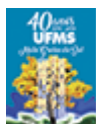
Avaliação: (X) Aprovado () Reprovado

Parecer: A banca sublinha a qualidade do trabalho e o empenho do aluno, que superou as expectativas.

Campo Grande, 29 de novembro de 2022.



Documento assinado eletronicamente por **Ramiro Giroldo, Professor do Magisterio Superior**, em 29/11/2022, às 18:02, conforme horário oficial de Mato Grosso do Sul, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Daniela Giovana Siqueira, Professora do Magistério Superior**, em 29/11/2022, às 19:35, conforme horário oficial de Mato Grosso do Sul, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Julio Carlos Bezerra, Professor do Magisterio Superior**, em 02/12/2022, às 08:46, conforme horário oficial de Mato Grosso do Sul, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufms.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **3674965** e o código CRC **276E071B**.

COLEGIADO DE GRADUAÇÃO EM AUDIOVISUAL - BACHARELADO

Av Costa e Silva, s/nº - Cidade Universitária

Fone:

CEP 79070-900 - Campo Grande - MS

Referência: Processo nº 23104.036561/2022-06

SEI nº 3674965



AGRADECIMENTOS

Aos Professores Andriolli Costa, Diego Damasceno, Guilherme Passamani, Marcio Blanco, Márcia Gomes Marques, Patrícia Osses, Régis Orlando Rasia, Rodrigo Sombra, Suzana Cunha Lopes e Vitor Zan. Por tudo.

Também aos Professores Daniela Giovana Siqueira e Julio Bezerra, que aceitaram compor minha banca de defesa do Trabalho de Conclusão de Curso e muito me ensinaram ao longo dos últimos anos.

Ao Professor Doutor Ramiro Giroldo por me dar uma chance como seu orientando e me apresentar as pesquisas sobre o horror.

Aos meus amigos Aram Amorim, Giovane Alencar, Felipe Feitosa e João Gabriel Pelosi pelo apoio e fraternidade.

À minha mãe Maria da Penha Bonatelli por me apoiar em minhas decisões sejam elas quais fossem e me dar todo suporte para que eu pudesse perseguir os meus sonhos.

FACULDADE DE ARTES, LETRAS E COMUNICAÇÃO



SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	7
CAPÍTULO 1: PRODUÇÕES PARA INTERNET.....	15
CAPÍTULO 2: PRODUÇÕES DA CRÍTICA.....	36
CAPÍTULO 3: PRODUÇÕES ACADÊMICAS.....	50
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	62
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	64
ANEXOS.....	67

FACULDADE DE ARTES, LETRAS E COMUNICAÇÃO

Cidade Universitária, s/nº - Bairro Universitário
79070-900 - Campo Grande (MS)
Fone: (0xx67) 3345-7607 <http://www.ufms.br>
<http://www.audiovisual.ufms.br> / audiovisual.faalc@ufms.br



Serviço Público Federal
Ministério da Educação
Fundação Universidade Federal de Mato Grosso do Sul



RESUMO E PALAVRAS-CHAVE

Resumo: A pesquisa *Estudo Historiográfico Sobre a Construção do Conceito de Pós-Horror* tem como objetivo levantar um amplo referencial teórico que, a partir do que o título sugere, ajude a compreender melhor a importância do conceito pós-horror (ou pós-terror) dentro do gênero a que pertence, tendo como base a perspectiva de diversos autores, tanto norte-americanos quanto latinos, com vastas produções contemporâneas escritas sobre o campo do cinema. Com isso, busca-se promover um estudo bibliográfico sobre o objeto de pesquisa em questão, o conceito de pós-horror, visando desenvolver uma discussão historiográfica sobre o termo – proposta ainda não realizada no Brasil. A monografia traz também a tradução de textos ainda inéditos no país, que podem ser úteis ao desenvolvimento de fortuna teórica sobre os desdobramentos do fenômeno descrito ao longo do trabalho.

Palavras-chave: cinema; historiografia; memória; pós-horror.

Abstract: The research *Historiographic Study on the Construction of the Post-Horror Concept* aims to raise a broad theoretical framework that, based on what the title suggests, helps to better understand the importance of the post-horror (or post terror) concept within of the genre to which it belongs, based on the perspective of several authors, both North Americans and Latino Americans, with vast contemporary productions written on the field of cinema. With this, the objective is to promote a bibliographic study on the object of research in question, the concept of post horror, developing a historiographical discussion about the term – proposal not yet carried out in Brazil. The monograph also brings the translation of texts still unpublished in the country, which may be useful for the development of theoretical fortune on the unfolding of the phenomenon described throughout the work.

Keywords: cinema; historiography; memory; post horror.

FACULDADE DE ARTES, LETRAS E COMUNICAÇÃO

Cidade Universitária, s/nº - Bairro Universitário
79070-900 - Campo Grande (MS)
Fone: (0xx67) 3345-7607 <http://www.ufms.br>
<http://www.audiovisual.ufms.br> / audiovisual.faalc@ufms.br



INTRODUÇÃO

O horror é um gênero que, ano após ano, vê um aumento substancial de produções acadêmicas sobre suas mais variadas frentes sendo publicadas, com trabalhos abordando temáticas, estéticas e estruturas a partir de perspectivas bastante amplas. No Brasil, autores como Laura Cánepa e Lucas Procópio Caetano¹ são importantes expoentes que valem menção, mas não são os únicos. É cada vez mais comum, por exemplo, a apresentação de trabalhos voltados para a área nos encontros anuais da Sociedade Brasileira de Estudos do Cinema e Audiovisual (SOCINE), principalmente na última década, com rodas de debate e seminários temáticos acalorados sobre o gênero recebendo destaque. Não são raros, também, os grupos de estudo que se formam para refletir acerca de questões como a do macabro e do grotesco no Cinema. Gabriela Lopes Vasconcellos de Andrade defende em sua tese de doutorado, inclusive, que podemos perceber o horror como o gênero contemporâneo por excelência (2019). Utilizando-se da visão de Giorgio Agamben de que não há nada mais contemporâneo do que pensar seu tempo a partir do desejo comum de não querer pertencer a ele, a pesquisadora trabalha em cima da ideia de que manter-se antenado ao momento em que se insere para discutir passado e futuro através do horror é trabalhar com as possibilidades estéticas e poéticas do gênero de forma pujante e, sem contrassensos, bela. Busca-se, assim, compreender em que medida o conceito de pós-horror pode ser verificado como ponto de ruptura para o gênero a que pertence. O enfoque aqui se pauta, dessa maneira, na produção de conhecimento sobre o termo que surge se influenciando e retroalimentando nos últimos anos.

¹ Autores de *Medo de que?: uma pequena história do horror nos filmes brasileiros* (2007) e *A dança dos monstros em areias movediças: breve panorama do cinema de horror brasileiro nos anos 2010* (2019), respectivamente.



PRINCÍPIOS HISTÓRICOS

Cunhado em 2017 pelo jornalista britânico do *The Guardian*, Steve Rose, a definição ‘pós-horror’ nasceu englobando obras como *Sombras da Vida* (*A Ghost Story*), de David Lowery, e *Ao Cair da Noite* (*It Comes at Night*), de Trey Edward Shults, ambos de 2017, e gerou uma onda de duras respostas por parte de teóricos, críticos e fãs que acusaram o autor de *How post-horror movies are taking over cinema* (*Como os filmes do pós-horror estão tomando o cinema*, 2017) de esnobismo e falta de conhecimento histórico sobre o gênero para fazer as afirmações das quais lançava mão e constituíam a base de sustentação de suas ideias. No texto em questão, ele defende pensar um novo tipo de horror. Esse horror diferente, ou ‘elevado’, como ficou conhecido, se caracterizaria por se distinguir das principais produções do gênero ‘feitas para *shoppings centers*’; seriam filmes que, ao buscar subverter tropos consagrados do gênero, se distinguiram das demais obras produzidas dentro dele ao longo da História. Retomando, pontos como um profundo desconhecimento do desenvolvimento estético e temático do horror, bem como a incapacidade, por parte do jornalista, de compreender a diversidade imensa do gênero, foram os mais levantados pelos autores contrários à sua proposição. Contudo, houve uma segunda leva de textos que partiu de um pressuposto diferente. Estes buscaram defender o pós-horror e definir de forma mais refinada a proposição postulada por Rose. Dentre essas noções, podemos citar como características: narrativas que se focam no psicológico de seus personagens, construindo medos mais palpáveis em seus cernes, como o de perder um familiar ou adoecer repentinamente; o estabelecimento de uma sensorialidade aguçada e desenvolvida a partir da visão de autores-cinéfilos; e a aposta no metafísico como solução para englobar todo esse ideal (ROSE, 2017). Novamente, porém, essa tentativa de reestruturação temática não foi suficiente para convencer as pessoas que viam no pós-horror

FACULDADE DE ARTES, LETRAS E COMUNICAÇÃO

Cidade Universitária, s/nº - Bairro Universitário
79070-900 - Campo Grande (MS)
Fone: (0xx67) 3345-7607 <http://www.ufms.br>
<http://www.audiovisual.ufms.br> / audiovisual.faalc@ufms.br



um verdadeiro desserviço para a construção de conhecimento acerca do gênero. Se analisados, por exemplo, *O Vampiro* (*Vampyr*, 1932), de Carl Theodor Dreyer, e *O Bebê de Rosemary* (*Rosemary's Baby*, 1968), de Roman Polanski, não pode-se encontrar praticamente todas as características descritas pelo artigo como essenciais para pensarmos essas obras, em filmes de mais de cinquenta anos atrás, se questionaram esses autores.

Instaurou-se, portanto, um amplo debate que rendeu diversas referências bibliográficas, algo bastante significativo, principalmente se levado em conta que o termo possui menos de cinco anos. Dessa forma, a proposta desta pesquisa é reunir parte do arsenal produzido por autores que se empenharam a pensar o pós-horror de forma a construir conhecimento para compor um levantamento dos principais argumentos de cada um, trazendo os escritos mais relevantes sobre o conceito para o corpo da pesquisa. Sendo mais objetivo, a pergunta que se faz aqui e que norteia o texto como um todo é: de que maneira podemos compreender melhor o conceito de pós-horror a partir das mais diversas produções anglófonas, com textos traduzidos de forma inédita no Brasil pelo autor deste trabalho, bem como latino-americanas, no que o enfoque será dado para autores nacionais uma vez que o referencial no Brasil é bastante grande e diverso. Nessa abordagem histórica, o intuito de desenvolver a fortuna teórica acerca do objeto de estudo em questão se destaca, sem que haja brechas para reflexões ou quaisquer outros meios de intervenção direta nessas proposições que não a escolha de trabalhar com quais textos e em que ordem. A abordagem adotada, assim sendo, é a funcionalista, uma vez que o pensamento que guiou este trabalho como um todo é de que, antes que haja qualquer meio de pensamento crítico acerca dos pós-horror, primeiro deve haver uma categorização sistematizada acerca do fenômeno para que suas principais linhas de desenvolvimento argumentativo fiquem claras para o leitor. Desse modo, por mais improvável que seja conseguir redigir de forma imparcial qualquer trabalho,

FACULDADE DE ARTES, LETRAS E COMUNICAÇÃO

Cidade Universitária, s/nº - Bairro Universitário
79070-900 - Campo Grande (MS)
Fone: (0xx67) 3345-7607 <http://www.ufms.br>
<http://www.audiovisual.ufms.br> / audiovisual.faalc@ufms.br



Serviço Público Federal
Ministério da Educação
Fundação Universidade Federal de Mato Grosso do Sul



a intenção de buscar por um leitor crítico a essas produções (e suas reflexões, como parte do desenvolvimento futuro do conceito) é o que moveu a escrita desta monografia.

O levantamento feito buscou entender se, de fato, o conceito de pós-horror rende suficiente material para cravá-lo como um grande acontecimento dentro do gênero. Deve-se levar em conta, é claro, outros conceitos dentro do próprio horror que ganharam muita popularidade de vinte anos para cá, como o *Novo Extremismo Francês* (que tem suas primeiras obras na década de 1990, mas só se consolidou com seus grandes marcos a partir de 2001), o *splatter* contemporâneo (vulgarmente chamado de *Torture Porn*), e os *J-Horror* do século XXI (que receberam um montante de *remakes* baseados no sucesso dessas obras), mas que parecem ter decaído em relevância ao longo dos anos.

O pós-horror, é verdade e como já dito, se enquadra como um fenômeno do qual não se pode afirmar que conseguirá suficiente sustância para se manter relevante nas décadas que virão. Nem mesmo se ele de fato terá alguma relevância para o gênero horror é possível de se afirmar ainda, mas, mesmo assim, diversos autores descrevem como animadora a forma com que o período apresenta um grande número de adeptos e, conseqüentemente, um amplo referencial de filmes que podem ser enquadrados dessa maneira.

Voltando à questão do corpus fílmico, que de alguma forma participa da discussão sobre o viés do pós-horror, para além dos três filmes já citados anteriormente, pode-se incluir na lista ainda *O Babadook* (*The Babadook*, 2014), de Jennifer Kent, *A Bruxa* (*The VVitch: A New-England Folktale*, 2015), de Robert Eggers, *Hereditário* (*Hereditary*, 2018), de Ari Aster, *Nós* (*Us*, 2019), de Jordan Peele, e *Lamb* (2021), de Valdimar Jóhannsson, entre outros.

FACULDADE DE ARTES, LETRAS E COMUNICAÇÃO

Cidade Universitária, s/nº - Bairro Universitário
79070-900 - Campo Grande (MS)
Fone: (0xx67) 3345-7607 <http://www.ufms.br>
<http://www.audiovisual.ufms.br> / audiovisual.faalc@ufms.br



Serviço Público Federal
Ministério da Educação
Fundação Universidade Federal de Mato Grosso do Sul



METODOLOGIA

O método adotado por este trabalho para tanto é o exploratório-bibliográfico, uma vez que este se encaixa perfeitamente na intenção de compilar um amplo referencial surgido em determinado tempo e lugar, selecioná-lo, dividi-lo, traduzi-lo e disponibilizá-lo para consulta. Assim sendo, empreendeu-se uma guinada em direção à pesquisa historiográfica. Vale destacar o trecho de Julio Bentivoglio, autor que, em grande medida, serviu como princípio norteador de todo processo de escrita desta pesquisa. *A história conceitual de Reinhart Koselleck* (2010) foi importante por conta de sua relação entre linguagem e História que remete à Koselleck e é trabalhada pelo autor, bem como as possibilidades de se pensar conceitos a partir de mais de uma perspectiva, foram muito importantes para que o recorte pudesse ser feito:

Partindo da premissa de que existe uma relação visceral entre História e linguagem, e reconhecendo a mutabilidade das palavras, Koselleck realizou subsídio decisivo a este debate inaugurando uma abordagem sobre a História das Ideias que se funde a uma verdadeira teoria da história. E a desenvolve a partir de alguns aspectos basilares: o problema da consciência histórica, sua articulação por meio do conceito de experiência e fazendo recurso à hermenêutica filosófica que integrados perfazem uma História Social dos Conceitos. O ponto alto de sua contribuição foi demonstrar os vínculos existentes entre o pensamento social ou político e os sujeitos, por um lado e como se dá o amálgama entre as expressões de determinadas consciências históricas por outro, que expressam o quanto o conhecimento histórico pode tematizar as condições de possibilidade de histórias e a própria existência humana (Koselleck, 1997, p. 68).

A História das Ideias é um dos campos mais antigos da historiografia, afinal desde os primórdios deste saber, ontologicamente, já se inquiria sobre a presença das ideias no tempo. Neste longo percurso, lentamente surgiu a constatação de que os conceitos ou as ideias não deveriam ser tratados exclusivamente como expressões da ideologia tal como deseja o marxismo, como meras representações à moda dos Annales, ou ainda como o resultado de determinadas relações discursivas como desejou Michel Foucault. Embora estas referências sejam significativas ao campo em tela, a complexidade do pensamento e o recurso às ideias deixavam sempre entreaberta a possibilidade de novas abordagens. A virtude de Koselleck, neste sentido, foi a de atentar para a historicidade dos conceitos e do pensamento sócio-

FACULDADE DE ARTES, LETRAS E COMUNICAÇÃO

Cidade Universitária, s/nº - Bairro Universitário
79070-900 - Campo Grande (MS)
Fone: (0xx67) 3345-7607 <http://www.ufms.br>
<http://www.audiovisual.ufms.br> / audiovisual.faalc@ufms.br



Serviço Público Federal
Ministério da Educação
Fundação Universidade Federal de Mato Grosso do Sul



político, vinculando-os à realidade social e à compreensão hermenêutica. Com isso, valorizou a dinâmica e a existência de significados aparentemente diversos dentro de uma mesma época e até em um mesmo grupo social e, de igual modo, explicitou o caráter formativo e pragmático da constituição e do uso das ideias na História. (BENTIVOGLIO, 2010, p. 115)

John B. Thompson, por sua vez, e o estudo de desenvolvimento do conceito de *ideologia* em seu *Ideologia e cultura moderna: teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa* (2011), foi de essencial consulta para que houvesse um contato direto com um trabalho que apresenta os desdobramentos, em diferentes meios e espaços sociais, de uma termo também bastante polêmico. A visita e revisita a esta bibliografia foi, portanto, constante e necessária.

Compreendidos os devidos cuidados e desenvolvimentos metodológicos que são necessários de se empregar nas respectivas fases da pesquisa, desenvolveu-se um estudo de material de forma cronológica, separando os textos críticos dos teóricos e estes, por sua vez, dos escritos por fãs. Aos últimos, dedicou-se uma atenção redobrada, para assim entender o que agrega e deve ser levado em conta no debate geral e o que se caracteriza como produção vazia e sem critério. Livros, jornais, revistas e artigos são os lugares mais acessados para a retirada-base das referências. Também foi feito uso da biblioteca da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, com o intuito de acessar alguns dos livros selecionados como bibliografia, e uma entrevista com a professora Gabriela Vasconcellos, que foi conduzida no mês de maio. Por fim, no que se refere aos desdobramentos da pesquisa, houve um contato direto com o autor e professor David Church da *Universidade de Indiana*, Estados Unidos, que disponibilizou sua pesquisa sobre o pós-horror para análise e tradução.

FACULDADE DE ARTES, LETRAS E COMUNICAÇÃO

Cidade Universitária, s/nº - Bairro Universitário
79070-900 - Campo Grande (MS)
Fone: (0xx67) 3345-7607 <http://www.ufms.br>
<http://www.audiovisual.ufms.br> / audiovisual.faalc@ufms.br



DIFICULDADES ENCONTRADAS

Essa questão da tradução dos escritos selecionados, inclusive, pode ser descrita como a principal dificuldade encontrada na condução geral do trabalho, já que encaixar cada texto de forma a gerar coerência e dinâmica no corpo final da pesquisa foi bastante trabalhoso. Isso se dá porque, se por um lado a produção de escritos é ampla e diversa, como vai ficar evidente ao longo da monografia, por outro existem muitas questões que precisavam ser abordadas nos três capítulos principais que a compõem (Produções para Internet; Produções da Crítica; e Produções Acadêmicas). A composição final desse arranjo corria o risco, portanto, de se tornar aleatória e perder o senso de progressão do levantamento-base. Para que isso não acontecesse, a articulação de ideias acerca do pós-horror teve de se pautar em uma constante escrita, reescrita e pensamento crítico sobre o andamento geral da produção do texto. Alguns autores tiveram que ser removidos por se utilizarem de ideias que já haviam sido inseridas na pesquisa, e outros entraram mesmo assim para demonstrar quais pontos eram mais recorrentes, por exemplo. O que norteou todo processo, dessa forma, foi a máxima de apresentar o pós-horror da maneira mais clara possível para quem pudesse desconhecer o conceito em suas mais diferentes frentes, mantendo ainda as questões de cada autor tal como surgiram em seus escritos, sem simplificar seus argumentos ou descaracterizá-los.

Além disso, como algumas das produções selecionadas eram oriundas da academia, a tradução de certos textos pode ser apontada com uma dificuldade que se deu ao longo de todo processo de levantamento bibliográfico da pesquisa: a utilização de termos bastante específicos por parte dos autores que davam conta de ideias complexas foi uma questão que precisou ser contornada. A permanência de dois anos do discente que redigiu este trabalho no Laboratório de Estudos do Horror e da Violência na Cultura, coordenado pelo professor

FACULDADE DE ARTES, LETRAS E COMUNICAÇÃO

Cidade Universitária, s/nº - Bairro Universitário
79070-900 - Campo Grande (MS)
Fone: (0xx67) 3345-7607 <http://www.ufms.br>
<http://www.audiovisual.ufms.br> / audiovisual.faalc@ufms.br



Serviço Público Federal
Ministério da Educação
Fundação Universidade Federal de Mato Grosso do Sul



Ramiro Giroldo, contudo, abrandou essa problemática em grande medida. As menções a Noël Carroll e Tzvetan Todorov não tiveram problemas de serem transcritas para o corpo final do texto, por exemplo, porque esses autores já haviam sido trabalhados dentro do laboratório. Os demais escritos que se utilizavam de ideias desconhecidas foram pesquisados a parte para que houvesse uma devida compreensão de suas ideias e as traduções fossem acuradas. Por conta disso, a questão do ordenamento dos textos foi, de fato, a principal dificuldade encontrada.

No mais, é válido relatar que uma das questões feitas durante a entrevista com a pesquisadora Gabriela Lopes Vasconcellos de Andrade, e que motivou a procura pela acadêmica em primeiro lugar, não pôde ser respondida por conta de uma questão judicial na qual a professora se encontrava embargada. Por conta disso, nem a pergunta e nem a resposta constam no anexo deste documento.

FACULDADE DE ARTES, LETRAS E COMUNICAÇÃO

Cidade Universitária, s/nº - Bairro Universitário
79070-900 - Campo Grande (MS)
Fone: (0xx67) 3345-7607 <http://www.ufms.br>
<http://www.audiovisual.ufms.br> / audiovisual.faalc@ufms.br



1. PRODUÇÕES PARA INTERNET

Os escritos para internet são de essencial importância para que possam ser compreendidas as maneiras pelas quais o conceito de pós-horror vem se difundindo ao longo do tempo. Não só nas redes online se cunhou o conceito como também foram elas as responsáveis pela circulação do pós-horror de forma a retroalimentar os debates que cercam todo ideal por trás dele. Por conta do caráter fundacional da proposição de Steve Rose, publicada justamente nas redes do *The Guardian*, seu texto será o escrito que dará início ao presente capítulo. *How post-horror movies are taking over cinema (Como os filmes do pós-horror estão tomando o cinema, 2017)*, é trazido, portanto, de forma integral:

De *Ao Cair da Noite* a *Sombras da Vida*, uma nova espécie de horror está rastejando para dentro das salas *multiplex*, substituindo os sustos pelo medo existencial. Nós falamos com os autores que estão quebrando todas as regras.

'NÃO VEJA AO CAIR DA NOITE, NÃO VALE A PENA ASSISTIR, PIOR FILME DA HISTÓRIA FÁCIL, FÁCIL'. O *Twitter* estava entupido de incontáveis posts assim depois da estreia do estadunidense *Ao Cair da Noite* mês passado. Os espectadores de cinema *mainstream* foram esperando um horror direto ao ponto; eles saíram sem saber o que tinham visto e não gostaram disso. Os críticos, e certa parte do público, amaram o filme, mas sua média no *Cinemascore* – determinada pelas reações dos espectadores da noite de estreia – é um D.

Dá para entender a confusão. O título por si só sugere que *Ao Cair da Noite* é um filme de horror. Assim como o *trailer* do longa, cujos ingredientes incluem um cenário pós-apocalíptico, uma cabana na floresta, máscaras de gás, espingardas, reféns, um patriarca severo (Joel Edgerton), e avisos para nunca deixar as portas destrancadas ou sair da casa à noite. É sem dúvidas propaganda enganosa; o filme é apenas este projeto tenso, minimalista e que não aceita jogar pelas regras.

“Eu não busquei fazer um filme de horror *per se*”, disse Trey Edward Shults, diretor e roteirista de 28 anos de idade do filme. “Eu apenas busquei fazer algo pessoal e é o que ele se tornou. Eu coloquei muitos dos meus próprios medos nele, e se o medo reflete o horror, então sim, é horror. Mas não um filme de horror convencional.”

Considerando que o horror é o lugar em que nós exploramos nossos medos mortais e sociais, o gênero é um dos espaços mais seguros do cinema hoje em dia. Mais do que qualquer outro gênero, os filmes de horror são governados por regras e códigos: vampiros não possuem

FACULDADE DE ARTES, LETRAS E COMUNICAÇÃO

Cidade Universitária, s/nº - Bairro Universitário
79070-900 - Campo Grande (MS)
Fone: (0xx67) 3345-7607 <http://www.ufms.br>
<http://www.audiovisual.ufms.br> / audiovisual.faalc@ufms.br



reflexo; a *final girl* vai vencer; os avisos do frentista do posto de gasolina/Nativo-Americano místico/velha senhora bizarra serão ignorados; o mal será vencido efetivamente, ou pelo menos explicado, mas não de forma que feche as portas para uma possível sequência. As regras são nossas lanternas enquanto nos aventuramos no desconhecido. Mas, em alguns aspectos, elas fazem o reino do horror ser o que Donald Rumsfeld iria descrever como “conhecido desconhecido”.

Não surpreende que alguns realizadores estão começando a questionar o que acontece quando você desliga a lanterna. O que acontece quando você atravessa essas convenções há muito estabelecidas e se aventura em direção às trevas? Você pode encontrar algo ainda mais assustador. Você pode encontrar algo nem um pouco assustador. O que pode estar emergindo aqui é um novo subgênero. Vamos chamá-lo de “pós-horror”.

Para seus fãs, pelo menos, *Ao Cair da Noite* é muito mais assustador porque você não sabe exatamente de onde o horror está indo para poder prevê-lo. Existe uma civilização-extinta, um vírus contagioso e uma floresta à la *Bruxa de Blair*, mas o filme está mais interessado nos horrores que vem de dentro. Edgerton e sua família formam uma tensa aliança com outras pessoas em dilema similar, e com as escopetas em mãos e a confiança mantida à vara curta, ronda a ameaça de violência. Tem luto, culpa, arrependimento e paranoia. Tem laços de família, que se transformam de protetores para constritos. O filho adolescente é infectado por pesadelos. E então tem apenas a escuridão, da qual os visuais do filme fazem um tremendo uso. É incrível o quão perturbador pode ser apenas assistir alguém com uma lanterna vagando pelos arredores numa noite de puras trevas. É mais fácil identificar o que não é assustador.

“Eu estou ciente de que o título soa como um filme de monstro melequento ou algo do tipo, mas ele fala com o filme tematicamente, não no sentido literal”, diz Shults. Ele desligou todas as luzes na sua casa no Texas e caminhou pelas redondezas com uma tocha para encontrar um sentimento para o filme; ele se confessa. Ele também pesquisou genocídios e ciclos sociais da violência. Mas a história se finca, na verdade, em suas ansiedades pessoais. Shults fala de seu pai distante, que teve uma história de vícios e morreu pouco antes do início da escrita do filme. Ele confessou seu arrependimento para seu filho no leito de morte.

“Morte é o desconhecido. Nós não sabemos”, ele diz, “E isso é sempre assustador. Mas muito mais é o arrependimento. A forma com que você leva sua vida, as decisões que toma. Isso me aterroriza toda hora”. Como um ex-estudante de administração que saiu da faculdade contra a recomendação dos pais para se tornar um cineasta, o medo de ter tomando a decisão errada estava claramente presente para Shults. O que o encorajou a mudar de carreira foi conseguir um emprego com o autor local, Terrence Malick, trabalhando em *Árvore da Vida*. “Eu não sei se ele sabe, mas ele mudou o curso de toda minha vida”, disse Shults. “O que me inspirou é o quão pouco ortodoxo você pode ser... apenas pense fora da caixa e encontre o caminho certo para

FACULDADE DE ARTES, LETRAS E COMUNICAÇÃO

Cidade Universitária, s/nº - Bairro Universitário
79070-900 - Campo Grande (MS)
Fone: (0xx67) 3345-7607 <http://www.ufms.br>
<http://www.audiovisual.ufms.br> / audiovisual.faalc@ufms.br



fazer um filme para si.” Esse não é um sentimento que os produtores de horror querem ouvir hoje em dia. O horror é o gênero mais rentável da indústria e isso só aumenta. Este ano é para ser o melhor da história do horror, liderado por títulos como *Corra!* (que fez 252 milhões de dólares globalmente com um orçamento de 4,5 milhões) e *Fragmentado*, de M. Night Shyamalan (277 milhões de dólares de receita, com 9 milhões de orçamento). Como resultado, existe mercado para filmes de horror de baixo orçamento e com apelo às massas. O que basicamente significa variações nos temas há muito estabelecidos: possessões sobrenaturais, casas mal-assombradas, psicopatas, zumbis.

Uma quantia de outros filmes recentes poderia caber na categoria do pós-horror. *A Bruxa* do ano passado, por exemplo, que adentrou as florestas da Nova Inglaterra com uma família devota do século XVII. De novo, o título e o *trailer* sugerem um filme horror direto, mas enquanto se aventura por uma construção de mundo que apresenta autêntico satanismo, *A Bruxa* se furta de *jump-scares*, fugas frenéticas e explicações. Ele apresenta, pelo menos, uma bruxa durante a rodagem. Mas, de novo, foi vendido para as audiências *mainstream*, que sentiram como se tivessem sido enganadas, e foram ao *Twitter* com o sentimento de “PIOR FILME DO MUNDO”.

Tomando uma direção diferente, temos *Personal Shopper*, de Oliver Assayas, que incorporou elementos sobrenaturais ao seu estudo discreto de uma assistente de moda parisiense interpretada por Kristen Stewart. Ela busca “um sinal” de sua irmã gêmea morta. Ela acredita em fantasmas, e, pelo que vemos, ela não está inventando, então quando um *stalker* começa a mandar mensagens para a moça, nós não temos certeza se eles estão vivos ou mortos. Tecnicamente, é um filme de horror, mas ninguém iria confundir *Personal Shopper* com a *Saga Crepúsculo: Amanhecer – Parte 2*. Na mesma veia, por assim dizer, Nicolas Winding Refn trouxe sede-de-sangue-lésbico-vampírico-com-supermodelos para o mundo da moda de Los Angeles em *The Neon Demon* – uma variação das bases sólidas do horror, mas de forma alguma tradicional.

O filme que realmente poderia selar o pós-horror é *Sombras da Vida*, um longa extraordinário e exploratório que vai estreiar nos EUA esta semana (e vem para o Reino Unido em agosto). De novo, é um título que cria certas expectativas. Existe um fantasma, mas é Casey Affleck debaixo de um lençol branco com dois buracos para os olhos. Ele é basicamente um *emoji* humano de fantasma. Tendo sido morto em um acidente de carro, ele assombra a casa de sua jovem viúva devastada e enlutada, interpretada por Rooney Mara, mas ela não pode vê-lo, na verdade. Quando ela se muda, ele acaba preso ali. Para sempre. Novos moradores vêm e vão. A própria residência acaba demolida. Repetições temporais se retroalimentam, e a história se expande de um trauma pessoal para os reinos da especulação cósmica.

“Eu queria me engajar com os arquétipos e iconografia dos filmes de fantasma e casas mal assombradas, sem jamais cruzar a linha e torná-lo de fato um filme de horror”, disse o roteirista-diretor David Lowery, que fez *Sombras da Vida* com o que havia recebido por seu filme

FACULDADE DE ARTES, LETRAS E COMUNICAÇÃO

Cidade Universitária, s/nº - Bairro Universitário
79070-900 - Campo Grande (MS)
Fone: (0xx67) 3345-7607 <http://www.ufms.br>
<http://www.audiovisual.ufms.br> / audiovisual.faalc@ufms.br



anterior, o *remake* da Disney *Meu Amigo, o Dragão*. “Olhe para qualquer filme de horror e você poderá traçá-lo de volta à uma ansiedade particular, social ou pessoal, e este filme não é diferente nesse sentido: eu estava tendo uma crise existencial sobre o meu lugar no universo digna das telas, e ao mesmo tempo eu estava tendo um conflito muito pessoal com minha esposa sobre para onde nós iríamos nos mudar. E tudo se juntou com meu desejo de longa data de fazer um filme com um cara num lençol.

Lowery não é esnobe, contudo: “Eu vou e vejo a maioria dos filmes de horror que estreiam, mas geralmente eu estou assistindo com as mãos sobre meus olhos”. Ele fala com admiração de *Invocação do Mal 2*. Mas Lowery também remete a uma visão mais Leste-asiático de espíritos e do sobrenatural. O *Adeus, Dragon Inn*, de Tsai Ming-liang, por exemplo, se passa em um cinema “assombrado”, onde fantasmas e os vivos se sentam lado-a-lado. Ou os filmes do tailandês Apichatpong Weerasethakul, em que o fantasma da esposa morta pode casualmente aparecer na mesa do jantar ou o filho pode ser transformado em um wookiee-habita-floresta e ninguém se espanta. A carreira toda de Weerasethakul é basicamente pós-horror.

É revelador que *Ao Cair da Noite*, *A Bruxa* e *Sombras da Vida* foram todos lançados pela A24 Filmes, uma jovem companhia que já encontrou sucesso no Oscar com obras como *Moonlight: Sob a Luz do Luar* e *O Quarto de Jack*. Se tem alguém empurrando o terror para novos territórios são eles, mas já não era tempo? Sempre haverá lugar para filmes que nos confrontam com nossos medos primordiais e nos deixam completamente apavorados. Mas quando se trata de abordar as grandes questões metafísicas, as bases do horror correm o risco de serem rígidas demais para virem com novas respostas – como uma religião morrendo. Espreitando um pouco além de sua fundação está um vasto e trevoso nada, esperando que nós joguemos uma luz sobre ele. (ROSE, 2017, disponível em: <https://www.theguardian.com/film/2017/jul/06/post-horror-films-scary-movies-ghost-story-it-comes-at-night>)²

² Tradução minha de: “*From It Comes at Night to A Ghost Story, a new breed of horror is creeping into the multiplex, replacing jump-scares with existential dread. We talk to the auteurs breaking all the rules.*”

“DO NOT GO SEE IT COMES AT NIGHT, ITS SO NOT WORTH WATCHING, WORST MOVIE EVER HANDS DOWN”. Twitter was filled with countless such posts after the US release of *It Comes at Night* last month. Mainstream moviegoers went in expecting a straight-up horror; they came out unsure about what they’d seen, and they didn’t like it. Critics, and a certain section of viewers, have loved the film, but its Cinemascore rating – determined by moviegoers’ opening-night reactions – is a D.

You can understand the confusion. The title alone strongly suggests *It Comes at Night* is a horror movie. As does the movie’s trailer, whose ingredients include a post-apocalyptic scenario, a cabin in the woods, gas masks, shotguns, prisoners, a stern patriarch (Joel Edgerton), and warnings never to leave doors unlocked or go out at night. It’s by no means false advertising, it’s just that this tense, minimal movie doesn’t play by accepted rules.

“I didn’t set out to make a horror movie per se,” says Trey Edward Shults, the film’s 28-year-old writer-director. “I just set out to make something personal and that’s what it turned into. I put a lot



of my own fears into it, and if fear equates with horror then, yeah, it's horror. But it's not a conventional horror movie."

Considering that horror is the place where we explore our mortal and societal fears, the genre is actually one of the safest spaces in cinema. More than any other genre, horror movies are governed by rules and codes: vampires don't have reflections; the "final girl" will prevail; the warnings of the gas station attendant/mystical Native American/creepy old woman will go unheeded; the evil will ultimately be defeated, or at least explained, but not in a way that closes off the possibility of a sequel. The rules are our flashlight as we venture into the unknown. But in some respects, they've made horror a realm of what Donald Rumsfeld would describe as "known unknowns".

No wonder some film-makers are starting to question what happens when you switch the flashlight off. What happens when you stray beyond those cast-iron conventions and wander off into the darkness? You might find something even scarier. You might find something that's not scary at all. What could be emerging here is a new sub-genre. Let's call it "post-horror".

To its fans, at least, It Comes at Night is all the scarier because you don't know exactly where the horror is going to come from. There's a civilisation-levelling apocalypse and a contagious virus and a Blair Witchy forest, but the film is more interested in the horrors within. Edgerton and his family form a nervy alliance with another in a similar predicament, and with shotguns to hand and trust in short supply, the threat of violence is never far away. There is grief, guilt, regret and paranoia. There are family bonds, which turn from protective to constrictive. The teenage son is plagued by nightmares. And then there's simply the darkness, which the film's visuals make tremendous use of. It's amazing how unsettling it can be just watching someone with a lantern wandering around in the pitch black night. It's easier to identify what's not scary.

"I'm aware that the title sounds like a dope monster movie or something, but it speaks to the movie thematically, not in the literal sense," says Shults. He turned off all the lights in his Texas home and wandered around with a torch to get a feel for the movie, he confesses. He also researched genocides and societal cycles of violence. But the story really stems from his personal anxieties. Shults talks of his estranged father, who had a history of addiction, and died shortly before he wrote the movie. He confessed his regret to his son on his deathbed. (ROSE, 2017)

"Death is the unknown. We don't know," he says, "And that's always terrifying. But then more so is regret. The way you led your life, the decisions you made. That terrifies me all the time." As a former business-school student who quit college against his parents' advice to pursue film-making, the fear of making the wrong decision was clearly present for Shults. What emboldened him to switch careers was landing a job with local auteur Terrence Malick, working on The Tree of Life. "I don't know if he knows, but he changed the course of my whole life," says Shults. "What I was inspired by is just how unorthodox you can be ... just think outside of the box and find the right way to make a movie for you."

That's not a sentiment horror producers really want to hear these days. Horror is the most profitable genre in the industry and it's booming. This year is set to be horror's best ever, led by titles like Get Out (which has made \$252m globally on a budget of \$4.5m), and M Night Shyamalan's Split (\$277m on a \$9m budget). As a result, there's a market for horrors with low budgets and mass appeal. Which basically means variations on well-established themes: supernatural possession, haunted houses, psychos, zombies.

This is the market post-horror is reacting against. Shults cites the influence of Roman Polanski, whose celebrated "apartment trilogy" – Repulsion, The Tenant and Rosemary's Baby – were similar exercises in refashioning horror tropes with an auteur sensibility, as were Nicolas Roeg's Don't Look Now and Stanley Kubrick's The Shining. But those were in the era of well-resourced studio horror, now young film-makers like Shults must make a distinctive impression

FACULDADE DE ARTES, LETRAS E COMUNICAÇÃO

Cidade Universitária, s/nº - Bairro Universitário
79070-900 - Campo Grande (MS)
Fone: (0xx67) 3345-7607 <http://www.ufms.br>
<http://www.audiovisual.ufms.br> / audiovisual.faalc@ufms.br



on an indie budget. (*It Comes at Night* has already recouped its budget many times over, incidentally.)

A number of other recent films could fit into the post-horror category. Last year's *The Witch*, for example, which went into the New England woods with a devout 17th-century family. Again, the title and trailer suggested a straight horror movie, but while it was steeped in authentic satanic lore, *The Witch* was short on jump-scares and frantic chases, and explanations. It did, at least, have a witch in it. But again, it was marketed at mainstream audiences, who felt like they'd been conned, and took to Twitter with "WORST MOVIE EVER" sentiments.

Taking a different tack was Olivier Assayas' *Personal Shopper*, which wove supernatural elements into its understated study of a Parisian fashion assistant, played by Kristen Stewart. She's seeking "a sign" from her dead twin brother. She believes in ghosts, and from what we see, she's not making it up either, so when a stalker starts texting her, we're not sure if they're living or dead. Technically, it's a horror movie, but nobody would confuse *Personal Shopper* with *The Twilight Saga: Breaking Dawn Part 2*. In a similar vein, so to speak, Nicholas Winding Refn brought bloodthirsty lesbian vampire supermodels to LA's fashion world in *The Neon Demon* – a variation on a well-worn horror tropes, but in no way traditional.

The movie that could really seal post-horror is *A Ghost Story*, an extraordinary, exploratory film that goes on the release in the US this week (and comes to the UK in August). Again, it's a title that creates certain expectations. There is a ghost, but it's Casey Affleck draped in a white sheet with two eye holes cut out of it. He's basically a human emoji of a ghost. Having been killed in a car crash, he haunts the house of his grief-stricken young widow, played by Rooney Mara, but she can't actually see him. When she moves out, he's stuck there. Forever. New tenants come and go. The building itself eventually goes. Time loops in on itself, and the story expands from personal trauma into the realms of cosmic speculation.

"I wanted to engage with the archetypes and iconography of ghost films and haunted house movies, without ever crossing over into actually being a horror film," says writer-director David Lowery, who made *A Ghost Story* with the proceeds of his previous movie, a remake of Disney's *Pete's Dragon*. "Look at any horror film and you can trace it back to a particular social or personal anxiety, and this film is no different in that regard: I was having a big-picture existential crisis about my place in the universe, and at the same time I was having a very personal conflict with my wife about where we were going to move to. And wrapped up in all of that was my longstanding desire to make a movie with a guy in a sheet."

Lowery is no snob, though: "I go and see most horror films that come out, but I'm usually watching with my hands over my eyes." He speaks with admiration of *The Conjuring 2*. But Lowery also draws on a more east-Asian view of spirits and the supernatural. Tsai Ming-liang's *Goodbye, Dragon Inn*, for example, set in a "haunted" cinema where ghosts and the living sit side by side. Or the films of Thailand's Apichatpong Weerasethakul, in which the ghost of a dead wife can casually turn up at the dinner table or a son can be transformed into a forest-dwelling wookiee and nobody bats an eyelid. Weerasethakul's entire career is basically post-horror.

It is telling that *It Comes at Night*, *The Witch* and *A Ghost Story* were all put out by A24 Films, a young company that has already found Oscar success with the likes of *Moonlight* and *Room*. If anyone's pushing horror into new realms, it's them, but isn't it about time? There will always be a place for movies that reacquaint us with our primal fears and frighten the bejesus out of us. But when it comes to tackling the big, metaphysical questions, the horror framework is in danger of being too rigid to come up with new answers – like a dying religion. Lurking just beyond its cordon is a vast black nothingness, waiting for us to shine a light into it." (ROSE, 2017)

FACULDADE DE ARTES, LETRAS E COMUNICAÇÃO

Cidade Universitária, s/nº - Bairro Universitário
79070-900 - Campo Grande (MS)
Fone: (0xx67) 3345-7607 <http://www.ufms.br>
<http://www.audiovisual.ufms.br> / audiovisual.faalc@ufms.br



No mesmo dia 6 de julho de 2017 em que Rose publicou seu texto, Nia Edwards-Behi fez o mesmo com o artigo de opinião *A Brief Response to 'Post-Horror'* (*Uma Breve Resposta ao 'Pós-Horror'*, 2017). É bastante sintomático pensar que o escrito que também vai trazer grande parte das ideias-chave que permearam toda discussão sobre o conceito de pós-horror nos últimos anos foi lançado nessa mesma data e também nas redes. Isso porque, como ficará evidente, os pontos levantados pela jornalista vão ser a essência de toda contra-argumentação ao artigo de Rose, pelo menos no campo das produções para internet. Disponível na página do *Warped Perspective*, Nia escreve:

[...] No que parece uma incompreensão espantosa de como gêneros funcionam e uma completa falta de familiaridade com o horror, seja com sua forma presente ou com seu contexto histórico, o artigo de Rose apresenta diversos exemplos de filmes que nos trazem a explorações de medos internos, e cineastas que estão ousando quebrar com supostas convenções. De acordo com Rose, “mais do que qualquer outro gênero, os filmes de horror são governados por regras e códigos” e, ao quebrar estas regras, cineastas como Trey Edward Shults e Robert Eggers estão nos guiando para as alturas vertiginosas do pós-horror. Infelizmente, Rose não é Foucault, e o pós-horror é nada mais do que o mais novo de uma longa tradição de preguiçosas críticas soberbas.

Rose pergunta “o que acontece quando você atravessa essas convenções há muito estabelecidas [de gênero] e se aventura em direção às trevas?” Resposta: você encontra mais filmes de horror. Todo o propósito de um gênero é oferecer regras e bases que tanto definem quanto o redefinem. Nenhum gênero é fixado, uma entidade imutável. Desconsiderando o montante de imprecisões e falácias convenientes nos argumentos de Rose, há uma força motriz no artigo que se encontra em sua conclusão: a crença de que o horror é “rígido demais” para oferecer novas respostas para “questões grandes e metafísicas”.

Então, um gênero que nos deu Dr. Caligari, Frankenstein, Carmilla, Norman Bates, Michael Myers, as Três Mães, Candyman, Sadako, Capitão Spaulding e, sim, o Black Phillip [o bode de *A Bruxa*] é muito rígido? Um gênero que nos oferece interpretações e comentários sobre fascismo, opressão, capitalismo e identidade é muito rígido? O gênero que nos ofereceu considerações pessoais e *insights* sobre ganância, doenças mentais, paternidade e o significado da própria vida é muito rígido?

A única coisa que é muito rígida sobre o horror é a crença falsa e persistente de alguns de que o gênero não é bom o suficiente e nem profundo o suficiente: e, de alguma forma, não é amplo o suficiente

FACULDADE DE ARTES, LETRAS E COMUNICAÇÃO

Cidade Universitária, s/nº - Bairro Universitário
79070-900 - Campo Grande (MS)
Fone: (0xx67) 3345-7607 <http://www.ufms.br>
<http://www.audiovisual.ufms.br> / audiovisual.faalc@ufms.br



para englobar tudo o que é seu. (EDWARDS-BEHI, 2017, disponível em: <https://warped-perspective.com/index.php/2017/07/06/a-brief-response-to-post-horror/>)³

Este extrato do contra-argumento de Nia em relação a Rose se tornou muito difundido, levando diversos autores de *blogs*, páginas independentes, jornais e revistas hegemônicas na mesma direção. Pensar o horror como meio de expressão que se sustenta através do tempo e os seus desdobramentos não apenas como gênero, mas sim expressão artística que muito contribuiu para o desenvolvimento da arte cinematográfica em seu terreno estético, poético e técnico estão entre os principais pontos trazidos por ela que vão se repetir em mais produções de diversos autores. Michael Brown, escritor e pesquisador da Austrália, escreve um texto para o jornal *Overland* quase dois anos depois da jornalista e se utiliza basicamente das mesmas estratégias de oratória. O texto carrega consigo todo panorama de como o pós-horror se espalhou e chegou até aos cineastas mais consagrados dos últimos tempos. *The problem with 'post-*

³ Tradução minha de: “[...] *In what amounts to an astounding misunderstanding of how genre works at all and complete unfamiliarity with horror either in its present form or in a historical context, Rose’s article offers several examples of films which present us with explorations of internal fears, and filmmakers who are daring to break with supposed convention. According to Rose, “more than any other genre, horror movies are governed by rules and codes,” and by breaking these rules filmmakers such as Trey Edward Shults and Robert Eggers are ushering us into the giddy heights of post-horror. Sadly, Rose ain’t Foucault, and post-horror is nothing but the latest in a long-standing tradition of lazy critical snobbery.*

Rose asks, “what happens when you stray beyond those cast-iron conventions [of the genre] and wander off into the darkness?” Answer: you get more horror films. The whole purpose of genre is to offer rules and tropes that both define and redefine it. No genre is a fixed, unchanging entity. Disregarding the myriad inaccuracies and convenient fallacies in Rose’s arguments, there is a central driving force to the article that’s found in its conclusion: the claim that horror is “too rigid” to offer new answers to “big, metaphysical questions.”

So, a genre that has given us Dr. Caligari, Frankenstein, Carmilla, Norman Bates, Michael Myers, The Three Mothers, Candyman, Sadako, Captain Spaulding and, yes, Black Phillip is too rigid? A genre that has offered us interpretations of and commentaries on fascism, oppression, capitalism and identity is too rigid? The genre that has offered us personal accounts and insights into grief, mental illness, parenthood and the meaning of life itself is too rigid?

The only thing that is too rigid about horror is the persistent and false belief from some that it is not good enough and not profound enough; and, somehow, not broad enough to encompass all that it does.” (Edwards-Behi, 2017)



horror’ (O problema com o ‘pós-horror’, 2019) é, portanto, um retrato da consolidação de uma tendência, por mais que seu autor não concorde com ela:

[...] Falando sobre seu primeiro filme, *Hereditário*, isso é o que ele [Ari Aster] teve a dizer quando perguntado sobre o gênero: “Eu acho que se eu vou fazer um filme de horror, eu quero que ele caia naquele subgênero esquisito do ‘horror elevado’. E por essa razão, quando eu estava vendendo o filme por aí, eu o descrevia como uma tragédia familiar que vira um pesadelo.”

Até mesmo [Jordan] Peele foi vítima dessa relutância em dado momento, preferindo chamar seu vencedor do Oscar *Corra!* de ‘suspense social’. Por que, então, horror se tornou uma palavra tão suja, um gênero do qual não se deve ousar dizer o nome?

Na crítica citada acima, Danielsen faz uma manobra parecida, dizendo que *Hereditário* é ‘na verdade um drama psicológico’. Implícito nessas classificações está um pressuposto de que o drama ‘social’ ou ‘familiar’ é, de algum modo, uma forma de expressão cultural superior, ainda mais se há um teor do tipo realismo psicológico. Pouco surpreende, então, que Jason Zinoman, escrevendo no *New York Times*, condiciona o que ele chama de forma descaradamente pejorativa de ‘uma era de ouro do horror amadurecido’ a um movimento em direção a temas que ‘conseguem preservar os dramas de prestígio’. Tais sentimentos aderem à noção de drama que está profundamente enraizada nas novelas realistas do século XIX e suas subsequentes adaptações para o cinema narrativo *mainstream*. A ligação com tais modos de narrativa não apenas descarta as inovações artísticas do século XX e XXI, como também falha em reconhecer as contribuições únicas do horror à história do cinema.

Parte da justificativa pelo status de ‘elevado’ desses filmes parece estar nessa ênfase no doméstico. Em *O Babadook* é a relação entre uma mãe arrasada pelo luto e seu filho que denuncia a presença monstruosa espreitando nas sombras da casa deles. Do mesmo modo, *A Bruxa*, *Ao Cair da Noite*, *Um Lugar Silencioso* e, de forma mais evidente, *Hereditário* têm, todos, como sua preocupação central a claustrofobia e o presságio do espaço familiar. Mesmo uma compreensão vaga do gênero horror, contudo, iria certamente encontrar no isolamento, paranoia, luto, trauma e desintegração dos laços familiares desses filmes paralelos não apenas no drama, mas mais profundamente nos locais enclausurados das novelas góticas – com suas assombrações subconscientes, relações disfuncionais e heranças de família, das quais filmes como *Hereditário* são apenas o último exemplo. No cinema, a família e o doméstico figuram fortemente em obras de horror como *Psicose*, de Alfred Hitchcock, *O Bebê de Rosemary*, de Roman Polanski, *O Iluminado*, de Stanley Kubrick, *O Exorcista*, de William Friedkin, *Inverno de Sangue em Veneza*, de Nicolas Roeg, ou até mesmo *O Anticristo*, de Lars Von Trier (que cobre muito do mesmo terreno que *Hereditário*). Como os diretores nessa pequena lista atestam, a noção de que o horror elevado merece sua

FACULDADE DE ARTES, LETRAS E COMUNICAÇÃO

Cidade Universitária, s/nº - Bairro Universitário
79070-900 - Campo Grande (MS)
Fone: (0xx67) 3345-7607 <http://www.ufms.br>
<http://www.audiovisual.ufms.br> / audiovisual.faalc@ufms.br



distinção por ser comandado por seus autores deveria também ser permanentemente enterrada numa cova.

Nem pode ser argumentado de forma convincente que a prioridade dada aos temas raciais em *Corral* ou a abordagem de políticas sexuais em *Corrente do Mal* registrem uma nova consciência no horror. Este é um território bem conhecido por obras como *A Noite dos Mortos Vivos* e a reflexão sobre classes de George Romero, *Candyman* e a opressão racial trabalhada por Bernard Rose, ou *Audition* e o comentário de *Takashi Miike* sobre a objetificação feminina, que ajudou a difundir o ciclo do *J-horror*. Mesmo a parte dos monstros típicos, envolvendo múmias ou zumbis, estão em seu melhor quando refletem as ansiedades europeias sobre a vingança das práticas de colonização violentas e da opressão das histórias e populações regionais (no Egito e Caribe, por exemplo). Suspeita, também, é qualquer afirmação que diga que esse novo ciclo de filmes é mais experimental do que o horror convencional. Certamente, um gênero que inclui *Eraserhead*, de David Lynch, *Suspiria*, de Dario Argento, ou *O Gabinete do Dr. Caligari*, obra-prima do expressionismo alemão de Robert Wiene, tem crédito suficiente não apenas por explorar vários conceitos, mas por expandir a linguagem do cinema em si.

O apelo duradouro do horror está em sua capacidade de espiar pela beirada de qualquer que seja a barreira social e cultural da qual nós nervosamente buscamos abrigo atrás, de confrontar as inadequações assustadoras de nossos conceitos intelectuais – incluindo os ideais humanistas nos quais os dramas de ‘prestígio’ se apegam como se buscassem por garantias infinitas de sua própria importância. O horror joga fora as fantasias consoladoras sobre as quais o eu moderno é construído, nos levando aos intervalos trevosos que vão além do que nós pensamos saber. O que poderia ser mais ‘amadurecido’ que isso? Claro, o cinema de horror teve sua boa dose de derivação e fórmulas batidas – pense nos lançamentos direto para VHS dos anos 80 – mas o mesmo pode ser dito de qualquer outro gênero que cai nas mãos de produtores cujo objetivo é fazer dinheiro rápido usando as jovens audiências.

O quê, então, marca este último ciclo de filmes como qualquer outra coisa que não uma continuação das preocupações bem-estabelecidas do horror? A influência da produção independente da companhia A24 merece algum crédito. Junto com *A Bruxa*, *Sombras da Vida* e *Ao Cair da Noite*, a A24 é também a força por trás do vencedor do Oscar *Moonlight* – *Sob a Luz do Luar*, assim como do *Sob a Pele*, de Jonathan Glazer, e *O Lagosta*, de Yorgos Lanthimos. Esse catálogo diverso e bem-sucedido fala sobre a disposição da companhia em apoiar jovens realizadores e tomar riscos criativos. Essa mudança não está limitada ao horror, mas em evidência através do cinema *mainstream* de forma mais ampla. Enquanto o cinema perde parte de sua audiência para as serializações contínuas, talvez não seja tão surpreendente que Hollywood tenha sido compelida a repensar suas práticas produtivas e tentado replicar os sucessos de filmes menores com um conteúdo controlado pelos criadores.

FACULDADE DE ARTES, LETRAS E COMUNICAÇÃO

Cidade Universitária, s/nº - Bairro Universitário
79070-900 - Campo Grande (MS)
Fone: (0xx67) 3345-7607 <http://www.ufms.br>
<http://www.audiovisual.ufms.br> / audiovisual.faalc@ufms.br



Termos como ‘elevado’ ou ‘pós-horror’ são pouco mais que bordões de *marketing* feitos para vender o horror e fazer crescer sua audiência. É muito cedo para determinar onde esses híbridos de drama com horror estão – somente o tempo poderá ditar onde filmes assim se encaixam na história do gênero. Finalmente, o sucesso de um gênero é determinado menos pelos executivos ou *marketing* de um filme e mais pela audiência ativa e comunidades participativas.

Ao invés de alegar que o horror está tendo um momento de ‘prestígio’ do drama, talvez nós devêssemos dizer que o drama está tendo uma vez mais um momento de horror. Com o panorama político se tornando cada vez mais paroquial e as mudanças climáticas ganhando um ritmo caótico, é de se espantar pouco que as histórias que nós contamos para nós mesmos devem refletir essas ansiedades. Sobre o peso de forças hostis de fora – tanto reais quanto imaginadas – o drama se volta para as consolações da família, para o interpessoal, apenas para descobrir, de forma tardia, que nós carregamos nossa programação social dentro de nós como uma herança gótica, e que o verdadeiro horror sempre foi a incapacidade de escapar às limitações de nosso muito humano nós-mesmos. (BROWN, 2019, disponível em: <https://overland.org.au/2019/05/the-problem-with-post-horror/>)⁴

⁴ Tradução minha de: “[...] Discussing his feature debut, *Hereditary*, this is what he had to say when he was asked about its genre:

“I guess if I’m going to make a horror film, I want it to fall in that weird subgenre of ‘elevated horror’. And for that reason, when I was pitching the movie around, I was describing it as a family tragedy that warps into a nightmare.”

Even Peele fell prey to this reluctance at the time, preferring to call his Academy Award nominated *Get Out* a ‘social thriller’. Why then has horror become such a dirty word, a genre that dare not speak its name?

In the review cited above, Daniels performs a similar manoeuvre, declaring that *Hereditary* is ‘actually a psychological drama’. Implicit in such qualifications is a presumption that the ‘social’ or ‘family’ drama is somehow the superior form of cultural expression, more so if it purports a kind of psychological realism. Little wonder then that Jason Zinoman, writing in the *New York Times*, chalks up what he calls in unashamedly pejorative fashion ‘a golden age of grown-up horror’ to a move towards themes ‘once the preserve of prestige dramas’. Such sentiments adhere to a notion of drama that is deeply indebted to the nineteenth-century realist novel and subsequently adapted to mainstream narrative cinema. Allegiance to such modes of storytelling not only skip twentieth- and twenty-first-century artistic innovations but also fail to recognise the unique contributions of horror to the history of cinema.

Part of the justification for the ‘elevated’ status of these films appears to be this emphasis on the domestic. In *The Babadook*, it is the relationship between a grief-stricken mother and her son that informs the monstrous presence lurking in the shadows of their house. In the same way *The Witch*, *It Comes at Night*, *A Quiet Place* and, most vividly, *Hereditary* all have as their central concern the claustrophobia and foreboding of the familial space. Even a passing acquaintance with the horror genre, however, would surely find in the isolation, paranoia, grief, trauma and disintegration of family bonds of these films parallels not only with drama but more profoundly in the enclosed spaces of the gothic novel – with its subconscious hauntings, dysfunctional relationships and family inheritances, of which films like *Hereditary* are simply the latest example. In cinema, the family and the domestic figure heavily in horror films such as Alfred Hitchcock’s *Psycho*, Roman Polanski’s *Rosemary’s Baby*, Stanley Kubrick’s *The Shining*, William



Como pode ser percebido, Brown faz referência a outras publicações que saíram em defesa de Rose. O alcance que Jason Zinoman conseguiu por

Friedkin's The Exorcist, Nicolas Roeg's Don't Look Now, or even Lars von Trier's Antichrist (which covers much the same ground as Hereditary). As the directors in this short list attest, the notion that elevated horror earns its distinction by being auteur-driven should also be permanently laid to rest.

Nor can it be argued convincingly that Get Out's prioritising of racial issues or It Follows' take on sexual politics register a new social awareness in horror. This is territory well covered by the likes of George Romero's exploration of class in Night of the Living Dead, racial victimisation in Bernard Rose's Candyman or Takashi Miike's commentary on female objectification in Audition, which helped spearhead the J-horror cycle. Even typical monster fare involving mummies or zombies are at their best reflective of European anxieties over payback for violent colonial practices and the suppression of regional histories and populations (in Egypt and the Caribbean, for example). Suspect, too, is any claim that this new cycle of films is more experimental than conventional horror. Surely a genre that includes David Lynch's Eraserhead, Dario Argento's Suspiria or Robert Wiene's German Expressionist masterpiece The Cabinet of Dr. Caligari is due credit for not only exploring various concepts but expanding the language of cinema itself.

The enduring appeal of horror is its capacity to peer over the edge of whatever social and cultural boundaries we have nervously sought shelter behind, to confront the terrifying inadequacies of our intellectual conceits – including the humanist ideals that 'prestige' drama clings to as it seeks endless reassurances to its own self-importance. Horror strips away the consoling fantasies upon which the modern self is built, leading us into the dark recesses beyond what we think we know. What could be more 'grown up' than that? Sure, horror cinema has had its fair share of derivative, formulaic duds – think the straight-to-VHS 80s – but the same could be said for any genre that falls prey to producers looking to make a quick buck out of younger audiences.

Just what is it, then, that marks this latest cycle of films as anything other than a continuation of horror's well-established preoccupations? The influence of the independent production company A24 deserves some credit. Along with The Witch, A Ghost Story and It Comes at Night, A24 is also the force behind the Oscar-winning Moonlight as well as Jonathan Glazer's Under the Skin and Yorgos Lanthimos's The Lobster. This diverse and well-regarded catalogue speaks of the company's willingness to back younger filmmakers and take creative risks. This shift is not limited to horror but in evidence across mainstream filmmaking more broadly. As cinema loses some of its audiences to long-form television, it is perhaps not surprising that Hollywood has been compelled to rethink its production practices and attempt to replicate the small screen's success with creator-driven content.

Terms like 'elevated' or 'post-' horror are little more than marketing catchwords designed to rebrand horror and grow its viewership. It is too soon to determine where these horror-drama hybrids sit – only time will dictate where such films fit into the history genre. Ultimately, the success of a genre is determined less by movie executives or marketing firms and more by audience practices and participatory communities.

Rather than claiming that horror is having a 'prestige' drama moment, maybe we should say that drama is once again having a horror moment. As the political landscape becomes ever more parochial, and environmental change gathers its chaotic pace, it is little wonder that the stories we tell ourselves should reflect these anxieties. Under the weight of hostile outer forces – both real and imagined – drama retreats to the consolations of family, to the interpersonal, only to discover, belatedly, that we carry our social programming within us like a gothic inheritance, and that the true horror has always been the inability to escape the limitations of our all-too-human selves." (BROWN, 2019)

FACULDADE DE ARTES, LETRAS E COMUNICAÇÃO

Cidade Universitária, s/nº - Bairro Universitário
79070-900 - Campo Grande (MS)
Fone: (0xx67) 3345-7607 <http://www.ufms.br>
<http://www.audiovisual.ufms.br> / audiovisual.faalc@ufms.br



trabalhar no *New York Times*, por exemplo, é indicativo da força que o conceito do britânico ganhou – e essa produção recebeu bastante destaque nas redes do jornal, com uma edição especial (o que demonstra como o período de mais ou menos um ano já fez o pós-horror receber destaque). Esta pesquisa traz algumas partes do artigo de 2018 em questão que se destacaram como mais relevantes. Talvez uma das maiores particularidades de Zinoman venha na forma com que ele insere uma entrevista com Jason Blum, dono dos estúdios *Blumhouse* e um dos principais nomes do horror contemporâneo, conduzida no *podcast* do romancista Bret Easton Ellis, em que o produtor responde a uma das perguntas feitas dizendo que seus filmes passam por um “exercício” antes de estarem terminados e se questiona: “se tirássemos os sustos, funcionaria como drama?” (ZINOMAN, 2018). A conclusão a que se chega é a de que ninguém quer ver *Halloween – A Noite do Terror* (*Halloween*, 1978), de John Carpenter, ou *Alien: O Oitavo Passageiro* (*Alien*, 1979), de Ridley Scott, sem esse elemento, diferente das produções atuais do pós-horror, e, por conta disso, esses dois conjuntos fílmicos se diferenciam entre si em grande medida. Outro argumento do autor é o de que o horror nunca esteve tão diverso e aberto a novas questões quanto hoje, e que, por exemplo, o crescente número de diretoras a frente de projetos de grande relevância é uma mudança que traz uma certa maturidade ao gênero, pois temáticas como assédio, sexismo e objetificação do corpo feminino diferenciam essa leva de obras do restante do horror. No mais, como já dito, a construção do argumento é essencialmente a mesma que a de outros autores dispostos ao longo deste trabalho. Eis um extrato, o mesmo que Brown usa para exemplificar seu ponto, que dá um vislumbre desse fato:

Indo em direção ao território que certa vez fora reservado aos dramas de prestígio, o horror nunca foi tão rentável e celebrado quanto é agora. E enquanto palhaços perversos e assassinos em série entrando em repúblicas ainda assombram os jovens espectadores (e fazem pilhas de dinheiro), nós estamos no meio de uma era de ouro de um horror amadurecido. Silencioso e guiado por personagens, essa mistura de

FACULDADE DE ARTES, LETRAS E COMUNICAÇÃO

Cidade Universitária, s/nº - Bairro Universitário
79070-900 - Campo Grande (MS)
Fone: (0xx67) 3345-7607 <http://www.ufms.br>
<http://www.audiovisual.ufms.br> / audiovisual.faalc@ufms.br



Serviço Público Federal
Ministério da Educação
Fundação Universidade Federal de Mato Grosso do Sul



parte indie e *blockbuster* trabalha ferozmente nas ansiedades adultas em uma era de deslocação.

Esses filmes têm confrontado o racismo liberal, preocupações econômicas e disfunção familiar; e enquanto o horror sempre refletiu preocupações sociais e políticas de sua época, se você tiver que apontar um tema unificador que distingue essa renascença, é o perigo ameaçador de um luto que avassala. Um personagem lidando com a morte de um ente querido é o novo carro cheio de adolescentes indo em direção a uma cabana na floresta. [...] (ZINOMAN, 2018) ⁵

Já Shane Danielsen, o outro autor citado por Brown, representa uma pessoa da indústria que, ativamente, defende o conceito. Ele é roteirista, diretor e ex-diretor artístico do Festival de Filmes Internacional de Edimburgo⁶, escrevendo periódicos e críticas para a revista australiana *The Monthly*. Seu texto para internet *The elevated horror of Ari Aster's 'Hereditary'* (*O horror elevado do 'Hereditário' de Ari Aster, 2018*) traz alguns pontos que valem menção e serão apresentados e destrinchados no próximo capítulo.

De todo modo, a partir do extrato de Brown supracitado, podemos perceber que alguns padrões começam a surgir de forma mais clara quanto aos principais lados do debate que envolvem o pós-horror: as pessoas que defendem o termo tendem a ser muito mais passionais em seus apontamentos, levando em conta experiências pessoais que alegam nunca terem vivido antes para argumentar que o conceito é uma tendência nova e refrescante para o gênero, enquanto as que criticam a abordagem de forma negativa tendem a buscar uma

⁵ Tradução minha de: "Moving into territory once the preserve of prestige dramas, horror has never been more bankable and celebrated than it is right now. And while evil clowns and serial killers at sorority houses still haunt young viewers (and make tons of money), we're in the midst of a golden age of grown-up horror. Hushed and character-driven, this mix of indie fare and blockbusters works ferociously on adult anxieties in an age of dislocation.

These movies have confronted liberal racism, economic worries and family dysfunction; and while horror has always reflected the social and political concerns of its day, if you had to pinpoint a unifying theme that distinguishes this renaissance, it's the ominous danger of overwhelming grief. A character coping with the death of a loved one is the new car of teenagers heading to a cabin in the woods. It's the starting point of "Hereditary," "Goodnight Mommy" and "Pyewacket," to name just a few movies from the last three years. Then there's the subgenre of apocalyptic movies (like "It Comes at Night"), whose narratives revolve around coping with the vanishing not of one person, but possibly all of them." (ZINOMAN, 2018)

⁶ Festival de artes da performance anual que ocorre na cidade de Edimburgo, Escócia.



contextualização histórica do gênero para afirmar que a ideia toda não faz sentido e esses novos filmes são pertencentes a uma tradição maior do horror. Estes dois pontos marcam a discussão a partir de uma produção teórica estadunidense e inglesa. Mas e quanto às produções latinas?

Aqui intenciona-se confirmar se haveria a presença de uma quebra para com os paradigmas estabelecidos nos Estados Unidos. Logo de cara já possível mencionar que Bhárbara Andrade se une a Edwards-Behi e Brown ao colocar em xeque, em seu artigo para o *Quinquilharia 'Pós-terror' ou simplesmente 'terror'?* (2017) a legitimidade do conceito em questão. A crítica escreve no mesmo ano em que Rose publicou seu artigo que, uma vez que o termo poderia ser aplicado a outras obras anteriores ao momento histórico-cultural no qual se vive, a ideia toda acaba se tornando bastante problemática (e em seguida rumo para o argumento de que o conceito possui um caráter essencialmente esnobe). Ela também traz um ponto que se tornou bastante difundido e que irá retornar no capítulo voltado para os escritos acadêmicos: a morfologia da palavra. Assim como o pós-moderno ou o pós-punk, o pós-horror deveria, caso fosse de fato um fenômeno investigável, se opor ao horror necessariamente, negando-o de forma direta e resoluta, o que, para ela, não é o caso. As estruturas são essencialmente as mesmas e, portanto, essa construção de pensamento não se sustenta em seu próprio princípio (ANDRADE, 2019). Quem concorda com essa visão, por exemplo, é o redator Eduardo Kuntz Fazolin no texto *O Devaneio do 'Pós-Terror', um Movimento Falso ou Revolucionário?* (2019), que se utiliza da mesma ideia para descartar o conceito.

Já Calebe Lopes escreveu *Considerações sobre o tal do "pós-horror"* (2017) para a Revista *Moviment* dias após a publicação de Steve Rose. Nele, o realizador audiovisual de horror e ficção científica afirma que o que levou o jornalista britânico a produzir seu artigo foi, muito provavelmente, uma vontade griersoniana de alçar seu nome à história, batizando um termo que se tornasse



corrente (a referência aqui é à John Grierson e a criação do conceito de documentário em 1926⁷). Dessa maneira, ele leva a discussão para o lado de que por mais que o esforço de catalogação de Rose seja em grande medida problemático pelos motivos apontados (de forma genérica) por Nia e Michael, ela ainda está dentro da lógica de pensar o cinema através de gêneros: “Gênero, aliás, é isso: um ajuntamento de características que se repetem e formam certo padrão, uma tentativa de rotulação desse tal padrão” (LOPES, 2017). Calebe, em seguida, volta seu artigo para a ideia de que o problema talvez seja o público de horror que não consegue pensar esses filmes fora das tendências e acaba gerando mais buscas por padronizações vazias e a reprodução destas em obras que não se caracterizam como arte plena (no sentido de que estão dentro de uma lógica de mercado). Sua conclusão é bastante direta, nesse sentido:

A grande maioria dos fãs de terror não gosta de Cinema, gosta de filmes de terror. Daí a dificuldade com esse horror revisionista que tem vindo com mais força do cinema independente atualmente. Vejam bem, acabo de, eu mesmo, dar o meu rótulo para o que seria essa nova onda de filmes que têm surgido.

Observa-se, portanto, que independente da tentativa de rotulação e nomenclatura que surja, talvez o problema não venha da teoria, mas da prática: existe um público que precisa ser reeducado quanto ao próprio gênero que cultua, sobre seus limites, fronteiras e possibilidades. O novo quase sempre surge travestido de velho, e só o tempo colocará cada elemento em seu devido lugar ou pódio. (LOPES, 2017, disponível em: [Considerações sobre o tal do “pós-horror” | by Calebe Lopes | Medium](#))

Em 2019 foi a vez do também influenciador nacional Ygor Palopoli escrever uma análise para o site *Adoro Cinema*. *A era do pós-terror: A problemática segregação de um gênero consolidado* (2019) é, em linhas gerais, uma repetição argumentativa da produção norte-americana que se debruça sobre o conceito, principalmente em sua busca pela racionalização do fenômeno

⁷ O conceito de documentário veio a ser cunhado e desenvolvido de fato a partir da década de 1930 por Grierson, mas o primeiro registro da ideia do autor surgiu em um texto seu sobre *Moana* em que o autor cita um tratamento “documental” do diretor do filme, em 1926.



descrito. Até a conclusão preliminar é bem parecida com os textos de Nia e Michael nesse sentido, elencando filmes canônicos e demonstrando como eles já poderiam ser descritos como pertencentes ao pós-horror por suas abordagens transgressivas em suas datas de lançamento. Essa aproximação pode sinalizar uma difusão pronunciada da base de argumentação dessa corrente de pensamento, pelo menos no Brasil. Segue um extrato:

O "pós-terror" virou uma espécie de muleta facilmente usada por diversos críticos que falham em encontrar definições objetivas para filmes com propostas diferentes. De um dia para o outro, descobriu-se que era possível construir uma obra ao mesmo tempo aterrorizante, alusiva, densa e psicológica.

O cinema de terror sempre foi um dos campos mais democráticos, subversivos e arbitrários da indústria. E, assim como acontece em qualquer outro tipo de entretenimento, existem algumas técnicas mais utilizadas (e consequentemente menos originais) para prender a atenção dos mais variados tipos de público, e outras mais elaboradas e menos superficiais.

[...] Sem necessariamente citá-los nominalmente, você com certeza já viu alguma história de terror assim: fraca, insustentável e mal elaborada, mas cheia de sustos desnecessários, colocados de qualquer maneira dentro do enredo. No final das contas, o problema não é o uso da técnica, e sim a desonestidade de sua aplicação. E isso vale para qualquer tipo de obra, independente de quem se atinja: ao contrário do que sugere a elitização implícita do termo pós-terror.

[...] Mas, aqui, talvez o mais importante de tudo seja não confundir o início de um novo momento com a criação de um subgênero inédito. Se pedirmos para que qualquer espectador faça uma definição objetiva do conceito de "pós-terror", provavelmente iríamos ouvir o que significa um terror psicológico. E isso já existe há mais de um século, embora só venha recebendo mais atenção agora.

Então o que explica a ascensão do termo? De onde surgiu a tentativa de emplacar um paralelo ao pós-modernismo aplicado dentro de um nicho tão específico? Talvez o segredo esteja na expectativa. Esperou-se muito do horror no início da década, e recebeu-se pouco, se comparado com a maré de 2015 para cá. Quando apareceram os primeiros traços de narrativas mais sutis, alusivas e metafísicas, uma barreira invisível foi quebrada e nós, humanos totalmente previsíveis, fomos atrás de uma justificativa: assim nasceu o pós-terror.

Mas estamos tratando de algo que não existe — e talvez popularizar o termo sequer tenha sido a intenção de Steve. Mas, morfologicamente (novamente traçando um comparativo ao pós-modernismo), esta "nova" palavra indica um afastamento do horror padrão para a concepção de algo novo. Inédito. E o erro está, justamente, em acreditar que o terror já não traz histórias densas, metafóricas e

FACULDADE DE ARTES, LETRAS E COMUNICAÇÃO

Cidade Universitária, s/nº - Bairro Universitário
79070-900 - Campo Grande (MS)
Fone: (0xx67) 3345-7607 <http://www.ufms.br>
<http://www.audiovisual.ufms.br> / audiovisual.faalc@ufms.br



subversivas há muito tempo. Na luta dos entusiastas do gênero por um maior reconhecimento na indústria, a insistência em separar as histórias em diferentes classes só perpetua a problemática da segregação.

Psicose matou sua protagonista na metade do filme. O Bebê de Rosemary nunca mostra a terrível face do mal. A Noite dos Mortos-Vivos usou zumbis para traçar paralelos sociais. O Exorcista explorou dogmas religiosos quase intocáveis. O Massacre da Serra Elétrica trouxe uma nova concepção ao vilanismo. A Bruxa de Blair redefiniu o conceito do marketing na internet.

O pós-terror sempre existiu, mas demorou para que ele pudesse ver a luz do sol como parte integrante de seu próprio gênero. Lutemos para que continue assim — e não o contrário. (PALOPOLI, 2019, grifo meu, disponível em: [A era do pós-terror: A problemática segregação de um gênero consolidado \(Análise\) - Notícias de cinema - AdoroCinema](#))

Mas a produção que fecha este capítulo, por conta do destaque e repercussão que recebeu, foi escrita pelo próprio Steve Rose. Publicada no mesmo *The Guardian* responsável pela veiculação do primeiro texto do autor, o artigo intitulado *I called it 'post-horror' – and now I've created a monster* (Eu chamei de 'pós-horror' – e agora criei um monstro, 2022) foi disponibilizado para leitura em setembro de 2022. O texto adota um tom bem irônico, como pode-se verificar no extrato “a ‘comunidade do horror’ não perdeu tempo em dizer o quão errado eu estava”, além de afirmar que seu autor é e sempre foi um grande fã do gênero e que só queria propor um termo que “soasse bem, um pouco como o pós-moderno” (ROSE, 2022). O britânico ainda afirma que seu impulso nunca foi o de cunhar um termo revolucionário, mas, ao contrário, o de “descrever algo, e ver se as outras pessoas iriam gostar” (IDEM), e demonstra que está a par da situação em que o conceito se encontra (defendido por algumas pessoas de grande alcance midiático, mas, em geral, rechaçado pela maioria das produções que se propuseram a debater o tema) e da polêmica que criou. Rose não fala diretamente os nomes dos autores que buscaram rebater suas ideias, mas cita trechos de *A Response to Post-Horror* (Uma Resposta ao Pós-Horror, 2017), de Nia Edwards-Behi, que desenvolveu mais as ideias da jornalista apresentadas no segundo artigo traduzido e inserido quase em sua totalidade neste trabalho.

FACULDADE DE ARTES, LETRAS E COMUNICAÇÃO

Cidade Universitária, s/nº - Bairro Universitário
79070-900 - Campo Grande (MS)
Fone: (0xx67) 3345-7607 <http://www.ufms.br>
<http://www.audiovisual.ufms.br> / audiovisual.faalc@ufms.br



Serviço Público Federal
Ministério da Educação
Fundação Universidade Federal de Mato Grosso do Sul



Publicado poucos dias após seu primeiro esforço de confrontar Rose, o texto traz a jornalista reafirmando que “pessoas que pronta e frequentemente assistem filmes de horror; de fãs a produtores a críticos a acadêmicos” se indignam com o britânico “simplesmente porque já vimos esse tipo de crítica autoproclamada mil vezes antes” (EDWARDS-BEHL, 2017). Em sua conclusão, citada em boa parte por Rose, ela termina chamando a abordagem dele de “esnobismo cultural”, uma vez que desconsidera toda história do gênero e o reduz a um meio de expressão menor que nunca teria conseguido se sustentar até a contemporaneidade, e dizendo que seu texto é “jornalismo de má-qualidade” (IDEM).

Voltando ao artigo mais recente de Rose, consideram-se como conquistas de *How post-horror movies are taking over cinema* (*Como os filmes do pós-horror estão tomando o cinema*, 2017) a pesquisa do estadunidense David Church, *Post Horror: Art, Genre and Cultural Elevation* (*Pós-Horror: Arte, Gênero e Elevação Cultural*, 2021), e um evento de verão que ocorreu no histórico cinema do *Barbican Centre*, em Londres, e teve como recorte filmes do ‘pós-horror’. O autor reconhece, contudo, que mesmo esses dois acontecimentos não usam de forma estrita o conceito tal como ele lançou mão inicialmente, mas também alega que nunca pensou em uma definição muito concreta para o pós-horror. O desenvolvimento do termo, dessa maneira, é algo que se deu ao longo do tempo sem a sua interferência, recebendo inclusive apoio de membros da indústria. Em dado momento, Rose traz uma crítica bastante direta de Church em seu artigo, em que o pesquisador o descreve como uma pessoa que entendeu errado a própria ideia (ROSE, 2022), mas não demonstra ressentimento e chama o professor de “amigo”. Sua conclusão toda, na verdade, vai de encontro a um tom apaziguador, alegando que o momento histórico-cultural em que o cinema de horror se encontra é o que deveria ser, de fato, o centro do debate:

FACULDADE DE ARTES, LETRAS E COMUNICAÇÃO

Cidade Universitária, s/nº - Bairro Universitário
79070-900 - Campo Grande (MS)
Fone: (0xx67) 3345-7607 <http://www.ufms.br>
<http://www.audiovisual.ufms.br> / audiovisual.faalc@ufms.br



Quaisquer que sejam seus sentimentos sobre o rótulo de pós-horror, nós podemos certamente concordar que algo extraordinário estava acontecendo desde a metade dos anos 2010. Junto aos filmes acima, os anos de 2014 a 2018 também nos deram *Corrente do Mal*, *O Babadook*, *Grave*, *Fragmentado*, *Garota Sombria Caminha Pela Noite*, *Sob a Sombra*, *Sala Verde*, *Um Lugar Silencioso* e o fenomenal *Corra!* de Jordan Peele. Além disso, franquias divertidas como *Invocação do Mal*, *A Entidade* e *Uma Noite de Crime* fizeram a limpa nas bilheteiras. É cedo demais para olhar para trás e ver nisso tudo uma era de ouro? Para mim, muitos dos filmes mencionados anteriormente são mais de horror convencional do que pós-horror, uma vez que constroem expectativas tradicionais do gênero e as cumprem. Mas então, quais são as fronteiras? Até que ponto você pode subverter as regras antes de não estar mais dentro do gênero? Quem decide? Claramente não sou eu. Mas essa é a área cinzenta da qual eu estava tentando dar alguma definição. Eu não me importo que as pessoas adotem o termo pós-horror, o rejeitem ou adaptem para que signifique algo completamente diferente – que é meio o que aconteceu. Talvez o meu amigo roteirista Matt Zoller Seitz tenha dito da melhor forma alguns anos atrás no *Twitter*. Ponderando em um debate similar sobre o termo “horror elevado”, ele escreveu: “Horror-elevado é como um cheeseburger artesanal. Faça a porcaria do cheeseburger. Se for delicioso, ninguém vai se importar com qual adjetivo você coloca na frente dele. (ROSE, 2022, disponível em: <https://www.theguardian.com/film/2022/aug/02/i-created-a-monster-how-post-horror-it-comes-at-night-a-ghost-story>)”⁸

Dessa forma, podemos perceber que muitos foram os argumentos dos escritos para internet ao longo dos últimos anos e a produção é vasta e bastante diversa. Os pontos levantados por esses dois lados do debate são fundamentados em bases diferentes, mas têm na história sua grande questão

⁸ Tradução minha de: “Whatever your feelings about the label post-horror, we can surely agree something extraordinary was happening in cinema in the mid-2010s. In addition to the movies above, the years 2014 to 2018 also gave us *It Follows*, *The Babadook*, *Raw*, *Split*, *A Girl Walks Home Alone at Night*, *Under the Shadow*, *Green Room*, *A Quiet Place* and Jordan Peele’s phenomenal *Get Out*. Plus, entertaining franchises such as *The Conjuring*, *Sinister* and *The Purge* cleaning up at the box office. Is it too soon to look back on it as a golden age?

For me, many of the aforementioned films are more conventional horror than post-horror, in that they set up traditional genre expectations and fulfil them. But then, what are the boundaries? How much can you subvert the rules before you’re not in the genre any more? Who decides? Clearly not me. But that is the grey area I was trying to give some definition to. I don’t mind if people adopt the term post-horror, reject it or adapt it to mean something else entirely – which is kind of what’s happened. Perhaps my fellow film writer Matt Zoller Seitz put it best, a couple of years ago, on *Twitter*. Weighing in on a similar debate over the term “elevated horror”, he wrote: ‘Elevated horror is like an artisanal cheeseburger. Make the goddamn cheeseburger. If it’s delicious, nobody will care what adjective you put in front of it.’” (ROSE, 2022)



central: existe uma diferença entre esses filmes de horror para outros lançados fora do momento histórico contemporâneo? Também é possível perceber que a produção latino-americana tende a se alinhar mais à corrente de pensamento que rejeita a ideia de pós-horror como acontecimento dentro do gênero, mas não se difere muito dos escritos estadunidenses quanto à linha de pensamento adotada?

Há diversos outros autores que poderiam ser citados aqui, como o pesquisador e escritor de literatura de gênero brasileiro Oscar Nestarez que, em junho de 2022, lançou uma matéria para a *Revista Galileu* cobrindo grande parte do fenômeno estudado por este trabalho. *Pós-horror: qual o futuro do subgênero que se tornou popular no cinema?* (2022) traz os críticos, pesquisadores e realizadores audiovisuais Beatriz Saldanha e Marcelo Miranda para discutir sobre o suposto fenômeno. As perguntas têm como objetivo descobrir o que os dois pensam quando o assunto é ‘pós-horror’, mas suas respostas não fogem da essência do que já fora apresentado neste capítulo. Esses outros textos, portanto, acabariam por repetir argumentos já bem-desenvolvidos pelos autores selecionados (Beatriz diz que é só ter um pouco de conhecimento histórico para ver como o termo não se sustenta; Marcelo chama o conceito de “muleta argumentativa” para críticos que não conseguem desenvolver bem suas ideias acerca de algumas obras). Agora, desse modo, a pesquisa vai avançar e se propor a fazer uma investigação no que diz respeito ao respaldo que o pós-horror ganhou (ou não) em textos críticos, de maneira que nos permite compreender sua relevância quando a discussão são os filmes em si e a constituição de um corpus para esse conceito.



2. PRODUÇÕES DA CRÍTICA

Pensar as produções da crítica é de essencial importância para entendermos o desenvolvimento de conceitos que dizem respeito a filmes dentro do campo dos estudos cinematográficos. Quando não são os próprios críticos que lançam mão de novas ideias para enquadrar as obras e refinar a teoria (André Bazin tem pelo menos uma dúzia delas, mas se for para citar apenas uma proposição, e, para ficar no horror, podemos lembrar da ideia de *cinema em revolta* da qual Jean-Louis Comolli lança mão em seu texto histórico de 1968 sobre *Hora do Lobo – Hour of the Wolf* –, do mesmo ano, de Ingmar Bergman). As menções ao pós-horror (ou a falta delas), portanto, são indicativas de como o conceito circula entre espaços de cinefilia (festivais, cineclubes, academia), o que significa levar em conta o fenômeno nesses lugares destinados ao cinema não-*blockbuster*. Os críticos também são, muitas vezes, responsáveis pela validação dos filmes aos olhos do público. Por mais que uma mudança tenha ocorrido nos últimos anos, nesse sentido, na qual esse papel passou para os agregadores de nota da internet, como *Rotten Tomatoes* e *IMDb*, as proposições gerais de diversos críticos ditaram momentos históricos da arte como um todo. Seja no resgate de artistas esquecidos ou no desenvolvimento intelectual de movimentos antes não vistos dessa forma (de novo para ficar no horror, pode-se citar que o *Novo Extremismo Francês* e o *Torture Porn* ganharam essas alcunhas pelas mãos dos críticos James Quandt e David Eldestein, respectivamente, que lançaram mão desses conceitos para darem uma conotação negativa a um conjunto de filmes dos quais eles não gostavam e identificaram certas similaridades). Mas, de toda forma, essa validação ainda é bastante significativa dentro dos espaços de cinefilia, como já citado, e exibição de filmes com menos potencial comercial, e, portanto, sua relevância não se perde nesse sentido.

FACULDADE DE ARTES, LETRAS E COMUNICAÇÃO

Cidade Universitária, s/nº - Bairro Universitário
79070-900 - Campo Grande (MS)
Fone: (0xx67) 3345-7607 <http://www.ufms.br>
<http://www.audiovisual.ufms.br> / audiovisual.faalc@ufms.br



Em 2020 a pesquisadora Caroline Aguiar (*Unicamp*) publicou um artigo na Revista Cinestesia da USP intitulado *O caminho do pós-terror na crítica cinematográfica brasileira na internet* (2020)⁹. O trabalho traz como resultado o que este capítulo se propõe a fazer até aquele momento histórico e levando em consideração apenas textos brasileiros. Assim sendo, o artigo em questão vai ser utilizado como base para este momento da pesquisa uma vez que é um meio de compreender de que forma o pós-horror se desenvolveu na crítica cinematográfica nacional. Antes de tudo, vale destacar que a professora alega, a partir da teoria de Álvaro André Zeini Cruz (2013), que o período de transição e expansão que vive a crítica se dá essencialmente pela mudança do jornal impresso para a internet, e que tal movimento acontece tanto em publicações mais populares, como *Omelete* e *Adoro Cinema*, quanto em revistas consagradas, como a *Cinética*. Até mesmo jornais de alcance nacional como *O Globo* e *Estadão* participam desse processo. Com isso, textos digitais passam a ser a base de sua pesquisa, como também os que serão aqui utilizados. Outra coisa que vale pontuar é que Aguiar também chega à conclusão de que o escrito de Ygor Palopoli é tardio e uma derivação do que escreveram os autores estadunidenses de forma mais difundida. A análise feita para o site *Adoro Cinema* entrou no capítulo anterior, junto aos escritos para internet. Outras produções sobre as quais a pesquisadora se debruça em seu trabalho e que também entraram no Capítulo 1 são as de Bhárbara Andrade e Calebe Lopes: por mais que seus textos sejam centrais para a análise desenvolvida no artigo de Aguiar, suas estruturas não exprimem, dentro dos critérios desta pesquisa, suficiente sustância para se caracterizarem como escritos da crítica cinematográfica. Sendo mais direto, eles não desenvolvem, ao longo de seu percurso, ideias pessoais acerca de uma obra de arte, ou mesmo de um determinado assunto, decorrentes do encontro com o sensível de seus autores.

⁹ Página 72 a 90, número 00.



São sim textos em que se assume uma determinada visão pessoal, mas que se enquadram mais como artigos de opinião do que qualquer outro gênero.

Mas de volta ao ponto central do presente capítulo, os resultados obtidos por Andrade foram os seguintes: não há nenhuma única menção ao pós-horror na *Continuando* e *Cinética* até aquele momento (esta pesquisa atualiza esse dado: não há nenhuma menção até hoje na publicação que continua ativa); os jornais *Folha de São Paulo* e *Correio Braziliense* publicaram textos explicando o conceito e seus desdobramentos sem se posicionar propriamente; e a autodenominada, nas palavras de Aguiar, “crítica alternativa” foi o meio no qual mais se verificou referências ao fenômeno estudado (AGUIAR, 2020). Além disso, outra importante constatação que Caroline faz é a seguinte:

Após a leitura de todos os artigos resultantes da minha consulta, percebi que os textos podem ser divididos em 3 categorias: 1) textos jornalísticos descritivos sem opiniões expressas dos autores; 2) artigos que apontam discrepâncias no uso do termo “pós-terror”, mas que creditam isso ao fato de a classificação de filmes em gêneros e subgêneros, especialmente tratando-se do terror, ser complicada e divergente; e 3) artigos que criticam de forma pungente o termo inventado por Rose, apontando o elitismo e preconceito que esse conceito invoca. (AGUIAR, 2020, p. 75)

Esta pesquisa também vai descartar as produções realizadas dentro da primeira categoria por pensar que elas de fato não se caracterizam como críticas (pelos mesmos motivos citados acima). Mas antes de adentrar de fato nessas produções, a presente monografia retorna agora para os escritos internacionais e, como definido acima, críticos, com o intuito de apresentar um dos mais polêmicos textos acerca de uma obra do pós-horror: trata-se do texto de Shane Daniels, *The elevated horror of Ari Aster’s ‘Hereditary’* (O horror elevado do ‘Hereditário’ de Ari Aster, 2018), que é visto com muitos maus olhos pelos autores brasileiros em geral. O movimento de retomar as produções de outros países antes de adentrar nas nacionais também diz respeito a data (um



ano após a publicação de Rose) e repercussão dessa publicação (sua citação junto ao texto de Zinoman por Brown é indicativo disso):

Este primeiro-filme vai testar a coragem até dos fãs mais durões do gênero

Certos medos são paralisantes e insuportáveis – porque eles são encontrados em presságios do mundo real, em resultados plausíveis ou inevitáveis. (Minha mãe e pai vão morrer; minha esposa ou irmã podem sofrer um acidente ou acabarem doentes). E, então, há o outro tipo: um terror de estremecer, voluptuoso, que joga com nossa insinuação de um outro mundo, de cuja existência nós podemos sentir às vezes, mas nunca de fato confirmar. O desconfortável. O inexplicável. A coisa estranha e terrível espreitando logo atrás da beirada de nossa visão.

Hereditário (com lançamento programado para 7 de junho), o sensacional primeiro filme do roteirista e diretor americano Ari Aster começa no primeiro tipo – com a morte de um parente –, mas logo se transforma no segundo. Enquanto o filme abre, Annie Graham (Toni Collette) está preparando-se para cremar sua mãe, que sucumbiu recentemente ao câncer. A relação delas era conturbada – a mãe guardava segredos, conservava rancores – e o discurso de Annie no funeral é um modo de evasão da dependência. (“Ela era... uma mulher muito difícil”, diz Annie, sem sorrir. “O que talvez me explique.”) Ouvindo, você pode sentir uma profunda corrente de dor mal resolvida. Mais tarde, ao lado do túmulo, ela começa a soluçar incontrolavelmente.

[...] Assistir *Hereditário* está entre as experiências mais angustiantes que eu posso lembrar de ter no cinema: implacável em seu ritmo, impiedoso em seus terrores. A premissa básica pode até ser formulaica – uma casa assombrada, aparições vultuosas, jornais cheios de desenhos macabros –, mas a execução é fora de sério. Aster primeiro fez seu nome com dois curtas bem-recebidos, *The Stranger Thing About the Johnsons* e *Munchausen*, mas nenhum demonstrara a segurança infalível que ele entrega aqui.

A palavra-chave, na breve descrição acima, é *lento*. Ao contrário de muitos primeiros-filmes de cineastas, demasiadamente famintos para impressionar, Aster toma seu tempo: pacientemente construindo a história da família, seu histórico de decepções e segredos e ressentimentos – tudo enquanto lança mão da tensão por meio de uma série de sustos graduais e bem calculados. (Embora dada sequência, que ocorre mais ou menos no meio do primeiro ato do filme, seja garantia para testar os nervos até mesmo dos fãs mais durões de horror). Ele entende que um susto desprovido de contexto é sem sentido, um mero reflexo, e então toma a precaução de investir o espectador na textura do dia-a-dia da família. Os Grahams vivem bem, mas não são ricos. Na maior parte do tempo eles sentem amor um pelo outro – mas também rancor e cansaço. Eles poderiam ser nossa família, nós percebemos. Nós poderíamos ser eles.

FACULDADE DE ARTES, LETRAS E COMUNICAÇÃO

Cidade Universitária, s/nº - Bairro Universitário
79070-900 - Campo Grande (MS)
Fone: (0xx67) 3345-7607 <http://www.ufms.br>
<http://www.audiovisual.ufms.br> / audiovisual.faalc@ufms.br



Serviço Público Federal
Ministério da Educação
Fundação Universidade Federal de Mato Grosso do Sul



Na direção, Aster tende a favorecer planos médios e abertos, e às vezes segura mais em uma reação do que alguém poderia imaginar (ou desejar). Ambas decisões têm um efeito duradouro: nós sentimos como se estivéssemos estudando ao invés de simplesmente assistindo os personagens, observando suas interações de algum ponto próximo, mas escondido. Mas o ponto de sua técnica, esse experimento em deslocar a subjetividade, só se torna aparente nos momentos finais e reveladores do filme, um *coup de théâtre* que deixa claro o seu propósito com um efeito inquietante.

O filme soma algumas contribuições técnicas superlativas – da hipnótica cinematografia de Pawel Pogorzelski, todas panorâmicas insidiosas e superfícies pouco iluminadas, a uma composição chirriada e atonal, cortesia do saxofonista de vanguarda Colin Stetson (cujos álbuns *New History Warfare* tem sido trilha musical em grande parte de minha escrita no último ano). Mas um crédito especial precisa ir para a design de produção Grance Yun e o diretor de arte Richard T. Olson por um dos mais discretos, porém efetivos recursos de *Hereditário*. A arte de Annie, veja só, é de um tipo incomum: uma espécie de escultora multimídia, ela constrói meticulosamente casas de boneca como réplicas de seus próprios espaços domésticos – como se fosse capaz de compreender totalmente a sua própria vida apenas quando a estuda de fora. Esse dispositivo de roteiro não apenas providencia um momento memorável na narrativa (através de um belíssimo plano aberto), mas também se torna design da própria casa dos Grahams. Tal elemento está sempre tão minimamente *fora-de-lugar*: a disposição intrincada e pouco prática dos móveis, a escala dos cômodos com relação às pessoas e aos móveis dentro deles... tudo soa sutil e irritantemente errado. Como uma casa de boneca, de fato. E então, o que poderia representar em outro filme uma falha no design se torna nesse aqui um componente-chave de sua missão. Que é – só para deixar claro – assustar a ponto de nos fazer borrar de medo.

Eu amo histórias de fantasmas – em particular, as obras do falecido escritor inglês Robert Aickman, com suas ambiguidades sombrias e seus finais estranhamento não resolvidos. (“Respostas”, declarou o autor de forma ilustre, “são quase sempre insuficientes.”) Ainda assim eu não sou um grande fã de filmes de horror – em parte porque eles muitas das vezes não são ambíguos o *suficiente*, mas principalmente porque atingem seu efeito de forma muito barata. (você pode nos fazer pular com um som repentino..., mas e daí? Somos animais: nós reagimos a sons altos.)

Muito melhor, e mais louvável, é o rastejo inexorável do mundo cotidiano em direção a algo pesadelesco e pouco compreensível. David Lynch se mantém como o exemplar da forma: a hora final de *Twin Peaks: The Return*, por exemplo, está entre as coisas mais perturbadoras que eu já vi. Mas nos anos recentes houve a ascensão do que ficou conhecido como filmes de “horror elevado” – uma besta estranha e híbrida que engloba filmes tais como *O Babadook*, de Jennifer Kent, *A Bruxa*, de Robert Eggers, o drama austríaco de 2014 *Boa Noite, Mamãe* (um filme do qual eu não me importei muito na época, mas que desde então tem crescido em minha estima) e, mais recentemente, o excelente *Um Lugar Silencioso*, de John Krasinski.

FACULDADE DE ARTES, LETRAS E COMUNICAÇÃO

Cidade Universitária, s/nº - Bairro Universitário
79070-900 - Campo Grande (MS)
Fone: (0xx67) 3345-7607 <http://www.ufms.br>
<http://www.audiovisual.ufms.br> / audiovisual.faalc@ufms.br



É curioso, eu penso, que o fio que une todas essas obras é a sua ênfase nas relações entre pais-e-filhos. Não é meramente a forma típica de nós respondendo mais à perspectiva de uma criança em perigo; isso é fácil demais (e em *Hereditário*, pelo menos, esse não é o ponto). Ao contrário, é que esses cineastas reconhecem que as famílias são sistemas inerentemente falhos, cheios de faltas emocionais que podem ser exploradas, seja de fora (por monstros ou fantasmas ou o que você tiver) ou de dentro. A estrutura vai se romper – não tenha dúvidas quanto a isso. Você apenas tem que saber onde encostar.

Como *O Babadook*, *Hereditário* é na verdade um drama psicológico de surpreendente acuidade, disfarçado nas vestes sangrentas de um filme de gênero. Ambos filmes são sobre como os estados interiores da mente – luto neste daqui, depressão no da Kent – podem se manifestar no mundo físico; cada qual apresenta uma protagonista feminina rendida aos seus próprios impulsos mais sombrios. Mas o filme de Aster vai mais longe, se tornando em efeito uma espécie de tragédia grega – um estudo de caso sobre como certos lares estão destinados a serem destruídos, e como essa destruição pode ser herdada, como na maldição das Fúrias, de uma geração para outra. (a pista, afinal de contas, está no título.) Seus fantasmas são anunciadores do caos, transmitindo desordem dos mortos para os vivos. A fronteira entre mundos é permeável, o filme nos assegura. O Mal é real. Sua consumação é iminente.

O que se pode fazer contra tais forças? Para Sófocles, os mortais estão destinados a sofrer de maneira perpétua, mal resolvidos como foram pelo destino e pelos deuses. Dadas chances tão ruins, sua conclusão foi simples e um pouco desanimadora: “Nunca nascer é, contra todas as probabilidades, melhor”. Annie, eu estou certo, iria concordar. (DANIELSEN, 2018, disponível em: <https://www.themonthly.com.au/issue/2018/june/1527775200/shane-danielsen/elevated-horror-ari-aster-s-hereditary#mtr>)¹⁰

¹⁰ Tradução minha de: “*This debut feature will test the mettle of even the most hardened genre fans*

Certain fears are paralysing, insupportable – because they’re founded upon real-world forebodings, on outcomes either plausible or inevitable. (My mother and father will die; my wife or sister may have an accident, or fall ill.) And then there’s the other kind: a shivery, voluptuous terror that plays on our intimation of another world, whose existence we might sometimes sense but can never quite confirm. The uncanny. The inexplicable. The strange, terrible thing lurking just beyond the edge of our vision.

Hereditary (in general release June 7), the remarkable debut feature from American writer-director Ari Aster, begins in the first register – with the death of a parent – but soon shifts into the second. As the film opens, Annie Graham (Toni Collette) is preparing to bury her mother, who recently succumbed to cancer. Their relationship was fraught – her mother kept secrets, harboured grudges – and Annie’s eulogy at the funeral is a model of filial evasion. (“She was ... a very difficult woman,” Annie says, unsmiling. “Which maybe explains me.”) Listening, you sense a deep current of unresolved pain, something bitter and barely suppressed. Later, at the graveside, she begins to sob uncontrollably.



[...] *Watching Hereditary* is about as harrowing an experience as I can recall at the cinema: implacable in its pacing, unsparing in its terrors. The basic set-up may be formulaic – a haunted house, half-glimpsed apparitions, journals filled with creepy drawings – but the execution is outstanding. Aster first made his name with two well-regarded shorts, *The Strange Thing About the Johnsons* and *Munchausen*, but neither hinted at the unerring assurance he displays here.

The key word, in the brief description above, is *slowly*. Unlike many debut filmmakers, too eager to impress, Aster takes his time: patiently laying out the family's history, its network of deceptions and secrets and resentments – all the while dialling up the tension via a series of well-judged, escalating scares. (Though one sequence, occurring midway through the film's first act, is guaranteed to test the mettle of even hardened horror buffs.) He understands that a fright devoid of context is meaningless, mere reflex, and so takes care to invest the viewer in the texture of the family's daily life. The Grahams are comfortable, but not rich. Fond of each other, mostly – but also rancorous and jaded. They could be us, we realise. We could be them.

Directorially, Aster tends to favour wide and medium shots, and sometimes holds longer on a reaction than one would expect (or wish). Both decisions have an enddistancing effect: we feel as if we're studying rather than simply watching the characters, observing their interactions from some near but hidden vantage. But the point of this technique, this experiment in displaced subjectivity, only becomes apparent in the film's final, revelatory moments, a coup de théâtre that clarifies its purpose with unsettling effect.

The film boasts some superlative technical contributions – from Pawel Pogorzelski's hypnotic cinematography, all insidious pans and underlit surfaces, to a droning, atonal score courtesy of avant garde saxophonist Colin Stetson (whose *New History Warfare* albums have soundtracked much of my writing for the past year). But particular credit must go to production designer Grace Yun and art director Richard T. Olson, for one of *Hereditary's* most understated but effective features. Annie's art, you see, is of an unusual type: a kind of mixed-media sculptor, she crafts meticulous, doll's house-like replicas of her own domestic spaces – as if able to fully comprehend her own life only when studying it from the outside. This plot device not only provides a memorable entry point to the narrative (via a bravura opening shot) but also carries over into the design of the Grahams' house itself. Which is ever-so-slightly off: the fussy, impractical layout of furniture, the scale of rooms to the people and objects within them ... it all feels subtly, unnervingly wrong. Like a doll's house, in fact. And so, what would in another film represent a failure of design becomes in this one a key component of its mission. Which – just so we're clear – is to scare the living daylights out of us.

I love ghost stories – in particular, the works of the late English writer Robert Aickman, with their shadowy ambiguities, their weirdly unresolved endings. ("Answers," declared the author loftily, "are almost always insufficient.") Yet I'm not a big fan of horror movies – in part because they're usually not ambiguous enough, but mostly because they achieve their effects too cheaply. (You made us jump with that sound cue ... so what? We're animals: we react to loud noises.)

Far better, and more commendable, is the inexorable creep from the quotidian world into something nightmarish and barely comprehensible. David Lynch remains the exemplar of the form: the final hour of *Twin Peaks: The Return*, for example, ranks as one of the most disturbing things I've ever seen. But in recent years there has been a rise in what's come to be known as the "elevated horror" movie – an odd, hybrid beast that encompasses films such as Jennifer Kent's *The Babadook*, Robert Eggers' *The Witch*, the 2014 Austrian drama *Goodnight Mommy* (a film I dismissed at the time, but which has since grown steadily in my estimation) and, most recently, John Krasinski's excellent *A Quiet Place*.

It's telling, I think, that the thread linking all of these works is their emphasis upon parent-child relationships. It's not simply that we'll typically respond more to the prospect of a kid in peril; that's too easy (and in *Hereditary*, at least, not the point). Rather, it's that these filmmakers acknowledge that families are inherently flawed systems, riddled with emotional fault lines that may be

FACULDADE DE ARTES, LETRAS E COMUNICAÇÃO

Cidade Universitária, s/nº - Bairro Universitário
79070-900 - Campo Grande (MS)
Fone: (0xx67) 3345-7607 <http://www.ufms.br>
<http://www.audiovisual.ufms.br> / audiovisual.faalc@ufms.br



No extrato podemos verificar, explicitamente, uma ideia recorrente as produções que defendem o pós-horror: a de que o gênero se trata de menor e mais ‘fácil’ de trabalhar se comparado a outros. Essas novas obras sob o rótulo apresentariam um componente de inovação que foge a essa máxima. A argumentação de Shane de que o filme de Ari Aster é um “drama psicológico de surpreendente acuidade, disfarçado nas vestes sangrentas de um filme de gênero” (DANIELSEN, 2018) e sua conclusão que busca trazer a arte grega hegemônica para reforçar seu argumento de que o filme é bom são exemplos disso.

Outra produção que merece destaque, ainda no caso dos textos internacionais, é *The Evils of ‘Elevated Horror’ – IndieWire Critics Survey*, (*Os Maus do ‘Horror Elevado’ – Uma Enquete IndieWire*, 2019), cujo portal que dá nome à chamada convidou dezessete críticos dos mais variados sites (*Roger Ebert, TheWrap, FilmEra, The New Yorker, Screen Rant, Mediaversity Reviews, Cinescopia*, etc.) para darem as suas opiniões sobre o termo ‘pós-horror’ em um momento em que este já se encontrava em uso corrente por uma parcela da crítica. Dezesesseis deles descartaram a ideia e disseram que não a utilizavam em seus escritos. Os motivos são variados, porém ainda dentro dos que já foram elencados por outros autores no capítulo anterior (o conceito não encontra

exploited, either from without (by monsters or phantoms or what have you) or from within. The structure will shatter – no doubt about it. You just have to know where to tap.

Like The Babadook, Hereditary is actually a psychological drama of surprising acuity, cloaked in the bloodied vestments of a genre flick. Both films are about how interior states of mind – grief in this one, depression in Kent’s – might manifest in the physical world; each presents a female protagonist at the mercy of her own darkest impulses. But Aster’s film goes deeper, becoming in effect a kind of Greek tragedy – a case study in how certain houses are fated to be destroyed, and how destruction may be passed, like the curse of the Furies, from one generation to the next. (The clue, after all, is in the title.) Its ghosts are communicants of chaos, transmitting disorder from the dead to the living. The border between the worlds is permeable, the film assures us. Evil is real. A takeover is imminent.

What can be done, against such forces? For Sophocles, mortals were destined to suffer in perpetuity, badly overmatched as they were by fate and the gods. Given such lousy odds, his conclusion was simple, if somewhat discouraging: “Not to be born is, beyond all estimation, best.” Annie, I feel certain, would concur.” (DANIELSEN, 2018)

FACULDADE DE ARTES, LETRAS E COMUNICAÇÃO

Cidade Universitária, s/nº - Bairro Universitário
79070-900 - Campo Grande (MS)
Fone: (0xx67) 3345-7607 <http://www.ufms.br>
<http://www.audiovisual.ufms.br> / audiovisual.faalc@ufms.br



respaldo na história, a ideia por trás dele é elitista, etc.). A resposta de Joanna Langfield, do *The Movie Minute*, se diferenciou de todas as outras, contudo, trazendo uma ideia que permeia uma parcela desses escritos sobre a forma com que as pessoas que se utilizam do termo em seu trabalho são tratadas:

Eu, na verdade, trato do conceito de horror elevado na minha crítica de *Nós*. É claro que qualquer filme de horror eficaz de quaisquer pedigree ou orçamento está esboçando algum nível de realidade. De outro modo, porque eles iriam nos assustar? Mas quando um realizador tão ambicioso e inquieto para bater de frente com uma ampla gama de ideias usa um gênero estabelecido para fazer isso, como não é 'horror elevado'? E quando as narrativas nos são contadas por grandes atores, com um orçamento impressionante e a expectativa é a de causar uma impressão significativa nas bilheteiras e outras plataformas, como não é 'horror elevado'? E por que tem umas crianças descoladas no *Twitter* insistindo que isso não existe e que, por conta disso, nós estamos proibidos de usar o termo? Essa última questão, a propósito, é puramente retórica. (LANGFIELD in. EHRlich, 2019. Disponível em: <https://www.indiewire.com/2019/03/elevated-horror-movies-us-1202053471/>)¹¹

Estabelecida essa dinâmica de pensamento sobre o pós-horror no âmbito dos países anglófonos, o presente capítulo irá focar agora nas produções nacionais. Inicialmente serão apresentadas partes da produção de um dos mais influentes críticos brasileiros contemporâneos. Arthur Tuoto já alegou, em diversas ocasiões, que o seu gênero favorito é o horror, possuindo uma vasta gama de escritos publicados sobre ele, bem como três vídeos para internet destinados especificamente a tratar do termo pós-horror. Essas produções serão

¹¹ Tradução minha de: *"I actually address the concept of elevated horror in my review of "Us". Of course, any effective horror picture of any pedigree or budget is drawn from some kind of reality. Otherwise, why would it scare us? But when a filmmaker as ambitious and anxious to tackle a wide range of ideas and uses the established genre to do it, how is that not 'elevated horror'? And, when the story is told by top talent with an impressive budget, and expected to make significant impressions at the box office and other platforms, how is that not 'elevated horror'? And, why are some cool kids on Twitter insisting this is not a thing and we are hereby not allowed to use the term? This last question, by the way, is purely rhetorical."* (LANGFIELD in. EHRlich, 2019)



Serviço Público Federal
Ministério da Educação
Fundação Universidade Federal de Mato Grosso do Sul



a primeira parte desse seguimento. Por mais que não sejam críticas, eles refletem sobre o papel da mesma, como pode-se verificar logo abaixo.

Em seu vídeo *O terror foi gourmetizado?*, publicado no YouTube em julho de 2018, Tuoto abre argumentando que *Hereditário* (*Hereditary*, 2018), de Ari Aster, “parte de uma abordagem muito atmosférica, de uma construção dramática pesada e muito minuciosa, mas que no fim das contas, acaba se assumindo como um filme de terror” (TUOTO, 2018). Para ele, a tradição do pós-horror nada mais é do que um retorno à memória de grandes autores do cinema, como J. W. Murnau e Jacques Tourneur; realizadores que já trabalhavam, em grande medida, com as questões que o pós-horror apresenta, como o psicológico bagunçado de seus personagens, por exemplo. A ‘gourmetização’ seria, portanto, uma forma de validar o horror aos olhos de realizadores que muitas vezes têm vergonha de serem vistos como diretores do gênero (as declarações de Ari Aster e Trey Edward Shults que surgem nos textos de Rose e Brown trazidos por este trabalho são bastante indicativas desse sentimento). Os filmes dessa geração de cineastas poderiam ser divididos, em sua visão, em dois grupos: os que possuem o que Tuoto vai chamar de “relação inventiva entre o drama e essa iconografia proposta”, no qual destaca *A Bruxa* (*The VVitch, A New-England Folktale*, 2015), de Robert Eggers, e os que usam “o artifício pelo artifício”, ‘fetichizando’ a estética” (IDEM). *O Demônio de Neon* (*The Neon Demon*, 2016), Nicolas Winding Refn, entraria na segunda classificação. O crítico termina afirmando que não vê problema na utilização do conceito desde que ele seja bem contextualizado e ajude a colocar o gênero em pauta nos debates atuais sobre cinema, gerando novos fãs que podem expandir seus horizontes dentro do horror e descobrir outras obras com estética e temática parecida no futuro (IDEM).

Pouco menos de um ano depois, seu canal recebeu o vídeo-ensaio *A volta do terror*, aproveitando o lançamento de *Nós* (*Us*, 2019) para retornar ao tema.

FACULDADE DE ARTES, LETRAS E COMUNICAÇÃO

Cidade Universitária, s/nº - Bairro Universitário
79070-900 - Campo Grande (MS)
Fone: (0xx67) 3345-7607 <http://www.ufms.br>
<http://www.audiovisual.ufms.br> / audiovisual.faalc@ufms.br



Nessa abordagem, ele fala sobre o atual momento do horror como uma “revitalização do gênero [que] passa mais por questões de mercado” (TUOTO, 2019) tal como foi com o ciclo do horror da década de 1990, que trouxe filmes metalinguísticos, como os do Wes Craven, para o centro do debate. Essa nova safra estaria, portanto, respondendo a uma demanda criada de forma espontânea e natural por um público mais cético. A busca pela “sofisticação” se oporia às produções da *Blumhouse* que, segundo Tuoto, remontam muito mais às tradições do gênero dos anos 1940 do que propriamente ao cinema de autor. Jason Blum estaria se focando, dessa forma, em trabalhar muito mais com o elemento fantástico de suas histórias, apostando nele para criar o sentimento definidor do gênero. Essa visão, como fica evidente, é contrária à do próprio produtor. Outra crítica que Tuoto faz é à forma com que muitas vezes as pessoas acabam julgando o rótulo dessas obras ao invés de dar enfoque aos próprios filmes em si, seja do lado dos que atacam ou dos que defendem o conceito. Tal ideia acaba sendo, inclusive, a conclusão do vídeo: deve-se olhar para cada filme de forma individual, sem depender de determinada tendência para criticá-lo (IDEM).

Já em maio de 2022 Arthur abriu uma *live* nessa mesma plataforma de veiculação de vídeos para falar sobre o pós-horror. Com o título de *O Terror “Elevado” da A24*, o crítico agora alega que vê as discussões sobre o conceito como bastante saturadas. Ele se propõe, então, a pensar no legado que esse fenômeno teria para a história do gênero. Logo de cara, Tuoto diz que pensa no artigo de Rose como uma produção até bastante interessante em sua tentativa de descrever o que esses filmes representam – sendo o maior problema do texto justamente a proposição de um conceito que não faz muito sentido. O argumento que ele usa de base para o desenvolvimento de suas ideias dessa vez é o de que os espectadores que se referem a filmes que gostam como do ‘pós-horror’ muitas vezes também se sentem envergonhados de gostar do gênero e acham



nessa produção de Rose um meio de legitimar seu gosto (mais uma vez, por conta da ‘gourmetização’ que a ideia traz). O crítico define, a seguir, o que em sua opinião é o melhor legado do pós-horror: “como esses filmes confiam no poder visual do cinema. Na verdade, isso é o melhor e o pior desses filmes porque alguns caem em uma dinâmica um pouco aleatória a partir disso também” (TUOTO, 2022). Essa última pontuação surge como um complemento ao seu primeiro vídeo, em que ele cita a fetichização das imagens como um problema de parte dessa leva de diretores. Mas, para Tuoto, na parte que funciona, essa tendência acaba por posicionar a construção imagética e sonora como maior força da expressão audiovisual desses filmes, resultando em obras que não se pautam tanto nos roteiros e apostam muito mais em como a *mise-en-scène* pode ser incorporada à construção do sentir que cada diretor quer passar. O final dessa *live* traz Tuoto dizendo que vê essa geração de realizadores que se apresenta como muito boa e que, pessoalmente, ele acredita que descartar todo esse momento histórico por conta de um rótulo e declarações polêmicas, como fazem alguns críticos, é um verdadeiro desserviço ao que deveria representar seu trabalho (IDEM).

Mateus Fiore, por sua vez, é bem menos aberto ao conceito de pós-horror. Na introdução de sua crítica para o B9, “*O Farol*” *desconstrói falocentrismo com exposição da toxicidade de relações masculinas* (2019), o autor menciona logo de cara o pós-horror para descartar a ideia de sua aplicação. Em seguida, ele adentra o filme que vai ser o assunto do texto e em nenhum momento volta a mencionar o termo. Ele começa dizendo que não existe pós-horror. “O fato de um filme trazer metáforas e uma estética mais apurada [...] não faz dele algo diferente e nem superior ao terror, afinal – obras como *Gabinete do Doutor Caligari* já trabalhavam em 1919 o gênero de forma alegórica.” (FIORE, 2019). Davi Galantier Krasilchik segue pela mesma linha e, em *X – A Marca da Morte*



Serviço Público Federal
Ministério da Educação
Fundação Universidade Federal de Mato Grosso do Sul



(2022): *um brinde à pureza do slasher* (2022) publicada no portal *Cinema com Rapadura* este ano, pondera:

Lembrado por seus fãs mais seletos pelo não tão conhecido *A Casa do Demônio*, filme que brinca com o espectador ao tentar a manutenção de uma atmosfera intensa justamente por uma subversão das expectativas baseada na “não-ação”, o cineasta em questão já construiu uma filmografia interessante. Ele perpassou desde o *trash* desenvolvido com baixos orçamentos até longas facilmente classificáveis diante da sina do terrível “pós-horror”, termo redutor que tenta diferenciar obras do tipo que buscariam trazer um teor mais “filosófico” daquelas que teriam como objetivo proporcionar um passageiro prazer escapista, determinando assim uma nova espécie de discriminação artística.

Por já ter trabalhado com diferentes visões, nesse sentido a experiência já adquirida permite ao diretor a construção de uma bela ode à esfera cinemática dos assassinos em série e das mortes ridiculamente exageradas, optando pela desconstrução dessa última classificação imprecisa em detrimento das narrativas comumente arruinadas por esta. Embora a sua autoconsciência até aponte, em certas passagens, para algum grau de uma intelectualidade autoindulgente, seria injusto colocar que a *X – A Marca da Morte* se considera, de forma arrogante, superior ao seu espectador.

Esse aspecto chega inclusive a ser extremamente irônico, considerando que a produtora do longa, *A24*, é lembrada por muitos como uma das maiores distribuidoras do terror “elevado”, entre os quais podemos enquadrar os aclamados *Midsommar* e *A Bruxa*, por exemplo, e se sustenta por algumas justificativas. A primeira delas se encontra na estilização com a qual algumas passagens são construídas, contrastando com os eventos visualmente menos afetados – e que, marcados por cores poucos saturadas e pouca profundidade nos usos de luz, tentam enganar a plateia temporariamente ao flertar com os critérios desse fazer realista mais recente. (KRASILCHIK, 2019, disponível em: <https://cinemacomrapadura.com.br/criticas/615326/critica-x-a-marca-da-morte-2022-um-brinde-a-pureza-do-slasher/>)

Esta pesquisa foi atrás de outros críticos de grande renome no país, como Juliana Costa, Sérgio Alpendre e Filipe Furtado, para ver se o conceito era utilizado em algum de seus textos como parte de suas argumentações acerca de algum filme. Não foram encontrados registros que dissessem respeito ao pós-horror de forma bem-desenvolvida (no máximo houve uma menção ou outra, mas nada muito concreto). O próprio Arthur Tuoto também não registra críticas

FACULDADE DE ARTES, LETRAS E COMUNICAÇÃO

Cidade Universitária, s/nº - Bairro Universitário
79070-900 - Campo Grande (MS)
Fone: (0xx67) 3345-7607 <http://www.ufms.br>
<http://www.audiovisual.ufms.br> / audiovisual.faalc@ufms.br



Serviço Público Federal
Ministério da Educação
Fundação Universidade Federal de Mato Grosso do Sul



desenvolvidas ao redor do conceito como os estadunidenses fazem. Dessa forma, podemos pensar no pós-horror como um conceito difundido em certa parcela da crítica internacional, mas que não encontra respaldo nos textos produzidos por brasileiros. Se levarmos em conta a construção do pensamento crítico como ponto essencial para a propagação de ideias sobre cinema, retomando, esse indicativo é bastante significativo. O capítulo seguinte será dedicado ao pós-horror dentro das universidades e busca demonstrar de que forma o conceito vem se apresentando como parte do desenvolvimento de outro tipo de fortuna de pensamento: a teoria acadêmica.

FACULDADE DE ARTES, LETRAS E COMUNICAÇÃO

Cidade Universitária, s/nº - Bairro Universitário
79070-900 - Campo Grande (MS)
Fone: (0xx67) 3345-7607 <http://www.ufms.br>
<http://www.audiovisual.ufms.br> / audiovisual.faalc@ufms.br



3. PRODUÇÕES ACADÊMICAS

Estando o conceito exposto, os argumentos-base estabelecidos e o desenvolvimento da crítica coberto, é chegado o momento de verificar como o fenômeno do pós-horror é debatido dentro das Universidades em suas instâncias mais específicas. Os nomes que irão compor este capítulo são os da professora Gabriela Lopes Vasconcellos de Andrade, da *UFBA*, e do professor David Church, da *Universidade de Indiana*. A partir da pesquisa da professora, inclusive, foi conduzida uma entrevista que se encontra no Anexo deste documento. Recomenda-se a leitura desse complemento após o término do atual capítulo como parte essencial do trabalho, uma vez que todas as questões levantadas nele se basearam inteiramente na tese da docente. Por fim, é bom estabelecer que esses pesquisadores foram selecionados para compor o presente capítulo por apresentarem visões complementares acerca do conceito de pós-horror, como ficará evidente. Enquanto Gabriela traz para a discussão uma abordagem que se pauta em grande medida em uma perspectiva macro do conceito e seus desdobramentos, o estadunidense pode ser enquadrado dentro da corrente de pensamento funcionalista, refletindo, portanto, sobre o pós-horror a partir de uma abordagem estrutural.

Começando por David Church¹², *Post-Horror: Art, Genre and Cultural Elevation* (*Pós-Horror: Arte, Gênero e Elevação Cultural*, 2021) apresenta uma ampla gama de análises em que busca verificar como os elementos que ele julga serem essenciais para se pensar o pós-horror se apresentam em filmes sob esse rótulo. Em seus capítulos iniciais, contudo, o pesquisador já dá uma ideia geral de sua visão acerca do conceito, demonstrando que o desenvolvimento da ideia

¹² Bacharel em Língua Inglesa pela *Western Washington University*, Mestre em Estudos de Cinema pela *San Francisco State University* e Ph.D. em Comunicação e Cultura, com enfoque em estudos de Filmes e Mídia, pela *Indiana University*.



nos quatro anos que separam seu escrito do texto de Rose circulou bastante até no meio acadêmico:

Em minha opinião, “elevado” é uma descrição mais acurada para as estratégias estéticas usadas nesses filmes, mas, como nós veremos, isso vem carregado de preconceitos elitistas contra o próprio horror enquanto gênero. Enquanto isso, pós-horror” também é problemático, já que ele poderia erroneamente implicar que esses não são “de fato” filmes de horror – mas sua própria imprecisão enquanto termo também faz dele mais disputável, para meus propósitos, como um rótulo esburacado e pronto para os muitos tropos, temas, efeitos e preocupações políticas que juntos constituem o corpus.

Nesses capítulos iniciais, eu vou argumentar que a forma e estilo são elementos muito mais funcionais para unir esses filmes como um corpus compartilhado do que o atoleiro dos rótulos críticos que se aplicam da forma mais promíscua a filmes de horror que podem ou não evidenciar a austeridade distinta da estética vista no coração do corpus. Alguns críticos de cinema posicionaram o pós-horror como um “novo gênero” ou “novo subgênero” – mas é muito mais acurado descrevê-lo como um interligado *ciclo* estético dentro da longa e ampla tradição do cinema de *art-horror*, como os fãs do gênero de longa data muito provavelmente vão apontar (e como eu irei explicar nesses dois primeiros capítulos). (CHURCH, 2021, p. 3) ¹³

Há também a tentativa, por parte de Church, de buscar justamente esquadrihar qual seria o elemento diferenciador do conceito frente ao restante dos campos de estudos do gênero, uma vez que, como fica claro, o professor não vê a ideia de pós-horror enquanto meio de legitimação de um gênero

¹³ Tradução minha de: “*In my opinion, “elevated” is a more accurate descriptor for the aesthetic strategies used in these films, but, as we will see, it comes freighted with elitist biases against the horror genre itself. Meanwhile, “post-horror” is also problematic, since it could erroneously imply that these are not “actual” horror films – yet its very vagueness as a term also makes it more reclaimable, for my purposes, as a ready-made placeholder label for the many tropes, themes, affects, and political concerns that together constitute the corpus.*

In this opening chapter, I will argue that form and style are far more functional elements uniting these films as a shared corpus than the morass of critical labels more promiscuously applied to horror films that may or may not evince the distinctly austere aesthetic seen at the heart of the corpus. Some film critics have posited post-horror as a “new genre” or “new subgenre” – but it is far more accurately described as an aesthetically linked cycle within the longer and broader tradition of art-horror cinema, as longtime genre fans are more likely to point out (and as I will explain in these first two chapters).” (CHURCH, 2021)



supostamente menor com bons olhos. Para ele, a diferença primordial é o tom desses filmes:

Na minha opinião, a diferença do pós-horror para os filmes de horror mais convencionais está primordialmente no *tom*. Como Douglas Pye argumenta, o tom de um filme reside em como seu conteúdo dramático é estilisticamente transmitido por meio da construção de uma disposição geral que molda nosso horizonte afetivo enquanto espectadores. O tom pode surgir através de uma aparência genérica do filme ou distância formal/estilística das normas estabelecidas – e é especialmente aparente quando usos alternativos da forma fílmica abalam nossos meios convencionais de nos relacionarmos com convenções do gênero. Estilisticamente, os filmes do pós-horror evidenciam o minimalismo sobre o maximalismo, em grande medida evitando os sustos repentinos, edição frenética e cinematografia enérgica e/ou feita com a câmera na mão para se focar em enquadramentos frios e distanciados, duração de planos maiores-que-a-média, movimentos de câmera lentos e ritmo narrativo imponente. *Em Corrente do Mal*, por exemplo, David Robert Mitchell usa lentes panorâmicas de 360 graus, planos longos estáticos e zooms lentos que permitem ao espectador compartilhar a busca paranoica da protagonista, procurando por seu campo de visão, pelo monstro que se aproxima perpetuamente e que pode tomar a forma de qualquer um (ver Capítulo 6), enquanto *A Bruxa* apresenta composições de interiores chiaroscuro e exteriores como vistas distantes em que até um galho de árvore farfalhando conjura medos sobrenaturais entre a família de primeiros colonos americanos (ver Capítulo 5). (CHURCH, 2021, p. 11)¹⁴

Para Church, outro elemento que deve ser levado em conta para se compreender como os filmes ‘do pós-horror’ funcionam é o que ele vai chamar

¹⁴ Tradução minha de: “*In my estimation, post-horror’s difference from more conventional horror films is primarily one of tone. As Douglas Pye argues, a film’s tone resides in how a film’s dramatic content is stylistically conveyed via the construction of an overall mood that shapes our affective horizon as viewers. Tone can register through a film’s apparent generic or formal/stylistic distance from established norms – and is especially apparent when alternative uses of film form unsettle our conventional ways of approaching genre conventions. Stylistically, post-horror films evince minimalism over maximalism, largely eschewing jump scares, frenetic editing, and energetic and/or handheld cinematography in favor of cold and distanced shot framing, longer-than-average shot durations, slow camera movements, and stately narrative pacing. In It Follows, for instance, David Robert Mitchell uses slow 360-degree pans, static long shots, and slow zooms that allow the viewer to share the protagonist’s paranoid searching of her visual field for a perpetually approaching monster that can take anyone’s form (see Chapter 6), while The Witch presents interiors as chiaroscuro tableaux and exteriors as distanced vistas where even a waving tree branch conjures supernatural fears among its family of early American colonists (see Chapter 5).*” (CHURCH, 2021)



de “motores de receio” (CHURCH, 2021). O professor argumenta que é esse fator que leva os fãs do gênero a gostar ou não das obras que compõem seu corpus. Diferenciando-se da perspectiva do monstro como central para pensarmos o horror que Noël Carroll trouxe para o gênero, estes filmes estariam se aproximando mais do conceito de “fantástico” de Tzvetan Todorov e do “evento-base” de Matt Hill, apostando, portanto, mais na hesitação do que em fenômenos propriamente verificáveis e na ansiedade causada antes do ataque do que propriamente em uma figura que represente o Mal, respectivamente. O que estaria atormentando esses personagens, dessa maneira, seria muito mais uma “estranheza” que espreita ao redor e que geralmente não chega a se concretizar, mas que continua a existir mesmo depois do fim da sessão (CHURCH, 2021). Esse elemento poderia ser verificado na forma com que os filmes se encerram: muitas vezes em cortes secos para os créditos, colocando em xeque a percepção do público sobre o que é realidade/sonho, final feliz/danação, bem/Mal. *Corrente do Mal* (*It Follows*, 2015), *A Bruxa* (*VVitch: A New-England Folktale*, 2016) e *Ao Cair da Noite* (*It Comes at Night*, 2017) seriam exemplos dessa tendência que, em grande medida, contrapõe os sustos repentinos que muitos filmes de horror inserem nas últimas cenas (IDEM). A essência desse sentimento nesses filmes, ainda na visão do pesquisador, estaria muito ligada às temáticas do luto e descompasso familiar que vêm se popularizando nos últimos anos como temas das obras produzidas, do mesmo modo que Jason Zineman traz em seu texto no extrato traduzido ainda no primeiro capítulo (e que Church cita em seu trabalho). Esse ponto, porém, não poderia ser apontado como novo, uma vez que obras das décadas de 1960, 1970, 1980 e 1990, inclusive estadunidenses, como *O Bebê de Rosemary* (*Rosemary's Baby*, 1968), de Roman Polanski, *Sonho de Morte* (*Deathdream*, 1974), Bob Clark, e *Cemitério Maldito* (*Pet Sematary*, 1989), de Mary Lambert, fizeram uso da mesma temática (IDEM). O que difere esses novos filmes, então?



Para o autor, a resposta vai acabar passando pela compreensão do gênero “filme de luto”, cunhado por Richard Armstrong e fortemente inspirado na estética do cinema modernista – além de ser pautado nas noções de melodrama e horror (CHURCH, 2021). Partindo desse código cinematográfico, a ideia central é a de que as narrativas mais clássicas e “divertidas” dão lugar a estudos de personagem que se pautam em grande medida pelos seus estados psicológicos e mentais, geralmente atormentados por uma perda muito sentida de um familiar (IDEM). Mas mesmo essa questão estaria, em alguma medida, sendo alterada pelo pós-horror. Segundo Church:

Em outras palavras, se considerarmos que os filmes do pós-horror já possuem uma relação tensa com os seus antepassados cinematográficos, como a aparente e improvável descendência tanto do cinema de arte e horror, então essa mesma dinâmica também é refletida nas relações potencialmente monstruosas entre mães e filhos em tantas dessas temáticas. Ao invés de estar representando uma linha familiar direta da continuidade genética/genérica, o ciclo de desenvolvimento do pós-horror pode ser melhor descrito como uma genealogia constituída por rupturas imprevisíveis e desvios da tradição genérica/familiar – como previamente sugerido pela teia de influências que dizem respeito às várias descrições genéricas discutidas no Capítulo 2.

Embora outros filmes do pós-horror envolvendo luto e mães serão trabalhados mais para frente neste livro, esse capítulo começa com uma breve visão geral de como os dispositivos da estética modernista foram usados para simbolizar tropos de trauma e tristeza. Postulando leituras próximas de dinâmicas familiares em três filmes-chave, eu irei argumentar que diferentes abordagens formais para as narrativas de trauma – particularmente a presença ou ausência de um encerramento narrativo que retrata o encerramento do luto de maneira total – permitem a audiência *sentir* de forma diferente às quebras na tradição genérica/familiar que se provaram tão divisivos entre os diferentes segmentos da audiência. Isso é, quanto mais os filmes do pós-horror se utilizam de dispositivos do cinema de arte para romper com os moldes genéricos popularizados pelos filmes de horror mais convencionais no estilo hollywoodiano, mais afetivamente poderosas se tornam as narrativas sobre quebras traumáticas para com a linhagem familiar que podem ser sentidas. (CHURCH, 2021, p.70) ¹⁵

¹⁵ Tradução minha de: “*In other words, if we consider that post-horror films already have a fraught relationship with their cinematic forebearers as the seemingly unlikely offspring of both art and horror cinema, then that same dynamic is also reflected in the potentially monstrous relationships between mothers and children in so many of these texts. Instead of representing a direct familial*



Por fim, como o último ponto que este trabalho vai trazer para o debate dos que o professor levanta, vale mencionar a forma com que, em sua grande maioria, os filmes do pós-horror se passam em ambientes abertos, em geral em locais afastados dos grandes centros metropolitanos, no meio da natureza. Isso por si só já é uma mudança bastante significativa, visto que desde a década de 1960 e 1970 os filmes do gênero horror buscaram aproximar os espectadores do Mal, levando-o para perto de onde as pessoas comuns geralmente estão:

Através dos filmes abordados nesse capítulo, nós podemos ver que o uso frequente do pós-horror de paisagens lindas, mas desoladas como um meio para evocar o sublime, na qual a grandeza da natureza – simbolizada por montanhas, florestas, oceanos e assim por diante – é tanto maravilhoso quando assustador em sua indiferença gélida para com as formas humanas que ela transforma em insignificantes. Não é de se admirar que tantos primeiros progenitores da ficção-gótica-embrionária, como é o caso de Ann Radcliffe, apostaram em tais ambientes abertos para serem seus cenários. Tom Cochrane argumenta que a inspiração do sublime tanto no medo quanto na atração pode ser atribuída a um senso emocional de autonegação, em que se celebra as paisagens sublimes imaginando a própria pequenez e fragilidade em relação a ela. Seguindo a constantemente criticada teoria de Noël Carroll de que o horror na arte precisa evocar tanto medo quando asco (o último sendo ausente do sublime), contudo, Cochrane explicitamente diferencia o sublime natural do medo criado pelos filmes de horror, contrastando formas de arrepiar do medo que são agradáveis (como andar em uma montanha-russa em segurança) com a experiência de estar de fato na presença física de um ambiente vasto e potencialmente perigoso. Assistir filmes, é claro, pode fornecer apenas uma experiência análoga a estar de fato nas locações filmadas – mas eu responderia a Cochrane que a contemplação esteticizada

line of genetic/generic continuity, the post-horror cycle's development may be better described as a genealogy constituted by unpredictable breaks and deviations from generic/familial tradition – as previously suggested by the web of influences that inform the various generic descriptors discussed in Chapter 2.

Although other post-horror films involving grief and mothers will be taken up later in this book, this chapter begins with a brief overview of how modernist aesthetic devices have been used to figure tropes of trauma and mourning. Deploying close readings of family dynamics in three key films, I will argue that different formal approaches to trauma narratives – particularly the presence or absence of narrative closure that depicts successfully completed mourning – allow the audience to differently feel the breaks in generic/familial tradition that have proven so divisive among different audience segments. That is, the further that post-horror films deploy art-cinema devices to break from the generic templates popularized by more conventionally Hollywood-style horror films, the more affectively powerful their narratives about traumatic disruptions to the familial line can be felt.” (CHURCH, 2021)

FACULDADE DE ARTES, LETRAS E COMUNICAÇÃO

Cidade Universitária, s/nº - Bairro Universitário
79070-900 - Campo Grande (MS)
Fone: (0xx67) 3345-7607 <http://www.ufms.br>
<http://www.audiovisual.ufms.br> / audiovisual.faalc@ufms.br



das paisagens vastas e perigosas do pós-horror ainda se aproxima da evocação do sublime da autonegação, ou pelo menos se aproxima tanto quanto a evocação que poderia surgir de qualquer outro gênero cinematográfico (por exemplo, o *filme de montanha*), mais do que os arrepios de montanha-russa dos filmes mais populistas de horror. Tais paisagens sublimes podem não evocar o asco per se, mas elas podem ainda elevar nossa experiência afetiva com os elementos genéricos do pós-horror que podem misturar o nojo com outras variedades de medo. (CHURCH, 2021, p. 144)¹⁶

Portanto, para Church a forma com que os filmes do pós-horror ressignificam elementos de diferentes gêneros a partir de uma estética própria (partindo de seu tom) com relação a outras obras e movimentos, mas ainda compartilhando de uma temática comum entre si, se caracterizaria como o principal diferenciador desses filmes, se comparados a outros lançados em momentos passados da História do gênero.

Agora, adentrando no trabalho *Horror Art-House: Investigações Sobre a Capitalização do Eu e do Horror na Literatura Brasileira Contemporânea* (2019), da pesquisadora Gabriela Lopes Vasconcelos de Andrade¹⁷, a discussão se volta para, como o próprio título da tese sugere, o aspecto literário deste

¹⁶ Tradução minha de: “Throughout the films addressed in this chapter, we can see post-horror’s frequent use of beautiful but desolate settings as a means of evoking the sublime, in which nature’s grandeur – as figured by mountains, forests, oceans, and so on – is both wondrous and terrifying in its cold indifference to the human forms which it dwarfs. Small wonder that so many early progenitors of Gothic-cum-horror fiction, such as Ann Radcliffe, relied on such landscapes as settings. Tom Cochrane argues that the sublime’s inspiration of both fear and attraction can be attributed to an emotional sense of self-negation, wherein one celebrates the sublime landscape by imagining one’s own smallness and softness in relation to it. In following Noël Carroll’s oft-critiqued theory that horror in art must inspire both fear and disgust (the latter of which is absent in the sublime), however, Cochrane explicitly differentiates the natural sublime from the fear created by horror films, contrasting enjoyably thrill-seeking forms of fear (such as safely riding a rollercoaster) with the experience of actually being in the physical presence of vast and potentially perilous environments. Film spectatorship, of course, can only provide a vicarious experience of actually being in filmed locations – but I would answer Cochrane that post-horror’s aestheticized contemplation of vast and perilous landscapes still veers closer to the sublime’s evocation of self-negation, or at least as close as any other film genre (for example, the *Bergfilm*) might conjure, than the rollercoaster-like thrills of more populist horror movies. Such sublime landscapes may not inspire disgust per se, but they can still heighten our affective experience of post-horror’s generic elements that may mix disgust with other varieties of fear.” (CHURCH, 2021)

¹⁷ Graduada em Letras Vernáculas, bem como Mestre e Doutora em Literatura e Cultura, pela UFBA, e pós-doutoranda em estudos literários pela UFMS.



conceito. A partir desse estudo, podemos ver como o termo circulou bastante e atingiu outras artes. O último terço desse escrito, por exemplo, traz uma visão ampla sobre a forma com que cinema e literatura se influenciam e retroalimentaram a partir do conceito, e como podemos refletir sobre o pós-horror em um campo exterior até mesmo ao dos estudos interartes, inclusive. O primeiro ponto a ser apresentado, todavia, não diz respeito ao cinema em si e todas essas questões, mas, como anteriormente postulado, à própria morfologia do termo:

O horror é um gênero que trabalha com o cotidiano, mas permutando-o até que se torne irreconhecível, fantasmagórico, cruel e traumático. O horror fala das fissuras nas relações humanas e com o mundo. É algo que mexe com o corpo. Assim, os diversos subgêneros diferentes, como *Slash*, *Found Footage*, *Gótico*, etc, possuem características diferentes, mais porque toda obra possui características próprias ainda que a mesma seja um conjunto de estereótipos, que se unem na base comum do horror ser uma hipérbole cruel da vida. Assim, o termo Pós-Horror, que busca dar legitimidade ao gênero, torna-se uma tautologia, pois, ao fazer uma reflexão e conceituar o que é uma obra de horror, é possível entender suas complexidades e seu potencial inimaginável disruptivo. (ANDRADE, 2019, p. 164)

Já no que se refere à forma com que podemos pensar conceitos e sua capacidade de extrapolar as discussões estritamente diretas ao seu entorno, a professora traz no trabalho diversos gráficos e informações que refletem a formação de público no Brasil nas últimas décadas. Um dos pontos trazidos por seu trabalho é uma mesa redonda sobre o assunto em que o produtor brasileiro e um dos principais atores que surgem em seu trabalho (e um dos nomes por trás de *A Bruxa*, de 2015) Rodrigo Teixeira fala um pouco sobre tal aspecto se referindo ao fenômeno. Seu nome como empresário e sócio da *RT Features* é bastante relevante porque ele gerou uma forma de capitalizar e atrair um público fixo (algo bastante complexo no cenário brasileiro, como a professora bem pontua e desenvolve em seu texto) que pudesse consumir determinadas obras ‘do pós-horror’, escritas por autores assim enquadrados. A criação de um

FACULDADE DE ARTES, LETRAS E COMUNICAÇÃO

Cidade Universitária, s/nº - Bairro Universitário
79070-900 - Campo Grande (MS)
Fone: (0xx67) 3345-7607 <http://www.ufms.br>
<http://www.audiovisual.ufms.br> / audiovisual.faalc@ufms.br



mercado em volta do termo foi possibilitada: iniciou-se a produção de livros de sucesso encomendados para gerarem lucro e serem transformados em filmes logo em seguida a partir do marketing certo que receberiam por ser do pós-horror – chegando ao ponto de escritores nacionais dizerem que não deveriam falar mal de Teixeira por toda sua contribuição para o campo das artes que ele trouxe ao país (ANDRADE, 2019). Parte do resultado dessa empreitada, que teve o pós-horror como ponto central, pode ser lido abaixo:

O que aconteceu de 2015 até hoje, 2019, momento de entrega desta tese de doutoramento, foi um investimento e um *advertising* de uma literatura chamada de pós-horror, a partir da publicação de três romances de três escritores pela maior editora brasileira, A Companhia das Letras, um dos principais actantes da rede até então descrita, sendo eles: *Jantar Secreto* (2016), de Raphael Montes, *Neve negra* (2017), de Santiago Nazarian, e *As perguntas* (2017), de Antonio Xerxenesky. Em julho de 2017, o investimento na imagem dos artistas, cada um com o seu perfil, e a preocupação da editora, dos agentes e dos próprios escritores com a divulgação dessa literatura nova que estava surgindo no Brasil foi avassaladora. Saíram diversas resenhas dos livros nos principais jornais do país, como a *Folha de São Paulo*, *Estadão*, *O Correio Brasiliense* etc. Também foram feitas mesas sobre o tema na Flipelô, na Bienal do Livro de São Paulo e do Rio de Janeiro, assim como em bibliotecas, teatros e escolas. (ANDRADE, 2019, p. 115)

Outro ator que também tem destaque na pesquisa da professora (e talvez o principal nome) é Santiago Nazarian. O escritor está ativo há muitos anos, mas seus livros antes ficavam num entre-lugar da produção de massa e erudita, e o rótulo do pós-horror acabou por beneficiá-lo em grande medida, já que o conceito passou a fazê-lo ser bem recebido pela crítica e pelo público. Nazarian era justamente visto como *pop* demais para se estar nos ciclos acadêmicos de discussão, mas também restritivo para ser lido pelo público geral que buscava refúgio em autores outros não interessados em fazer reflexões como as dele. A busca de Nazarian por referências na literatura de gênero internacional o fez, por exemplo, ser encaixado dentro da geração do pós-horror, e o autor começou a receber convites para integrar mesas e participar de encontros sobre seu

FACULDADE DE ARTES, LETRAS E COMUNICAÇÃO

Cidade Universitária, s/nº - Bairro Universitário
79070-900 - Campo Grande (MS)
Fone: (0xx67) 3345-7607 <http://www.ufms.br>
<http://www.audiovisual.ufms.br> / audiovisual.faalc@ufms.br



trabalho, antes algo impensável. O extrato abaixo busca cobrir um pouco desse aspecto:

Para ele, *Neve Negra* foi a oportunidade de fazer isso, pois era “produto de uma encomenda da *RT Features*, produtora brasileira que tem no currículo filmes como o americano *A bruxa*, entre vários outros. Eles queriam autores de literatura brasileira que pudessem trabalhar o horror com consistência. Assim foi a oportunidade de eu escrever um livro assumidamente de horror, já com um contrato por trás, uma grande editora (a *Companhia das Letras*). Foi algo que escrevi especificamente para essa encomenda” (NAZARIAN, 2017). Na entrevista, Nazarian me contou que o rótulo do *The Guardian* chegou na hora certa para definir o livro, principalmente porque elegia *A bruxa* como um modelo, e o projeto de *Neve negra* está ligado ao filme. “Como o livro já estava vendido para o cinema antes mesmo de eu começar, não me preocupei em torná-lo especialmente cinematográfico – ou vendável para o cinema” (NAZARIAN, 2017), principalmente porque há insinuações de incesto e pedofilia, e continua: “Mas talvez tenha havido uma influência inconsciente, sim, ou talvez seja apenas o fato de que minhas maiores e melhores referências para o horror vêm do cinema” (NAZARIAN, 2017). (ANDRADE, 2019, p. 123)

A citada *Companhia das Letras*, para além dos empresários, artistas e profissionais que estão inseridos nessa relação de publicização, também conseguiu lucrar com o conceito. A partir do contrato de parceria com a editora da *RT Features*, houve uma veiculação massiva de marketing voltada para a venda de livros que se enquadrassem sob esse rótulo nos meios de comunicação. O pós-horror, portanto, também apresenta um desenvolvimento social e econômico bastante complexo e cheio de questões que fogem ao debate do termo fazer ou não sentido. Sobre toda essa imbricação de atores e formas, a pesquisadora ainda acrescenta:

Afinal, no caso contado, os livros são publicados a partir de uma publicização de um novo gênero, com a ideia de que serão transformados em outras mídias, e a publicidade desse gênero, o pós-horror, é feita de forma transmidiática, a partir dos próprios livros, de *podcasts*, oficinas, matérias jornalísticas. Aqui, o que está sendo comercializado é o valor simbólico do gênero em um processo transmidiático, através de livros que, teoricamente, serão adaptados para o cinema, como todos os outros suportes para vender os mesmos.

FACULDADE DE ARTES, LETRAS E COMUNICAÇÃO

Cidade Universitária, s/nº - Bairro Universitário
79070-900 - Campo Grande (MS)
Fone: (0xx67) 3345-7607 <http://www.ufms.br>
<http://www.audiovisual.ufms.br> / audiovisual.faalc@ufms.br



Serviço Público Federal
Ministério da Educação
Fundação Universidade Federal de Mato Grosso do Sul



Raphael Montes, Antonio Xerxenesky e Santiago Nazarian, assim como o próprio Rodrigo Teixeira, tentam vender a imagem de que são a vanguarda da produção artística brasileira, circulando mundialmente nos festivais. Ramon Lobato afirma que *“genre is understood to construct a movie’s ‘narrative image’ which is communicated by industry to industry before a movie’s release (i.e. by the producers or studio to distributors, exhibitors, marketing departments, etc.), to the press, and eventually promoted to an audience”* (LOBATO, 2019, p. 4).¹⁸ Ao colocar o prefixo “pós”, nos remetendo à pós-modernidade ou ao pós-estruturalismo, que acrescenta uma ideia semântica de que aquilo representa um *high level aesthetic*, passa a ressignificar um gênero desprestigiado, principalmente no contexto da produção artística do Brasil, em uma espécie de projeto artístico *avant-guard* da nova economia artística e simbólica. No entanto, diferentemente do que Lobato postula, no caso em questão o gênero não está definindo apenas um filme, está definindo um projeto de produção e autoria desses escritores e da *RT Features*. (ANDRADE, 2019, p. 133)

Dessa forma, pode-se ter uma noção de como se desenvolveram os primeiros estudos acadêmicos sobre o conceito de pós-horror. São formas de pensar o fenômeno que dão cabo de refletir sobre as questões de linguagem que o termo traz de forma bastante aprofundada, e também se voltam para pensar o macro das imbricações que o ideal por traz dele reflete. Seja na forma com que se desdobra social, econômica e culturalmente, essas pesquisas são, portanto, uma rica fonte de consulta em diferentes frentes de abordagem. Ao fim e ao cabo, são também parte do que desencadeou as produções para a internet e que ganhou força nos textos críticos publicados nos últimos anos, sendo popularizado por estratégias de marketing massivas que surgem e são empregadas pela indústria. Tanto o texto do professor David quanto o da professora Gabriela se encerram de uma maneira parecida, inclusive: deixando pontas abertas para que novos meios de investigação se desenvolvam a partir de seus trabalhos e reconhecendo a forma com que ainda é bastante cedo para pensarmos o pós-horror em todos os meios o que ele representa. Seja por novos

¹⁸ Traduz-se para: “gênero é compreendido na construção da ‘narrativa imagética’ de um filme, que é comunicada pela indústria, para a indústria antes do lançamento de uma obra (em outras palavras, pelos produtores ou estúdio para as distribuidoras, exibidores, departamentos de marketing, etc.)” (LOBATO, 2019, p. 4).



Serviço Público Federal
Ministério da Educação
Fundação Universidade Federal de Mato Grosso do Sul



estudos de autoria própria ou pelas mãos de outros pesquisadores que surjam, essa forma de pensar dos dois docentes também é bastante sintomática ao demonstrar que tudo o que foi reunido aqui pode ser apenas um primeiro esforço para pensarmos em um fenômeno maior.

FACULDADE DE ARTES, LETRAS E COMUNICAÇÃO

Cidade Universitária, s/nº - Bairro Universitário
79070-900 - Campo Grande (MS)
Fone: (0xx67) 3345-7607 <http://www.ufms.br>
<http://www.audiovisual.ufms.br> / audiovisual.faalc@ufms.br



CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir do levantamento realizado, é possível verificar que uma pesquisa dedicada a trazer as principais produções que se debruçaram sobre o pós-horror até este momento histórico justifica a afirmativa de que adentrar o tema se torna cada vez mais necessário. São muitos os textos que ainda precisam ser traduzidos, diversos desdobramentos estudados e várias visões possíveis checadas acerca do conceito. Tanto as pessoas que estudam academicamente quanto as que escrevem de forma mais livre, mas ainda dentro de uma lógica de produção de pensamento sobre esses aspectos, se demonstraram estar extremamente abertas a debaterem nos mais diversos meios e suportes acerca de como veem o termo se desenvolvendo. No mais, é possível afirmar também que há uma crença no desenvolvimento das ideias que se apresenta aqui. O pós-horror é um acontecimento de relevância considerável e bastante impositiva para o futuro do gênero trabalhado porque, de uma forma ou de outra, resgata aspectos do gênero e o coloca em pauta no debate – e isso se estende até em como pode-se contra-argumentar a ideia colocando outros momentos históricos no centro da discussão.

De todo modo, essa renovação estética ou falácia argumentativa que estão em jogo revelam diversas questões que fogem até mesmo ao campo do cinema. Eles dizem respeito à forma com que os atores sociais abordam um dos gêneros mais populares e, como dito na Introdução, um dos campos de debate acadêmico mais promissores no âmbito nacional e internacional. Esta pesquisa buscou, portanto, ser um espaço para que essas pessoas tivessem a possibilidade de trazer suas ideias para o centro da roda e confrontassem e fossem confrontados umas pelas outras. O resultado que se apresenta revela que, em grande medida, não há como ter um desembaraço desta questão em

FACULDADE DE ARTES, LETRAS E COMUNICAÇÃO

Cidade Universitária, s/nº - Bairro Universitário
79070-900 - Campo Grande (MS)
Fone: (0xx67) 3345-7607 <http://www.ufms.br>
<http://www.audiovisual.ufms.br> / audiovisual.faalc@ufms.br



Serviço Público Federal
Ministério da Educação
Fundação Universidade Federal de Mato Grosso do Sul



outro momento histórico que não a posteridade. E isso pode-se ser visto como animador.

É uma construção de fortuna crítica, estética e teórica que cada vez mais parece se consolidar e que se pauta, em grande medida, nas questões que os resultados desta pesquisa trouxeram; evidenciados através da historiografia e seus estudos. Se o pós-horror é válido como pensamento dentro de uma ideia de gênero/momento/estética cinematográfica, a questão passa, necessariamente, por uma visita às raízes do horror e discute muito sobre o tempo e lugar dos quais se fala. Tudo acaba por convergir, dessa forma, nesse panorama desenhado aqui: seja para compreender uma estratégia de marketing ou uma renovação estilística inerente aos modos de fazer fílmicos, a presente salvaguarda busca ser um arquivo que possibilite manter vivo o espírito dos autores que tomaram de assalto os últimos anos quando a discussão é o horror e, em certo ponto, o próprio Cinema.

FACULDADE DE ARTES, LETRAS E COMUNICAÇÃO

Cidade Universitária, s/nº - Bairro Universitário
79070-900 - Campo Grande (MS)
Fone: (0xx67) 3345-7607 <http://www.ufms.br>
<http://www.audiovisual.ufms.br> / audiovisual.faalc@ufms.br



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUIAR, Caroline de. *O caminho do pós-terror na crítica cinematográfica brasileira na internet*. Unicamp, 2020.
- ANDRADE, Bhárbara. 'Pós-terror' ou simplesmente 'terror'? NET ago. 2017. Disponível em: <https://grupoquinhilharia.com.br/site/pos-terror-ou-terror/>. Seção Filmes. Data de acesso: 01/12/2022.
- ANDRADE, Gabriela Vasconcelos de. *HORROR ART-HOUSE: INVESTIGAÇÕES SOBRE A CAPITALIZAÇÃO DO EU E DO HORROR NA LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA*. Salvador, 2019.
- BENTIVOGLIO, Julio. *A história conceitual de Reinhart Koselleck*. Dimensões, vol. 24, 2010, p. 114-134.
- BROWN, Michael. *The problem with 'post-horror'*. NET. mai. 2019. Disponível em: <https://overland.org.au/2019/05/the-problem-with-post-horror/>. Seção Filmes. Data de acesso: 01/12/2022.
- CHURCH, David. *Post-Horror: Art, Genre and Cultural Elevation*. 1. ed. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2021.
- DANIELSEN, Shane. *The elevated horror of Ari Aster's 'Hereditary'*. NET. jun. 2018. Disponível em: <https://www.themonthly.com.au/issue/2018/june/1527775200/shane-danielsen/elevated-horror-ari-aster-s-hereditary#mtr>. Seção Artes & Letras. Data de acesso: 01/12/2022.
- EDWARDS-BEHI, Nia. *A BRIEF RESPONSE TO 'POST-HORROR'*. NET. jul. 2017. Disponível em: <https://warped-perspective.com/index.php/2017/07/06/a-brief-response-to-post-horror/>. Seção opiniões. Data de acesso: 01/12/2022.
- EDWARDS-BEHI, Nia. *A RESPONSE TO POST-HORROR*. NET. set. 2017. Disponível em: <https://www.walesartsreview.org/cinema-a-response-to-post-horror/>. Seção Artigos Comentários, Filme & TV. Data de acesso: 01/12/2022.

FACULDADE DE ARTES, LETRAS E COMUNICAÇÃO

Cidade Universitária, s/nº - Bairro Universitário
79070-900 - Campo Grande (MS)
Fone: (0xx67) 3345-7607 <http://www.ufms.br>
<http://www.audiovisual.ufms.br> / audiovisual.faalc@ufms.br



Serviço Público Federal
Ministério da Educação
Fundação Universidade Federal de Mato Grosso do Sul



EHRLICH, David. *The Evils of 'Elevated Horror' – IndieWire Critics Survey*. NET. mar. 2019. Disponível em: <https://www.indiewire.com/2019/03/elevated-horror-movies-us-1202053471/>. Seção Filmes. Data de acesso: 01/12/2022.

FAZOLIN, Eduardo Kuntz. *O DEVANEIO DO 'PÓS-TERROR', UM MOVIMENTO FALSO OU REVOLUCIONÁRIO?* NET. 2019. Disponível em: <https://www.torredevigilancia.com/o-devaneio-do-pos-terror-um-movimento-falso-ou-revolucionario/>. Seção Cinema e Entretenimento. Data de acesso: 01/12/2022.

FIORE, Matheus. *“O Farol” desconstrói falocentrismo com exposição da toxicidade de relações masculinas*. NET. dez. 2019. Disponível em: <https://www.b9.com.br/118992/o-farol-desconstroi-falocentrismo-com-exposicao-da-toxicidade-de-relacoes-masculinas/>). Seção Cultura. Data de acesso: 01/12/2022.

KOSELLECK, Reinhart. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, 1992, p. 134 – 146.

KRASILCHIK, Davi Galantier. *X - A Marca da Morte (2022): um brinde à pureza do slasher*. NET. ago. 2022. Disponível em: <https://cinemacomrapadura.com.br/criticas/615326/critica-x-a-marca-da-morte-2022-um-brinde-a-pureza-do-slasher/>. Seção críticas. Data de acesso: 01/12/2022.

LOPES, Calebe. *Considerações sobre o tal do “pós-horror”*. NET. jul. 2017. Disponível, em: <https://revistamoviemment.net/considera%C3%A7%C3%B5es-sobre-o-tal-p%C3%B3s-horror-58e329347188>. Blog pessoal. Data de acesso: 01/12/2022.

NESTAREZ, Oscar. *Pós-horror: qual o futuro do subgênero que se tornou popular no cinema?*. NET. jun 2022. Disponível em: <https://revistagalileu.globo.com/Cultura/Cinema/noticia/2022/06/pos-horror->

FACULDADE DE ARTES, LETRAS E COMUNICAÇÃO

Cidade Universitária, s/nº - Bairro Universitário
79070-900 - Campo Grande (MS)
Fone: (0xx67) 3345-7607 <http://www.ufms.br>
<http://www.audiovisual.ufms.br> / audiovisual.faalc@ufms.br



Serviço Público Federal
Ministério da Educação
Fundação Universidade Federal de Mato Grosso do Sul



[qual-o-futuro-do-subgenero-que-se-tornou-popular-no-cinema.html](#). Seção Cinema. Data de acesso: 01/12/2022.

PALOPOLI, Ygor. *A era do pós-terror: A problemática segregação de um gênero consolidado*. NET. set. 2019. Disponível em: <https://www.adorocinema.com/noticias/filmes/noticia-150850/>. Seção Filmes. Data de acesso: 01/12/2022.

ROSE, Steve. *I called it 'post-horror' – and now I've created a monster*. NET. ago. 2022. Disponível em: <https://www.theguardian.com/film/2022/aug/02/i-created-a-monster-how-post-horror-it-comes-at-night-a-ghost-story>. Seção Filmes. Data de acesso: 01/12/2022.

ROSE, Steve. *How post-horror movies are taking over cinema*. NET. jul. 2017. Disponível em: <https://www.theguardian.com/film/2017/jul/06/post-horror-films-scary-movies-ghost-story-it-comes-at-night>. Seção Filmes. Data de acesso: 01/12/2022.

THOMPSON, John B. *Ideologia e cultura moderna: teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

ZINOMAN, Jason. *The Horror of Isolation*. NET. jul. 2020. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2020/07/29/movies/horror-she-dies-tomorrow-relic-amulet.html>. Data de acesso: 01/12/2022.

FACULDADE DE ARTES, LETRAS E COMUNICAÇÃO

Cidade Universitária, s/nº - Bairro Universitário
79070-900 - Campo Grande (MS)
Fone: (0xx67) 3345-7607 <http://www.ufms.br>
<http://www.audiovisual.ufms.br> / audiovisual.faalc@ufms.br



ANEXOS

Entrevista com a Professora Gabriela Lopes Vasconcellos de Andrade, da UFBA, conduzida de forma remota e transcrita como complemento ao terceiro capítulo deste trabalho.

Marco Antônio Bonatelli: A doutora enquadra o pós-horror dentro da TAR e afirma que diversos autores que são rotulados, ou mesmo se auto rotulam dessa maneira possuem voz e estilo próprios, sendo suas obras, portanto, arte legítima. Minha primeira pergunta dentro desse ponto é: como você entende o processo histórico constitutivo que permeia a noção de entre-lugar do erudito com as culturas de massa que denota ser basilar para entendermos o pós-horror?

Doutora Gabriela Lopes Vasconcellos de Andrade: A sua pergunta tem várias partes. Primeiro eu tenho que falar da TAR, né? A TAR foi uma espécie de metodologia, mas como eu escrevo no início da tese, a minha tese mudou muito pela construção histórica do que o Brasil passou. Então, eu entrei num doutorado em 2015 onde tinha muitas bolsas e quando eu fui fazer o doutorado sanduíche, que eu fui pela *Fulbright*, eu peguei um Brasil já pós golpe e eu participei de, inclusive, coisas que não entraram no livro porque na tese, porque eu não pude na verdade colocar, foram embargadas depois, porque eu mandei as entrevistas depois transcritas e aí as pessoas me disseram “não, não quero que use, não quero que entre na tese”. E aí, nesse processo, eu participei de vários eventos públicos, por exemplo, onde eu vi o ministro da cultura e o presidente da ANCINE basicamente vendendo o nosso cinema lá em Los Angeles. E isso mudou muito a cara da minha tese, eu fui fazer pesquisa de campo, e aí a TAR, que era essa metodologia de eu tentar verificar tudo de uma maneira não participativa, mas vendo todos os atores, ela passou a ser uma em que eu ia caçar literalmente, fisicamente, os atores nesse processo. E aí ela aparece como uma metodologia, como se fosse... Eu vou dar uma coisa que não é a mesma coisa, mas é... pode se produzir um diálogo com a ideia de constelação do Benjamin, que você vai pegar e vai fazer uma reunião de coisas que não parecem necessariamente estarem relacionadas, mas na verdade elas estão intimamente ligadas. Então o que eu fui seguindo os atores, que é isso que a teoria Ator-Rede fala: siga os atores, veja quem está agenciando o quê. Então eu parti do Santiago Nazarian, aí eu vi, quem que está agenciando o Santiago Nazarian agora? Era o Rodrigo Teixeira. E aí eu fui atrás de todos os atores que fazem parte desse processo, o Joca Terron, as editoras, aí fui para os eventos de cinema, fui para o próprio Rodrigo Teixeira, e aí eu fui seguindo esses atores. Então ele funciona como uma metodologia nesse sentido. E aí repete a segunda parte.

Marco Antônio Bonatelli: Como você entende o processo histórico constitutivo que permeia a noção de entre-lugar, entre o erudito e as culturas de massa que denota ser basilar para entendermos o pós-horror?

FACULDADE DE ARTES, LETRAS E COMUNICAÇÃO

Cidade Universitária, s/nº - Bairro Universitário
79070-900 - Campo Grande (MS)
Fone: (0xx67) 3345-7607 <http://www.ufms.br>
<http://www.audiovisual.ufms.br> / audiovisual.faalc@ufms.br



Doutora Gabriela Lopes Vasconcellos de Andrade: Pronto. Aí o que me interessa, porque a partir da TAR como metodologia, eu pego uma figura que é o, seguindo esses agentes, o Santiago Nazarian, que é esse escritor. E ele é um escritor que sempre flertou com o horror, né? E dentro desse processo dele, sempre flertar com o horror, e o horror ser visto principalmente dentro da academia literária como um gênero menor, eu acho que no cinema isso é um pouco mais plástico no sentido de que distende ou não distende o que pode ser um filme bom ou não, apesar de que a gente vê que, por exemplo, dentro de premiações, festivais mais alternativos, o cinema de horror circula melhor do que, por exemplo, um Oscar, demorou muito tempo para entrar dentro dessas grandes premiações, né? Mas eu acho que até o próprio pós-horror, ele conseguiu circular mais. Mas o Santiago Nazarian, ele começa a escrever no momento em que os estudos culturais, eles estão ali começando a questionar esses lugares dos *best-sellers*, onde está o lugar do *best-seller*, onde está o lugar dessa literatura mais canônica, o Machado de Assis, também das literaturas com vozes marginalizadas, e aí ele surge muito bem pela crítica ganhando o prêmio, mas depois ele começa muito a ir por esse viés do horror, da literatura pop, que é um conceito que é muito caro para a gente aqui da UFBA, né? Que é essa literatura que retoma arte pop, então usa os elementos da iconografia para isso. E aí ele fica exatamente naquele limite ali, porque ele não vai, nunca está dentro de um grande público, de um *best-seller*, né? Digamos assim, que o livro se pague, e, ao mesmo tempo, ele não consegue ir para academia, e aí ele sempre está lá colocando, ele é uma figura muito ativa nas redes, ele é o, acho que o autor hoje, que tem o blog mais antigo, agora eu e ele já estamos mais velhinhos, mas quando começou o estudo a gente era bem juvenzinho. E aí fica essa tensão aí, né? Ele é um autor que tensiona, porque ele fica no meio disso, ele não está nem para vender, ao mesmo tempo a academia rejeitou ele, esse ano ele foi indicado ao Jabuti, né? Com o livro *Fé no Inferno*, então eu seguindo ele, eu automaticamente já estava pensando nessas tensões, e aí eu não tenho como fugir, mas eu não quis interessar isso, porque para mim interessava ver o limite, e porque para mim não interessava pensar o pós-horror como algo, para mim, um discurso de legitimação, eu preciso criar um termo pós-horror, justamente para ele ser legitimado no que é considerado uma cultura erudita. Mas o que é uma cultura erudita senão uma instância de poder vinculada a uma construção estética vinculada a um lugar do saber teórico, digamos, o saber teórico acadêmico ligado até a divisão dos saberes de maneira bem positivista, ligada a um processo do humanismo como centro do saber, que está ali desde o iluminismo, então está ali todo esse processo e ao mesmo tempo você tem outra instância de poder que é o capital ali. E aí você vê assim, por exemplo, quando você vai ver uma premiação como Oscar, ela parece que é uma... tem o nome Academia no meio, então parece ser algo de extremamente prestígio, mas quando você vai lá e, por exemplo, estava lá no meio de uma campanha de Oscar, você vê que é tudo *lobby*, é muita propaganda, você vai no cinema e é o tempo inteiro você recebendo panfleto, você recebe no... nossa, naquele ano lá eu recebi assim, *cards* imensos, bolsas, bonecos, tudo dos filmes do Oscar, então realmente é uma campanha muito grande para ir no boca a boca, para ir nos estúdios, nos jantares, nas coisas que acontecem. E isso aí é um processo também de como a cultura erudita, né, dita, erudita se constrói, a partir do

FACULDADE DE ARTES, LETRAS E COMUNICAÇÃO

Cidade Universitária, s/nº - Bairro Universitário
79070-900 - Campo Grande (MS)
Fone: (0xx67) 3345-7607 <http://www.ufms.br>
<http://www.audiovisual.ufms.br> / audiovisual.faalc@ufms.br



crítico se colocando, a partir de que diálogos você fala, então você vê todo esse entre-lugar, na verdade, é como esses jogos de poder estão lidando, e a cultura popular que fica nesse lugar lá, não é porque a gente pode fazer esses três povos: a cultura popular fica nessa ideia de uma autenticidade, mas que não existe, porque é muito imbricada com a cultura de massa, às vezes muito imbricada com a cultura erudita, e a gente fica tentando criar esses... essas qualificações que para mim não funcionam, no sentido, eu acho que a gente já está pensando em outras formas, né, porque na verdade são todos instâncias de poder, e é interessante pensar nesse sentido, não necessariamente só como entre-lugar, e pensando até na sua pesquisa, que a gente tem uma forma que ela muda a forma como a gente pensa arte; o cinema ele muda a forma como se pensa arte, a gente tem arte que os meios de produção de arte fazem com que a gente mude a forma como a gente está configurando a arte, então a literatura ela muda, por exemplo, vou dar o exemplo da literatura aqui no campo de formação: quando vem a prensa de Gutenberg, a literatura muda, ela não mais precisa ser oral, ela não precisa mais ser da memória, em versos, ela vai ser escrita, então pode existir o gênero romance, grandes livros, porque eles podem ser impressos, e isso também está ligado com a construção da propriedade privada, com a construção do capital, com a produção do espaço do íntimo da leitura. A literatura, por um momento, teve o grande poder que o cinema, o *YouTube* tem hoje, né, com os folhetins de jornais, e aí ela era essa grande construção das pequenas imagens, estava ali da moda, do comportamento, e ela teve essa moda de produção para a leitura individual, né, e aí quando você chega com cinema, ele muda tudo, com a internet mudou tudo, então as formas de produção vão mudando as formas como a gente vai consumindo, e aí dentro de uma máquina em que o meio de reproduzir é automaticamente de massa, não tem como pensar em nenhuma arte mais que não seja de massa, mesmo as artes mais de nicho, a gente tem um texto que eu usei na tese que eu acho muito legal, *Vanguarda e Mercado*, mesmo o próprio Adorno já falava isso: não tem como você sair da roda do sistema, né, mesmo quando você faz uma produção artística de nicho, ela está procurando o nicho, né, ali, ela quer procurar um mercado, ela é feita para ir de algum modo aquilo, e aí, por exemplo, aí você pensa assim, com o celular hoje a gente poderia estar produzindo coisas totalmente independentes, totalmente diferentes, que saem dessa lógica, porque só sou eu e meu celular, mas ao mesmo tempo como é que você vai distribuir isso, de uma maneira que não seja dentro da lógica do capital, dos algoritmos? Então eu acho que quando mudou os meios de produção, não tem como não pensar em uma arte que não seja de massa, mesmo uma arte que se volte para esses caminhos, dos festivais, digamos assim, mais acadêmicas, das premiações, ou dos acontecimentos, uma performance, um slam.

Marco Antônio Bonatelli: Acho que você já respondeu à segunda pergunta, mas eu vou perguntar assim, caso você queira complementar. A doutora tem duas passagens bastante contundentes em seu trabalho quanto às ideias de cânone e de como ele é constituído. Na primeira comenta sobre a *Ilíria* de Homero e sua validação pela cultura ocidental, e na segunda sobre a forma com que o José de Alencar foi escolhido para representar o projeto nacionalista da elite econômica da época, que exclui a grande parte da população do país. Ainda dentro do tema da pergunta anterior, como você vê

FACULDADE DE ARTES, LETRAS E COMUNICAÇÃO

Cidade Universitária, s/nº - Bairro Universitário
79070-900 - Campo Grande (MS)
Fone: (0xx67) 3345-7607 <http://www.ufms.br>
<http://www.audiovisual.ufms.br> / audiovisual.faalc@ufms.br



o processo de validação canônica do pós-horror na história do gênero que pertencem nesses cinco anos desde que foram acunhados, uma vez que são as elites que financiam as obras assim denominadas, mas o público algo é hipster-nicho, como você pontua?

Doutora Gabriela Lopes Vasconcellos de Andrade: É bem hipster nicho-mesmo. Mas eu acho que até que hoje esses filmes, eles não são, no Brasil dá a sensação de que eles são hipster-nicho, mas, por exemplo, se você olha a bilheteria do *Corra!*, foi uma das maiores do ano para um filme independente. Então muita gente viu o *Corra!*, e o *Corra!*, para mim, é um filme divisor de águas, mais do que *A Bruxa*, acho que são dois filmes assim divisores de águas, e *O Babadook*, que ele saiu da Austrália para o mundo, isso é um grande feito, e o *Corra!*, eu acho que eles são dois filmes, e são dois filmes que venderam bem, circularam bem, tiveram distribuição boa, então eu acho que eles têm um apelo popular, eu acho que a linguagem do Jordan Peele, principalmente porque ele flerta ali um pouco com a comédia, que é um gênero visto como popular, e visto como menor, não é, mas é visto, tem uma tradição desde Aristóteles lá já falando da comédia como menor, ele flerta ali com esse público. Eu acho que isso aí é muito mais porque a gente vem também de uma trajetória, de na década de 90, e também nos anos 2000 assim, que o terror teve um *boom* muito grande com os adolescentes, então, e sempre teve essa coisa com o adolescente, mas para desvincular disso e as pessoas se sentirem na legitimidade, elas criam esse rótulo, mas diferente do Homero... na verdade até se aproximando. Foi uma boa pergunta essa, me provou com uma boa reflexão, daria um bom artigo, inclusive. Eu acho que assim, quando você pensa em filmes como *A Bruxa*, filmes mais... porque eu tô pensando nos mais canônicos, porque a gente pode ir para o cinema nacional e falar, ah, o Filmes de Plástico, os curtas-metragens, não tem como, aí é outras questões que entram dentro do cinema nacional, de financiamento, enfim, mas quando a gente pensa nesses filmes que são desses circuitos de festivais, principalmente estadunidenses, esses filmes realmente ficam dentro ali do *Spirit*, do *Gotham*, mas ao mesmo tempo, eles projetam esses diretores para fora desse lugar, então você consegue, por exemplo, ver o Robert Eggers fazendo um filme de grande estúdio hoje, e eu acho que tanto o Homero... os textos gregos, eles eram feitos para serem, dizerem como é a conduta histórica do homem grego, homem mesmo, porque a mulher não tá nessa história, ou qualquer outro lugar, no homem grego para a *polis*, né, é um texto para *polis*, para a comunidade, para o comunitário, ele tem uma função histórica, ele tem uma função mitológica, de dizer quais são as leis, quais são as condutas, o que é ser herói, o que é ser o cidadão grego. O José de Alencar... claro que isso, eu não tenho como afirmar, porque eu não sou uma historiadora, mas isso aí tá dentro... imagino que o texto de Homero seja dentro das lógicas do poder de que queria uma manutenção, isso só vai mudar depois que entra a lógica racional, que o ocidente passa a ser regido pela lógica racional e não pela lógica da literatura, das musas, enfim. Quando você chega no José de Alencar, ele também produz mediante o *status quo*, ele quer produzir um mito do indígena bom selvagem, ou então do que é a vida da burguesia na cidade, porque ele quer dizer o que é aquele Brasil naquele momento. O pós-horror tem esse caráter de não, por exemplo, de ser contra o *status quo* teoricamente em discurso, mas ao mesmo tempo se a gente for abrindo as

FACULDADE DE ARTES, LETRAS E COMUNICAÇÃO

Cidade Universitária, s/nº - Bairro Universitário
79070-900 - Campo Grande (MS)
Fone: (0xx67) 3345-7607 <http://www.ufms.br>
<http://www.audiovisual.ufms.br> / audiovisual.faalc@ufms.br



camadas dele, estava tendo o movimento do *Me Too*, estava tendo o movimento do *Black Lives Matter*, e aí eles na verdade estão sendo colocados ali naquele discurso, né, principalmente eu estou pensando aqui no Jordan Peele mesmo, mas eles estão colocados ali naquele discurso porque também interessa manter uma imagem, um projeto de Hollywood, principalmente Los Angeles, que se diz super pra frente, a California que se diz super pra frente. A gente quer esses filmes, a gente quer esses cineastas, era, se eu não me engano, o ano depois é o ano de *Pantera Negra*, ou naquele mesmo ano, mas assim, tá ligado a esses processos, a gente não pode esquecer que o Rodrigo Teixeira é um latino-americano, e isso conta nesse processo, a gente quer essa 'inclusividade', quer essas histórias, mas a troca de quê, né? E aí, por exemplo, eu acho *O Hereditário*, que é um dos grandes nomes, ele não é exatamente um filme inacessível pro grande público, eu acho que o segundo, que é onde ele teve mais liberdade pra fazer, ele já é um pouco menos assim, digamos, ele é um filme mais longo, um filme com ritmo mais lento, mas o *Hereditário* ali tem, flerta em alguns momentos com humor, pega a Toni Colletti que é uma atriz muito boa, que é do quadrante de mulheres que costumam consumir, que as maiores consumidoras de cinema são as mulheres, e por isso que tantas mulheres são protagonistas nos filmes, e eles fazem os estudos de quadrante, eles vêm com mulheres jovens, dos 20 aos 30, e mulheres de meia idade são as que mais consomem horror, então por isso que a gente tá vendo muitos filmes de horror com mulheres de meia idade, então tem todo um estudo de quadrante que aí você vê que mesmo sendo *indie*, *Blumhouse*, *A24*, tá dentro ainda daquele sistema, porque não tem como não estar, por isso que eu digo que é de massa, mas tem algumas pequenas estratégias, como o próprio José de Alencar acreditava que estava tendo ao trazer o Bom Selvagem, ele estava acreditando ali que ele estava sendo progressista, e dentro da *Ilíada* de Homero, ao trazer os símbolos, as imagens poéticas, acredita-se também que tem essa torção do comum-estético, e aí eu acho que esses filmes ficam ali naquele limite, porque não têm como não pensar cinema, arte de massa, dentro desses limites, mas obviamente eles falam de coisas muito interessantes que muitas vezes incomodam, que muitas vezes certos tipos de espectadores não querem ver, principalmente tocando temas como racismo.

Marco Antônio Bonatelli: Sobre o horror, numa visão mais ampla, a doutora pontua:

O horror está justamente vinculado a este olhar que desloca o presente, amplificando questões humanas e ações cotidianas em um nível tão alto que elas se tornam horrendas e dissimuladas. [...] Esse dispositivo de efeito no corpo está muito mais ligado à releitura de Deleuze sobre Platão, pois o Simulacro rompe com a ordem e a moral e carrega em si o devir da loucura e do subversivo. Carrega a diferença e o limite entre ser igual e também nunca o ser. A ampliação do subversivo provoca a potência da diferença na arte, no caso, nas que jogam com o horror. Há no horror o devir do simulacro em que é a ruptura do comum, do cotidiano, do conforto. O horror é a arte do desconforto e da deformação.

[...] Assim, gostaria de pensar o horror como o desejo de falar sobre algo que desafie os limites do corpo, do automatismo da vida, de

FACULDADE DE ARTES, LETRAS E COMUNICAÇÃO

Cidade Universitária, s/nº - Bairro Universitário
79070-900 - Campo Grande (MS)
Fone: (0xx67) 3345-7607 <http://www.ufms.br>
<http://www.audiovisual.ufms.br> / audiovisual.faalc@ufms.br



descapitalizar, ainda que no processo capitalizado do pós-horror, por exemplo, o naturalizado e o normativo, fraturando-o. Não é exatamente a desconstrução de uma forma que é dilaceradora, mas, a partir de uma deformação cruel, há uma ruptura. Essa fratura acontece em um processo de hipérbole. O horror é uma hipérbole dos incômodos cotidianos, dos interditos, da dor humana; no entanto, como Aristóteles já falava, e Nietzsche e Artaud escrevem, é nessa hipérbole da dor, em abraçá-la como estética da vida humana que se vive plenamente. Enquanto gênero, mesmo dentro das apropriações e reapropriações do mercado, a própria provocação física do corpo humano ao presenciar a parte do horror já o torna disruptivo, desmedido, simulacro inimaginável. (ANDRADE, 2019, p. 139-145)

Como a Professora pensa essa potência do gênero, de deslocar o presente, de hipérbole dos incômodos cotidianos, do simulacro inimaginável, nas obras audiovisuais que compõem o *corpus* fílmico do que é considerado pós-horror no Brasil?

Doutora Gabriela Lopes Vasconcellos de Andrade: O pós-horror no Brasil, na verdade, assim, a literatura assumiu esse rótulo porque para a literatura é muito mais difícil se vender como literatura. Porque a literatura está dependendo menos dos editais e está dependendo mais das editoras, e as editoras funcionam mais como mercado. Como eu estudei escritores de grandes editoras, não estudei a literatura assim bem da pessoa que se autopublica, e muitas vezes a pessoa que se autopublica, ela quer produzir os mesmos rótulos para poder ser consumido por essas editoras, ele funcionou bem nesse processo. Mas é como se, ao mesmo tempo que ele fosse estar ali querendo estar nesse rótulo, tem sempre algo disruptivo nesses livros, tem sempre algo que está falando para além do rótulo, que para mim está na própria emoção do horror. Isso é algo que eu tenho desenvolvido, eu tenho partido da ideia, bem da psicanálise mesmo, é algo posterior à tese, da ideia do medo como a emoção mais antiga, porque ele está ligado ao lugar de sobrevivência, à própria ideia de ansiedade. Então o horror vai jogar exatamente com a ansiedade, e a ansiedade transforma todo o seu corpo, e transforma de um jeito que é muito... então é uma relação lá, e eu estou voltando toda a história da estética, Kant, Heidegger, Hegel, para pensar como tem essa mobilização da sensação no corpo. E aí na literatura eu vejo mais esse uso utilitarista. Já no cinema brasileiro, eu acho que as pessoas rejeitaram de cara o pós-horror. Porque eu não vou chegar para o Zé do Caixão, vou falar com ele sobre pós-horror. Não cabe, nem ele está interessado nisso, mas tem filmes que foram considerados como post horror, o *Som ao Redor* é considerado um pós-horror, porque ele foi feito antes de aparecer o conceito. E aí quando eu fui falar com a Juliana e o Marco, eles falaram “eu acho isso uma palhaçada”? Eu fui falar com a Gabriela Amaral de Almeida e ela falou, “não me interessa”, e ela é produzida pelo Rodrigo Teixeira, e o próximo filme dela é com ele de novo. Então talvez para ele até interessasse para vender o filme lá fora. Eu não acompanhei a circulação dos filmes dela lá, eu acompanhei a campanha do *Boas Maneiras*, e o *As Boas Maneiras* foi vendido como pós-horror lá fora. Mas aqui dentro não, eles já são filmes de festivais, eles já são filmes que não vão circular no cinema comum, se eles circulam, é a questão da distribuição da ANCINE, que vai ficar uma semana, então você tem o

FACULDADE DE ARTES, LETRAS E COMUNICAÇÃO

Cidade Universitária, s/nº - Bairro Universitário
79070-900 - Campo Grande (MS)
Fone: (0xx67) 3345-7607 <http://www.ufms.br>
<http://www.audiovisual.ufms.br> / audiovisual.faalc@ufms.br



problema das políticas públicas não investirem nas distribuições de cinema, e aí já tem outras questões. Mas o que eu penso em relação a, por exemplo, o pós-horror, principalmente *boom* do horror no Brasil, é principalmente vinculado às políticas públicas. Eu acho que quando você permite mais vozes mais jovens terem grana para produzirem, que é diferente do pessoal que está produzindo a literatura, que eles estão ali fazendo um trabalho individual, não depende de equipamento, não depende de uma equipe, e aí depois eles vão tentar se publicar, é totalmente diferente o sistema. Então quando ele coloca esse processo ali, quando você vai para o cinema e aí você recebe um edital, você recebe uma verba, um incentivo, você possibilita fazer filmes que não eram possíveis de serem feitos antes, porque essa conta vai ser paga, essas pessoas vão ser pagas independente do filme ser distribuído, tanto que a discussão antes de todo esse processo do golpe e do, como eu posso dizer, de minar mesmo o cinema brasileiro, porque o cinema brasileiro estava vindo muito crítico, as discussões dentro da ANCINE, dentro dos profissionais de audiovisual era como a gente vai distribuir esses filmes?, porque tem muita coisa boa e muita coisa boa diferente, mas a gente não tem um público consumidor desse tipo de cinema. Claro que a gente tem *hits* como *Bacurau* e tudo o que ele dialoga, bastante, e ele fez um bom sucesso sim, mas ele fez também muito no boca-a-boca, como talvez *Marighella* tivesse tido mais até do que coisa, ou como *Medida Provisória* está tendo agora, que é um filme mais pro distópico, enfim. Então, não tem público, então é essa questão do pós-horror entrar como distribuição ou não. E aí o que eu acho é, a gente no Brasil tem realidades diferentes, vivências diferentes, totalmente diferentes, desde a cultura hegemônica, americanizada, estadunidense, e aí eu acho que surge esse tipo de horror a partir de uma vivência muito específica do Brasil. Então, por exemplo, quando eu pego um filme como *Café com Canela*, parece um filme que só poderia ser um horror escrito na Bahia, porque é sobre Cachoeira, porque é sobre o candomblé, e um candomblé muito específico, um candomblé vivido na Bahia, então vai surgindo possibilidades estéticas de mexer com essa ansiedade, que estão para além dos dispositivos de vender esses filmes como um pós-horror, né? Mas eu acho que o cinema brasileiro cresce com esses filmes, eles surgem, eles continuam surgindo, Filmes de Plástico continuam fazendo filme em Contagem, filmes de horror, eu acho que dá uma plasticidade também, como a gente está pensando nesse horror, o horror não só, o filme todo tem que ser de horror?, tem que ser um momento, a gente tem Gramado premiando o filme de horror, dando o prêmio, que foi o *Carro Rei*, então a gente tem o *Boas Maneiras* ganhando o Festival do Rio, então eu acho que tem um reconhecimento muito grande dentro desse circuito, porque está se falando dessas vozes e desses temas, que são temas muito... que realmente causam essa ansiedade, voltam para esse lugar tão indômito da gente, do medo, porque se você for olhar *Boas Maneiras* é o medo de um filho de uma relação lésbica, entendeu? Então, estar na periferia, no fundo é sobre essas questões que são muito cotidianas, então é esse espaço aí, e aí eu acho que o Brasil tem vontade de ver, mas eu acho que nem esse público hipster-nicho, vai ver esses filmes. Você falou, eles vão ver os filmes, o *A Bruxa*, vão lá ver *O Homem do Norte*, mas eles não necessariamente vão ver esses filmes, eles vão ver quando é o Cleber Mendonça Filho, que é um nome muito grande, mas eles não vão ver necessariamente a Gabriela Amaral de Almeida, é realmente um público muito de festival, muito restrito.

FACULDADE DE ARTES, LETRAS E COMUNICAÇÃO

Cidade Universitária, s/nº - Bairro Universitário
79070-900 - Campo Grande (MS)
Fone: (0xx67) 3345-7607 <http://www.ufms.br>
<http://www.audiovisual.ufms.br> / audiovisual.faalc@ufms.br



Marco Antônio Bonatelli: A doutora elenca três questões de sua tese que em sua visão podem ressoar em trabalhos acadêmicos futuros: “1) a relação às estratégias de publicização do eu através da transmídia pré-lançamento da obra, 2) o gênero do horror em sua permanência e 3) as possibilidades estéticas que políticas públicas de desenvolvimento da cultura provocam” (ANDRADE, 2019). Eu gostaria de me focar no segundo ponto. Caso seja possível enquadrar as obras do pós horror em uma estrutura que vá além de seu caráter publicitário, repensar seu nome e propósito para algo não elitizado, encontrar um elemento comum a todos esses filmes que não aparecem em outras propostas estéticas que os defensores do termo acreditam que nele se encaixam, mas foram realizados historicamente fora do momento em que estamos discutindo, ou seja, se houvesse uma reformulação geral no que entendemos como pós-horror, mas ainda levássemos em conta o *corpus* fílmico que a ele diz respeito, você acredita que seria possível haver fôlego para o nascimento de um novo subgênero aqui? Algo que deixasse de se enquadrar no conceito de Foucault que você traz sobre a autoria, marca de filiação, e fosse em direção ao que o Lobato propõe? Um gênero enquanto imagem narrativa que é comunicada pela indústria para a indústria antes do lançamento de um filme?

Doutora Gabriela Lopes Vasconcellos de Andrade: Eu acho que não tem como responder essa pergunta aqui falando de Brasil sem falar de políticas públicas. Eu acho que para você criar um processo narrativo histórico tem que trabalhar sem a publicização do eu, o autor, esse grande nome de autor que vai estar ali, as pessoas vão lá porque é o filme do Rodrigo Teixeira, porque é o filme do Kleber Mendonça, porque é um filme Globo Filmes, porque é o *remake* de uma novela que fez sucesso. Eu acho que a gente precisa trabalhar com formação de público. Os Estados Unidos trabalham com formação de público, a Alemanha faz isso, trabalham com formação de público, a Europa tem leis de proteção dos *streamings* muito grandes e a gente tem a *Netflix* e os *streamings*, eles trabalharam muito forte em formação de público aqui, só que eles trabalham em prol de um capital e não necessariamente, como a gente está num governo de direita, a gente não consegue pensar que precisa ter contrapartida. Os nossos filmes não saem do Brasil, os *streamings* não colocam porque não tem contrapartida. A Coreia do Sul colocou isso como contrapartida para estar a *Netflix* lá dentro. E o que acontece? A gente tem a série mais assistida do mundo, que é o *Round 6*. Então essas contrapartidas de formação de público precisam existir, não necessariamente com investimento público, mas com contrapartidas de empresas privadas. Se você quer estar no meu país, se você quer cobrar 40 reais numa assinatura, você precisa dar uma contrapartida para o meu país. Não é só pegar o *Instagram* de *influencers*, ex-atores da *Globo* e achar que você está fazendo isso como contra contrapartida, porque contrapartida é trabalhar com o micro-cineasta, não sei o quê. E aí você vai fazer uma formação de público, fazer entender que a produção é boa. Qual é a produção que fica rodando na *Netflix*? Um carrossel, as novelas, coisas que já fazem parte da formação de público no Brasil. Eu acho que com a formação de público, você entender, por exemplo, sair dos estigmas do que é o cinema nacional, porque muita gente tem. A gente estava vendo um governo de extrema direita, então todos esses estereótipos acontecem. Um filme de horror, as

FACULDADE DE ARTES, LETRAS E COMUNICAÇÃO

Cidade Universitária, s/nº - Bairro Universitário
79070-900 - Campo Grande (MS)
Fone: (0xx67) 3345-7607 <http://www.ufms.br>
<http://www.audiovisual.ufms.br> / audiovisual.faalc@ufms.br



peessoas vão pensar se conhecerem para que vai ser o Zé do Caixão, ou que a gente não tem tecnologia para fazer efeitos especiais de qualidade para um filme de horror. Sendo que a gente tem filmes de horror que são extremamente baratos para fazer. Então eu acho que tem isso. Agora eu acho, sim, que se você for pensar filosoficamente sobre esses filmes, pensar como eles afetam tematicamente em forma de linguagem, fora da estrutura de como eles são distribuídos. Ficou impossível de pensar nisso, mas filosoficamente eu acho que a gente consegue manipular sim historicamente filmes que vieram antes, repensar esse lugar... A própria noção de criar um gênero está ligada ao mercado consumidor, ou a alguma lógica precisa, por exemplo, o romance surge como uma necessidade da mudança do formato, do meio. Então você vai ter que ter mudanças que são do formato mesmo, como essas produções de *TikTok* como é que a gente vai chamar isso? Estão chamando de novelas. Por que estão chamando de novelas? Que dramaturgia é essa? Porque chamar algo tão pequeno, sendo que novelas são coisas tão longas, de novela? Mas enquanto pensar uma estética, a gente conseguir pensar 'o que é que tem nesse punhado de filmes brasileiros ou não, latino-americanos ou não', eu acho que pensar essas aproximações fazem parte da gente pensar os estudos cinematográficos e literários desde sempre. Eu acho que é possível sim. Agora, acho que é um trabalho difícil tentar homogeneizar tudo.

Marco Antônio Bonatelli (pesquisador): Essa é a questão. Deveria se poder aplicar a qualquer país. Os filmes americanos e os filmes brasileiros estariam na mesma lógica, se fossem pós-horror e pós-horror, nessa reformulação, fosse de fato um subgênero. Teria que ter algum elemento, como um *splatter*... a gente consegue descrever um *splatter*, seja ele italiano, americano ou brasileiro, ou um *slasher*, o que for, dá para descrever, agora um pós-horror já fica mais no campo do...

Doutora Gabriela Lopes Vasconcellos de Andrade: É, porque os filmes que você falou, *Bebê Rosemary* e *Exorcista*, por que eles não seriam pós-horror? Qual é a diferença de ser feito agora? É porque a gente teve muitas produções que eram *blockbusters*? Teve um momento que *Um Lugar Silencioso* era pós-horror, agora não é mais, porque virou franquia, enfim.

Marco Antônio Bonatelli (pesquisador): Mas se a gente pensar que, por exemplo, esses filmes do pós-horror me parecem mais autoconscientes. Por exemplo, *O Bebê de Rosemary* não parece que ele busca se opor a um movimento... Alguns críticos e ensaístas falam que "o Ari Aster faz um filme de possessão demoníaca ali em *Hereditário*, onde parece que ele conhece todos os *beats* clássicos do gênero, só que ele escolhe não segui-los, ele escolhe ir quebrando um por um", então isso o *Bebê de Rosemary* não faz, ele estaria mais numa vanguarda do que necessariamente no ponto que o Ari Aster está, no sentido de que ele remete muito ao passado. O próprio *Us* não é um filme de invasão domiciliar, mas, ao mesmo tempo em que ele escolhe não ser, parece um filme de invasão domiciliar, e ele inverte isso e depois, no final, a gente está invadindo a casa do outro. Não é mais a nossa casa que está sendo invadida. Então isso me parece mais autoconsciente. Talvez se a gente levasse esse elemento em conta, não sei, chutando aqui, se a gente pegasse esse ponto... Os

FACULDADE DE ARTES, LETRAS E COMUNICAÇÃO

Cidade Universitária, s/nº - Bairro Universitário
79070-900 - Campo Grande (MS)
Fone: (0xx67) 3345-7607 <http://www.ufms.br>
<http://www.audiovisual.ufms.br> / audiovisual.faalc@ufms.br



filmes do pós-horror estariam dentro de uma lógica diferente desses outros filmes, do *Vampir* de 1920, por exemplo.

Doutora Gabriela Lopes Vasconcellos de Andrade: Mas como é que você faria com os filmes do Romero?

Marco Antônio Bonatelli (pesquisador): Não sei, me parece mais que esses filmes realmente estão querendo se opor a algo..., mas há algo que esses filmes que se opõem, tem uma perspectiva autoconsciente sobre o que eles falam. Não me parece que os filmes do pós-horror, esses filmes mais novos, eles têm algo que os desloca desses outros filmes, sabe? Do George Romero e do Dario Argento. O Dario Argento, ele é consciente quanto ao gênero, mas não me parece que ele está de forma tão escrachada olhando para os *beats* clássicos e querendo esmiuçar eles de alguma forma diferente. O Steve Rose..., ele faz um negócio ali que não é muito ortodoxo... não é acadêmico... inclusive, um texto que eu estava traduzindo, que foi publicado no mesmo dia que ele publicou o dele, que é de uma jornalista que, enfim, rebate o Steve Rose, fala que não faz sentido nenhum o que ele está propondo, mas ela coloca isso também, 'o horror sempre foi a arte do disruptivo, uma arte que trouxe o Caligari, uma arte que trouxe a Sadako, uma arte que trouxe um gênero que trouxe os filmes do Rob Zombie', e aí você vai querer colocar o pós-horror como sendo diferente? Não faz sentido'. Mas, por exemplo, o David Church não coloca como sendo algo [o pós-horror] que é necessariamente melhor, quer dizer, ele fala: não é um gênero, não é um subgênero, é uma renovação estética, talvez algo como foi o caso do *Exorcista*, do *Bebê de Rosemary*, daquelas obras que na década de 60, 70 revolucionaram o horror, transformaram o horror em outra coisa, mas é realmente uma questão. Será que se a gente olhar para esse ponto, como eles entendem os *beats*, não é algo realmente diferente, não é algo realmente que só eles fazem?

Doutora Gabriela Lopes Vasconcellos de Andrade: Não sei, porque isso para mim parece um movimento da arte de uma maneira geral na história. Porque o horror não começa agora no cinema, ele vai começar, já está lá na *Ilíada*, está nas grandes tragédias, né, você termina com *O Exorcista*, termina com, é tipo, furando os olhos, isso é aterrorizante.

Marco Antônio Bonatelli: Mas se colocar, por exemplo, você afirmou aí, se colocar a proposta do Noël Carroll em jogo, que ele vai falar que existe o *art horror*, e existe o horror enquanto sentimento. Então, se a gente olhar para o *art horror*, ele é derivado do gótico, então ele surge ali depois do século 19, século 20, então, se a gente olhar para o *art horror*, será que não daria para a gente pensar nisso?

Doutora Gabriela Lopes Vasconcellos de Andrade: Eu acho que esses nomes todos são nomes para dizer a mesma coisa, que essa capacidade disruptiva do horror, ele pode ser amaniado e estar mais de acordo com o sistema, porque o sistema coopta tudo, o capital, ele vai cooptar tudo, inclusive a necessidade de dar um nome, mas que ele está para além até de um filme que é considerado puramente horror, que



ele, às vezes, ele atravessa outros tipos de cinema, então, é questionar o gênero, enquanto o gênero mesmo, como se produz um gênero de filme, o que está ligado com a produção de dar nome às coisas, que é essa ideia de autoria, de assinatura, e o que é a estética em si, e o que é estético em si, pensar, porque a estética, na verdade, sempre está ligada a uma ética, né, e um processo político. Então, eu acho que, e aí se você for pensar, tá, tem esse gótico, mas aí teve o gótico do século XII, aí você pensa no romantismo, quando eles começaram a fazer pinturas de cadáver, e aí, do mesmo ano, a Mary Shelley escreve *Frankenstein*, entendeu, então, e aí ela questiona, o *Frankenstein* é uma forma de questionar, por exemplo, as histórias românticas do romantismo, a história de amor, porque não tem como ter amor na monstruosidade daquela época, então, eu acho que isso faz parte da revolução do gênero, e assim como teve necessidade de dar o nome romantismo pra isso posteriormente, às vezes, há necessidade de dar o nome pós-horror pra esses movimentos que acontecem depois de um ciclo, porque quando sai o grande golpe de *marketing* que é a *Bruxa de Blair*, é tão ligado com a publicidade, a estética ali, que é como se ela tivesse ali dentro do limite do meio, é a discussão estética mais interessante que tem, porque tá bem no Adorno ali, o estético da *Bruxa de Blair* só funciona como um golpe publicitário, e aí você vai pensar, e aí, a *Bruxa de Blair* fica onde? Porque ela só funciona como golpe publicitário, isso é muito interessante de pensar, e também não diminuir como se, porque o golpe publicitário quer dizer que tem menos valor? Todas as artes agora estão dentro desses processos, a gente tem também uma necessidade, que é uma necessidade constituída muito da gente querer, muito essa autonomia da arte que ela vai nos afetar por ela mesma, que ela tenha esse caráter diferenciado, enfim, e em alguns momentos eu mesma caio nessa cilada durante a minha tese, mas eu vejo como um movimento da própria arte, então você teve um momento ali pós-Primeira Guerra, que foi necessário o horror, e aí depois tem na década de 80 que foi necessário outro horror, e aí vai tendo outras épocas, e a gente teve um momento que o cinema começou a estar muito engajado, como a literatura está muito engajada, e aí também faz parte de um *zeitgeist*¹⁹ do momento ter esse cinema também que é um pouco mais engajado, não no sentido de que ele vai ser panfletário, mas no sentido de que ele vai trazer questões do seu tempo, que não estavam mais cabendo naquela época, e dentro de um *Bebê de Rosemary* você pode, às vezes o filme, a obra de arte, ela sobressai o que o autor está falando, e eu vejo, por exemplo, denúncia de relacionamento abusivo muito forte no *Bebê de Rosemary*, que o faria ser muito tematicamente pós-horror, estruturalmente eu acho ele bem clássico também, o que não tem problema também, porque tematicamente você pega algo que é tão, pra época, inovador tematicamente, numa estrutura clássica, e tem um jogo ali na forma também nisso. Então, só que infelizmente é de uma pessoa que está falando disso, mas que produz isso enquanto autor, que é o Polanski. Então eu sinto dessa forma, porque quando eu penso na história da literatura eu vejo que tem cenas da *Ilíada*, cenas da *Odisseia*, cantos inteiros que são puramente horror, e está lá já, e essa coisa estética, e aí tem poesia de horror hoje, sabe, e aí tem um Edgar Allan Poe produzindo, então eu acho que sim, e aí eu acho que está tudo meio que mesclado,

¹⁹ Representação de determinado período histórico a partir do clima cultural dessa época.



mas eu não invalido, tipo, porque está tão ligado a esse lugar que vai ser menor, só que o interessante é exatamente perceber quais são essas instâncias, em que o estético e o que está ali, o capitalismo cooptando, estão ali na tensão, e isso pra mim isso que é o interessante, sabe? Mas eu acho que dar o nome também tem um interesse nesse momento, porque teve um interesse sim, e você olha o passado e quer fazer diferente do passado, com certeza, faz parte do movimento da arte de uma maneira geral. Por exemplo, agora a gente está num momento assim nas artes, que eu vejo assim, eu estou estudando artes plásticas, e está se falando muito da inespessabilidade da arte, em que você tem que fazer, misturar tudo, e aí como é que você vai dar, e aí já é outro nome.

Marco Antônio Bonatelli: Um *giallo*, eles existiram ali num momento, e, não sei, depois do momento de ápice deles, eu não sei se a gente consegue tanto falar que existem *giallos* póstumos. Então um *giallo* feito hoje em dia, até o próprio novo filme do Dario Argento, que o pessoal está falando que ele vai ressuscitar o *giallo*, mas isso foi algo muito próprio de um momento, mas ainda assim é um subgênero, a maioria das pessoas consideram como um subgênero italiano. E aí, de novo, será que pode ser um subgênero italiano, sendo que quase todos os filmes são dali? Tem o *Excitação do Brasil*, por exemplo, do Jean Garret, que o pessoal fala que é um *giallo* também, então, poxa, ele estaria furando, extrapolando, indo para outro país, mas então, será que isso não coloca ele também como um subgênero?

Doutora Gabriela Lopes Vasconcellos de Andrade: Eu acho o subgênero ingrato aos filmes. Eu acho que é legal que o pós-horror enquanto subgênero até diminui os filmes.

Marco Antônio Bonatelli: Quinta pergunta: a doutora afirma que:

Com a relevância do gênero e a discussão sobre o conceito de Pós-Horror, criado em 2016, para falar dos filmes contemporâneos, observou-se a publicação de uma pequena coleção literária, encomendada por um grande produtor de cinema brasileiro, Rodrigo Teixeira [...] (ANDRADE, 2019, p. 12).

Além dessa coleção e dos filmes que o Rodrigo Teixeira propriamente produziu, você também menciona em sua tese que ele possui uma ampla rede de contatos, seja no meio editorial, seja com capital intelectual à sua disposição. Em suas palavras:

[...] está construindo o capital simbólico da RT Features [sua produtora], do seu nome de autor, em meio ao circuito de festivais e premiações. [...] A RT Features é a Disney do pós-horror brasileiro – ela valida a literatura contemporânea, consumindo-a, triturando-a e transformando-a em outras artes de maior valor mercadológico, gerando também novas possibilidades de produções estéticas. É o inimaginável em repetição (ANDRADE, 2019, p. 135).

FACULDADE DE ARTES, LETRAS E COMUNICAÇÃO

Cidade Universitária, s/nº - Bairro Universitário
79070-900 - Campo Grande (MS)
Fone: (0xx67) 3345-7607 <http://www.ufms.br>
<http://www.audiovisual.ufms.br> / audiovisual.faalc@ufms.br



É possível pensar um antes e depois da entrada da *RT Features* no terror, ou avaliar se o termo post horror de fato teve o impacto desejado, se realmente contribuiu para a validação do filme sobre o rótulo? Em suma, como o lucro afetou as produções do gênero e se refletiu no mercado?

Doutora Gabriela Lopes Vasconcellos de Andrade: Eu acho que para o Brasil, o Rodrigo Teixeira é muito importante, não necessariamente para o gênero do pós-horror. Na literatura funcionou muito bem, lançou na Ana Paula Maia, ela ganhou muitos prêmios e ele está produzindo o filme do livro que ele encomendou dela, dessa trilogia, vai que o *Enterre Seus Mortos*, ela já fez o livro que é continuação do *Enterre Seus Mortos*, então você pode esperar a sequência, e eles estão apostando muito nesse filme. Esse não vai ser produzido aqui porque o que aconteceu foi aquela denúncia, de que ele não pagou empréstimos, e isso meio que deu uma retraída na carreira dele dentro dos Estados Unidos, ele está com muita dificuldade de produzir filmes nos Estados Unidos, tanto que agora ele está procurando mais coproduções com a Europa e dentro do próprio Brasil, onde ele circula muito bem ainda, porque ele foi o cara que levou um filme premiado em *Cannes*, além do Kléber Mendonça ultimamente, filmes que circularam, filmes que funcionaram, etc. Então eu acho que na literatura ele mudou muito as regras. O Joca Terron compra muitos livros, ele compra muitos livros até hoje, e ele compra esses direitos e ele fica depois, revende os direitos de alguma coisa que ele comprou para fazer um filme ali, outro aqui, então esse revender os direitos é a forma como ele tem feito os filmes dele agora, porque ficou difícil para ele cooptar essa relação no cinema americano, tanto que ele está com um filme que ele é produtor do James Gray, mas ele não está com a cara na campanha do filme, e o filme está muito bem elogiado em *Cannes*, apesar de que alguns críticos têm dito que é um espécie de *Green Book*, mas essa circulação dele está mais difícil, mas no Brasil ele continua circulando muito bem, tem muitos filmes dele aí, eu acho que ele muda para o cinema de horror,, porque ele traz a Gabriela Amaral de Almeida como nome que circulou só por causa dele, ele também investiu nela, ele está investindo em coproduções latino-americanas também com gênero, e também acho que outros que propulsionaram o gênero foi o Marco Dutra e a Juliana Rojas, eu acho que mudou, eu acho que o gênero pelo menos dentro dos festivais e da literatura não é mais menor, eu acho que isso aconteceu, e aí você vê a valoração do dinheiro. Obviamente claro existem as pessoas mais canônicas, vinculadas a uma ideia de uma literatura que fale do Brasil, de uma formação de identidade brasileira, que vai querer filmes que pareçam ser mais universais, quando o medo é algo bastante humano, todos sentimos medo. Então ainda tem essa barreira do próprio horror, do pós-horror, não é de nenhum, que aí os subgêneros não têm mais barreiras ainda, mas eu acho que ele muda sim, ele muda porque passa a investir, e aí quando ele investe nesses escritores, e aí tem a Ana Paula Maia que acende com uma mulher preta, e que ela vai ter esses filmes produzidos e que a Companhia das Letras investe muito bem nela, abre a possibilidade pra existir outros autores que entram nessas grandes editoras, e aí o realismo mágico passa a fazer parte, porque a gente tem uma relação com o realismo muito forte no Brasil. E aí a gente começa a abrir campo para outros tipos de subgêneros, que eram muito fortes, por exemplo, na América Latina, mas não no Brasil, e faz muito parte dentro, por exemplo, de um próprio mito do Brasil, a gente é

FACULDADE DE ARTES, LETRAS E COMUNICAÇÃO

Cidade Universitária, s/nº - Bairro Universitário
79070-900 - Campo Grande (MS)
Fone: (0xx67) 3345-7607 <http://www.ufms.br>
<http://www.audiovisual.ufms.br> / audiovisual.faalc@ufms.br



Serviço Público Federal
Ministério da Educação
Fundação Universidade Federal de Mato Grosso do Sul



um país muito místico no sentido bataillano²⁰ mesmo, do indômito mesmo e tudo, e a gente não tem isso constantemente na nossa produção artística, e eu acho que isso mudou, porque quando o dinheiro entra as coisas mudam, infelizmente, e também acho que tem muita gente nova que está interessada nisso, e teve dinheiro para fazer isso nos últimos 20 anos.

²⁰ Relativo ao filósofo Georges Bataille (1897-1962).

FACULDADE DE ARTES, LETRAS E COMUNICAÇÃO

Cidade Universitária, s/nº - Bairro Universitário
79070-900 - Campo Grande (MS)
Fone: (0xx67) 3345-7607 <http://www.ufms.br>
<http://www.audiovisual.ufms.br> / audiovisual.faalc@ufms.br