

O HORROR SOCIAL DO CINEMA COMO SINTOMA DO DESENVOLVIMENTO DO BOLSONARISMO NO BRASIL

The social horror of cinema as a symptom of the growing of bolsonarism in Brazil

El horror social del cine como síntoma del desarrollo del bolsonarismo in Brasil

Daniel Feix¹

DOI: doi.org/10.31501/esf.v1i33.15959

Resumo: Antes da ascensão do bolsonarismo (que chegou ao poder em 2018), filmes brasileiros já capturavam e elaboravam características desse movimento extremista presentes porém ainda não evidentes na sociedade. Três dessas características, o ressentimento, a intolerância para com pobres e minorias e a violência contra comportamentos considerados desviantes atualizam o conceito de horror social trabalhado historicamente no cinema nacional. Este artigo examina essa atualização a partir de filmes lançados entre 2014 e 2018.

Palavras-chave: As boas maneiras. Bolsonarismo. Cinema brasileiro. Horror social. O animal cordial.

Abstract: Before the rise of bolsonarism (which came to power in 2018), Brazilian films already captured and elaborated on characteristics of this extremist movement that were present but not yet evident in society. Three of these characteristics, resentment, intolerance towards the poor and minorities, and violence against behaviors considered deviant, update the concept of social horror historically worked on in Brazilian cinema. This article examines this update based on films released between 2014 and 2018.

Keywords: Bolsonarism. Brazilian cinema. Friendly beast. Good manners. Social horror.

Resumen: Antes del ascenso del bolsonarismo (que llegó al poder en 2018), las películas brasileñas ya capturaban y elaboraban características de este movimiento extremista que estaban presentes pero aún no eran evidentes en la sociedad. Tres de estas características, el resentimiento, la intolerancia hacia los pobres y las minorías y la violencia contra conductas consideradas desviadas, actualizan el concepto de horror social históricamente desarrollado en el cine brasileño. Este artículo examina esta actualización basándose en películas estrenadas entre 2014 y 2018.

Palabras-clave: Bolsonarismo. Cine brasileño. El animal cordial. Los buenos modales. Horror social.

¹ Doutor; Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Porto Alegre-RS, Brasil. danielfeix7@gmail.com | <https://orcid.org/0000-0001-6611-4017>

Introdução

A condição inescapável de ser brasileiro, moldada pela vida em meio a chagas como desigualdade, injustiças, racismo e um historicamente reiterado apelo ao autoritarismo opressor, define o que pesquisadores como Cánepa (2008; 2016; 2020) chamam de *horror social*. Problematizada ao longo das décadas pelos filmes nacionais em chaves múltiplas – “irônica, melodramática, revolucionária, policialesca etc.”, enumera a autora (Cánepa, 2013, s/p.) –, essa condição passou a tematizar uma série de produções de terror, fantasia e ficção científica neste século XXI. Tal tendência vem instigando a pesquisa de cinema no país, a partir das análises de títulos tão diversos como os de Rodrigo Aragão (*Mangue negro* [2009]) e Adirley Queirós (*Branco sai, preto fica* [2014]). O que nos parece particularmente instigante e passível de aprofundamento, nesse contexto, são as imagens da violência resultantes dessa tendência.

São muitas e, novamente, múltiplas. E, como defenderemos neste artigo, são imagens inter-relacionadas, ou seja, o que se vê em muitos filmes de terror, fantasia e ficção científica do período guarda semelhanças com o que se vê em títulos de outros gêneros, incluindo o drama. As abordagens do horror social brasileiro se transformaram neste século XXI, o que é perceptível não apenas em longas-metragens nos quais a violência se mostra explicitamente, casos, por exemplo, de *As boas maneiras* (de Juliana Rojas & Marco Dutra, 2018) e *O animal cordial* (Gabriela Amaral Almeida, 2018). Há algo igualmente violento resultante desse mesmo horror social, ainda que em imagens não tão explícitas, em longas como *Que horas ela volta?* (Anna Muylaert, 2015), *Casa grande* (Fellipe Barbosa,

Dossiê Cultura Visual e Violências

2015), *Campo Grande* (Sandra Kogut, 2016) e *Quando eu era vivo* (Marco Dutra, 2014)², este último um título que aprofunda um dos aspectos mais notáveis e talvez menos explorados dessa condição: a paranoia.

É importante destacar que a transformação do horror social brasileiro nos filmes lançados entre 2014 e 2018 começa ainda antes disso, dado que o trabalho nessas produções, com, por exemplo, a confecção dos roteiros, se iniciou em anos anteriores. Na nossa avaliação, essa transformação se dá, primeiramente, com a potencialização do ressentimento e da intolerância dos personagens, o que ocorre a partir da desestabilização das relações historicamente estabelecidas – o que pode conduzir, entre outros aspectos, à paranoia. A desestabilização tem origem em deslocamentos e aproximações entre pessoas de classes sociais ou origens distintas, em muitos casos consequência do fato de que o oprimido passou a ocupar espaços que antes eram exclusivos do opressor. É o que observamos, de modos distintos, em *Que horas ela volta?*, *Casa grande* e *Campo Grande*. De formas igualmente variadas, produções como *Quando eu era vivo*, *As boas maneiras* e *O animal cordial* materializam, não mais apenas em violência simbólica, mas também em violência explícita, gráfica (casos de *Mangue negro* e *Branco sai, preto fica*) como é a vida no país *horrorificado* pelas novas facetas do ressentimento e da intolerância.

São, essas novas facetas, sintomáticas do que pesquisadores da sociologia e da ciência política definem como um movimento autoritário em formação no período: o bolsonarismo. O ressentimento e a intolerância, depreende-se de estudos como os de Nobre (2022), Nunes (2022) e Rocha (2021), são

² Os anos dos filmes aqui indicados correspondem ao seu lançamento comercial, nos cinemas ou no *streaming*, segundo a OCA/Ancine. Disponível em: <https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/cinema/arquivos-pdf/listagem-de-filmes-brasileiros-lancados-1995-a-2021-1.pdf/> (acesso: 19 mar 2025).

Dossiê Cultura Visual e Violências

consequentes, entre outros aspectos, da ascensão socioeconômica de classes populares e minorias durante, sobretudo, os governos Lula (2003-2010) e Dilma Rousseff (2011-2016) e sua consequente ocupação de espaços de privilégio. A violência despontou como uma resposta a essa ascensão, e os filmes produzidos no período capturaram e elaboram essa característica, demarcando a transformação do horror social como condição inescapável de quem vive no país.

O artigo se estruturará em três partes. Na primeira, vamos abordar o contexto sociopolítico de surgimento desse novo horror social brasileiro e o conceito de *sintoma*, que é, afinal, o que os filmes trazem – sintomas dessa condição se desenvolvendo na sociedade. Na segunda, apresentaremos uma análise comparativa de como esses sintomas se manifestam em *Que horas ela volta?*, *Casa grande e Campo Grande*, três produções que têm o ressentimento e a intolerância entre suas principais temáticas. Por fim, a análise se estenderá a *Quando eu era vivo*, *As boas maneiras* e *O animal cordial*, trio que materializa em violência explícita e gráfica essas mesmas temáticas.

Sintomas do bolsonarismo no cinema

Característica marcante da primeira década do século XXI, a mobilidade social se deu em grande parte, no país, com a formação da chamada *nova classe C*, configurada pela ascensão de quem antes pertencia às classes D e E³. O incremento da participação de pobres na economia e sua ocupação de

³ Várias fontes corroboram essa informação. Uma delas é a ferramenta Critério Brasil, da Associação Brasileira de Empresas de Pesquisa (ABEP), usada por institutos como IPEC e Datafolha. Segundo essa ferramenta, 36% dos brasileiros pertenciam à classe C em 2000, número que saltou para 55% em 2012 graças à migração de indivíduos antes pertencentes às classes D e E (dados disponíveis em <https://www.abep.org/criterio-brasil/> – acesso 19 mar 2025). Outra fonte é o instituto Data Popular, que indica aumento da classe C de 41%, em 2005, para 53% dos brasileiros, em 2010, igualmente justificado pela

Dossiê Cultura Visual e Violências

espaços antes inacessíveis se somou à maior visibilização das minorias na qual se incluem a aderência das pautas LGBTQIA+ ao debate público, as denúncias de crimes contra a mulher (o movimento #MeToo), a publicização dos atos de racismo (tornados crime em jurisprudência no Supremo Tribunal Federal) e a política de cotas para ingresso nas universidades, instituída em 2012 (lei federal nº 12/711), mas praticada desde pelo menos 2004, com a reserva de vagas de acordo com critérios étnicos e sociais. Não só o consumo se diversificou, e sim a própria produção de conhecimento. As demandas identitárias, até então restritas, ecoaram mais alto também porque, gradativamente, posições de poder foram conquistadas por quem não alcançava esses postos. Isso em um contexto de comunicação veloz e sensação de diminuição das distâncias, inclusive entre os diferentes. A convivência mudou, forçadamente, porque os deslocamentos, de vários tipos, foram potencializados.

Em um país cindido pelas desigualdades e, mais recentemente, vivendo sob uma “lógica do condomínio” (Dunker, 2015b, s/p.), alusão à reação ao estado de insegurança e à tentativa de autoproteção devido ao mal-estar causado pela presença do outro, as belicosidades se acentuaram. O que levou a um aparecimento reiterado de afetos como o ódio (Dunker, 2015a, p. 50) e da transformação da sensação de incômodo com esse cenário, que o autor chama de sofrimento individual, em violência⁴. “A violência, como nome para o nosso mal-estar, começa a captar para si, de modo convergente, todas as narrativas do sofrimento”, sintetiza Dunker (2015a, p. 46).

ascensão de quem estava em estratos inferiores (pesquisa amplamente divulgada pela imprensa no início da década de 2010 [um exemplo: https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2010/12/101217_classec_consumo_if/ – acesso 19 mar 2025], sem *link* para o estudo original).

⁴ Dunker usa o termo “nomeação”, indicando que a sensação de mal-estar, ou o inevitável sofrimento psíquico ocasionado pela vida compartilhada em sociedade, “passa a ser nomeado como violência” (2015a, p. 46). Trata-se de vocabulário psicanalítico para caracterizar a passagem de algo para o âmbito da consciência, ou a transformação de certa sensação em linguagem. Aqui tomamos a liberdade de simplificar a definição para facilitar o entendimento e dinamizar a fluência do texto.

Dossiê Cultura Visual e Violências

É nesse contexto que emerge o bolsonarismo, um movimento sociopolítico erigido a partir do sofrimento, que vira ódio, por sua vez conduzindo ao autoritarismo – uma lógica comum à do fascismo como este se afirmou na Europa na primeira metade do século XX, segundo Griffin (2008), Paxton (2007), Payne (1980) e, sobretudo, Adorno (2019), autor que investigou os meandros psíquicos do apelo à violência autoritária contra o comportamento destoante do outro. No caso do bolsonarismo, de acordo com Nunes (2022), o que ocorre é uma convergência de desconfortos materializados em matrizes discursivas (sete, no total) retroalimentando-se em atividades performáticas nas quais os sujeitos aderentes se identificam em sua busca por soluções fáceis ao que os incomoda. Eis as sete, assim sintetizadas pelo autor: militarismo policial, anti-intelectualismo evangélico, empreendedorismo monetarista, libertarianismo econômico, anticomunismo, combate à corrupção e conservadorismo social (Nunes, 2022, s/ p.⁵). A retroalimentação ocorre porque recorre-se ao militarismo policial para impor o conservadorismo social, assim como rejeitam-se o pensamento e a intelectualidade (identificados como “comunismo”) em nome de valores pregados pelos líderes das religiões neopentecostais evangélicas e, ainda, defendem-se o empreendedorismo e o libertarianismo como formas de desvincular-se do que seria o “sistema” político corrupto – devidamente identificado com quem estava no governo à época das transformações que incluem a formação da *nova classe C*. São as respostas, em forma de discurso, às narrativas de sofrimento, ou de vitimismo, que são conformadoras do movimento bolsonarista.

Ocorre que o cinema não necessariamente repercute aquilo que está no âmbito da consciência. Isso é importante na nossa leitura porque, desde antes de o bolsonarismo tomar a sua forma definitiva,

⁵ A falta de paginação deve-se ao acesso à obra no formato de *e-book*.

Dossiê Cultura Visual e Violências

já era possível perceber, na sociedade e nos filmes, a desestabilização e o desconforto com a aproximação dos diferentes. O vitimismo estava ali, ainda que escamoteado, antes de ser transformado em narrativa. Nobre (2022) e Rocha (2021) apontam que o bolsonarismo só se consolidou quando se iniciaram as articulações visando às eleições de 2018, mas o movimento autoritário já tomava forma desde meados da década anterior, em fóruns on-line e *think tanks* liberais alinhados à onda neoconservadora (os *neocons*) e à chamada *alternative right* (*alt-right*) da Europa e dos Estados Unidos. Rocha menciona o Endireita Brasil (de 2006) e o Cansei (2007) como precursores entre esses *think tanks*. Eles e seus semelhantes posteriores, como o Movimento Brasil Livre (MBL), ganharam adeptos, a autora prossegue referenciando os estudos de Power (2000), devido a um fenômeno de “perda da vergonha” de se dizer “de direita” (Rocha, 2021, s/p.), algo que ocorrera nos anos anteriores no mundo todo principalmente por conta das consequências nefastas das políticas neoliberais. Desavergonhados, o conservadorismo e essa nova roupagem do liberalismo (que os estudiosos aqui citados associam ao libertarianismo) ressurgiam como opção política, devidamente preparados para capturar as insatisfações que permeavam o tecido social e que no Brasil já se mostravam evidentes, entre outros momentos, nas grandes manifestações populares registradas em todo o país no inverno de 2013.

Pois, conforme Kracauer (1998), capturar o que começa a se articular na sociedade a partir dos anseios dos indivíduos ainda no âmbito de sua inconsciência é uma prerrogativa da linguagem do cinema. Esse autor defende que “os filmes refletem não tanto credos explícitos, mas dispositivos psicológicos, ou profundas camadas da mentalidade coletiva, que se situam mais ou menos abaixo da dimensão da consciência” (Kracauer, 1998, p. 18). É uma propriedade da linguagem cinematográfica criar uma nova dimensão imagética na qual o inconsciente da coletividade se torna aparente,

Dossiê Cultura Visual e Violências

evidenciando pormenores das relações sociais que, fora da tela, no âmbito do real, ainda estão escondidos: “Ao registrar em imagens o mundo visível – não importa se a realidade vigente ou um universo imaginário –, os filmes se tornam a chave para abrir processos mentais ocultos [em uma sociedade]” (*idem*, p. 19). É por isso que desconfortos que conduziam ao ressentimento e à intolerância aparecem em filmes anteriores à conformação efetiva do bolsonarismo. O autoritarismo que deseja esmagar o outro que incomoda se deixou ver depois, mas o que levou a ele já estava delineado antes. E os filmes evidenciaram isso.

Importante ressaltar o termo *inconsciente*, fundamental nesse entendimento. Ele remete à noção de *sintoma*, abordada por Freud em vários textos, mas conceitualmente definida, nos estudos do campo da psicanálise, pelo que o autor canônico escreveu ao indicar que se trata da expressão de algo que originalmente pertence a outra cena e fora denegado ou recalcado – porque doloroso, traumático (Freud, 2006a; 2006b). Só que o apagamento nunca é definitivo: aquilo que é reprimido, por recalque ou denegação, nunca morre, apenas fica submerso, abaixo da dimensão da consciência, podendo retornar – na forma de sintoma. Assim, interpretamos como sintoma a manifestação de algo que existe e está escondido, submerso na inconsciência. E que, ao emergir, produz sentido, inscrevendo-se na cultura de uma sociedade. O sintoma é, sempre, uma expressão do inconsciente.

É o que caracteriza as imagens da violência (sugerida ou explícita) advindas de afetos oriundos de desconfortos que já existiam, mas que estavam escondidos, ainda sem terem a forma final que adquiririam quando o autoritarismo bolsonarista emergiu.

A violência no âmbito da sugestão

A convivência entre os diferentes é uma característica marcante da sociedade brasileira, e mostra-se inclusive harmoniosa, desde que papéis sociais sejam mantidos e posições de privilégio, conservadas. *Que horas ela volta?* reflete sobre isso a partir da história da filha (Camila Márdila) de uma doméstica nordestina (Regina Casé) que trabalha na casa de uma família de classe média-alta de São Paulo. A garota é recebida na residência quando vai prestar o vestibular, mas a patroa (Karine Teles) faz questão de afirmar qual seria o lugar dela: “Cuide para que sua filha fique da cozinha para fora”, diz à funcionária. A desestabilização é sugerida quando a garota sai desse espaço pré-determinado e entra na piscina da família, sendo reprimida pela própria mãe, em uma sequência que demarca a diferença de postura das gerações anteriores de oprimidos (a doméstica) para as atuais (sua filha), muito menos propensas a aceitar a violência que é ser tolhida em sua possibilidade de ascensão e mesmo circulação (*Figura 1*). A “invasão” dessa juventude que ousa “não saber o seu lugar” se confirma quando a filha da empregada consegue entrar na universidade e o filho dos patrões, não – o que alimenta o ressentimento da personagem de Teles, cada vez mais visível conforme a narrativa do filme avança.

Como que encorajada pela garota, a empregada acaba também adentrando o espaço simbólico do privilégio que é a piscina de seus chefes. Fora da vista deles, radiante pela conquista da filha (que recém avisara ter passado no vestibular), põe os pés n’água e, falando ao telefone com a jovem, diz a ela que está ali, naquele lugar, como quem fora convencida de que elas podem ousar marcar presença “onde não foram chamadas” (*Figura 2*). A lógica do condomínio é, também, um aprofundamento da grande cisão estabelecida pela possibilidade ou não de acesso aos espaços restritos a poucos. Os

Dossiê Cultura Visual e Violências

muros caem com a chegada da nova geração de filhos dos oprimidos e o incômodo que eles provocam.



Figuras 1 e 2 - A personagem de Regina Casé reprime a filha por ter “invadido” o espaço dos patrões adentrando a piscina, mas, depois, sente-se ela própria encorajada a ocupar esse mesmo espaço (Reproduções de frames do filme)

Em *Casa grande*, o incômodo se multiplica. Esse filme, que referencia no título o clássico de Freyre (2006) sobre a formação identitária nacional a partir da desigualdade e da dominação de classe, narra o crescimento de um filho de uma família rica (Thales Cavalcante) cuja decadência financeira o leva a aproximar-se de pessoas mais pobres, entre as quais uma garota (Bruna Amaya) com a qual ele começa a namorar. Ela é a “diferente”: no convívio com a família, surpreende a todos com seu comportamento que, entre outros aspectos, expõe contradições do discurso do patriarca (Marcello Novaes) relativas às cotas universitárias e à falsa estabilidade das relações de poder no país. O garoto, por sua vez, mantém uma proximidade e mesmo intimidade com os empregados que não vemos se repetir com seus pais – sintoma da sua diferença em relação a estes. Um dos funcionários dos quais ele

Dossiê Cultura Visual e Violências

se aproxima é o motorista (Gentil Cordeiro), que, demitido, move um processo trabalhista contra os patrões – o que é interpretado como um ultraje, afinal, na visão classista do opressor, havia essa falsa ideia de harmonia, devidamente sustentada pela imobilidade e pela não contestação das posições dentro da estrutura pré-estabelecida. A desestabilização é consequência não só do que é tido como uma “invasão” por parte da classe dominante (termo cunhado por Souto, 2016), mas da saída da bolha que os grupos sociais criaram para si, ou seja, da interrupção da lógica do condomínio. Interrupção esta que ocorre com a movimentação das novas gerações, o que é simbólico dos novos tempos de encontros interclasses no Brasil pré-bolsonarismo.

A desestabilização, no filme de Barbosa, também é notável pela relação do jovem filho da classe alta com uma das domésticas (Clarissa Pinheiro), que relata a ele suas peripécias sexuais, o que o interessa particularmente – a ponto de ele tentar beijá-la. A erotização da empregada remete a uma larga tradição nacional, explorada inclusive pela veia cômica (além de erótica) nas pornochanchadas dos anos 1970 e 1980. Em *Casa grande*, a personagem tem uma comicidade que reforça essa sua filiação, mas o que chama a atenção na sua composição é, fundamentalmente, uma certa emancipação, ainda mais contundente do que a da empregada de *Que horas ela volta?* – que também reage, mas com menos convicção e mais dificuldade de se livrar da sua posição de submissão.

Uma sequência marcante se dá quando a patroa (Suzana Pires) mexe nas coisas da doméstica e encontra fotos desta sensualizando. O ressentimento desencadeado pela crise fica evidente quando a patroa primeiro ri, depois fica nervosa ao pensar que a doméstica “depravada” convive com seu filho e seu marido e, por fim, confronta-a, terminando por demiti-la. Ocorre que a funcionária se nega a permanecer passiva. Após ser perguntada se estaria arrependida por ter posado “daquele jeito” (uma

Dossiê Cultura Visual e Violências

fala repleta de ressentimento), levanta a cabeça e devolve a questão: “E a senhora tem algum arrependimento de ter ido mexer nas minhas coisas?” (*Figura 3*). Em seguida, é o guri que cria coragem para confrontar o pai, que ao tentar manter aparências se dizia a favor de cotas e apresentava-se como progressista, imagem que rui quando a crise fica escancarada e as discussões, acaloradas (*Figura 4*). *Casa grande* expõe as contradições que sustentam as relações de dominação, destacando reações às posições historicamente consolidadas, reações estas representativas dos deslocamentos desestabilizadores vistos no período no país.



Figuras 3 e 4: Em *Casa grande*, o ressentimento da patroa ao fazer uma cobrança moral na empregada doméstica e o filho confrontando o conservadorismo do pai (Reproduções de frames do filme)

Ressaltamos que ressentimento e intolerância não são característicos unicamente dos filmes do período, como evidenciaram, em seus textos sobre produções de décadas anteriores, autores como Xavier (2018). Além disso, não são exclusividade dos estratos mais altos, tanto que movimentos autoritários como o bolsonarismo têm penetração também entre as camadas mais pobres da população, conforme observam Nobre (2022), Nunes (2022) e, a partir de uma perspectiva global, Sandel (2023). Entretanto, neste século XXI, vemos o ressentimento e a intolerância de classe mais

Dossiê Cultura Visual e Violências

acentuados, o que ocorre justamente em função dessa mobilidade social desestabilizadora, e, por isso, propícios a desembocar em afetos como o ódio e uma violência explícita.

Fruto de culpa e má-consciência, segundo Nietzsche (1998), e fundamental para entender o Brasil bolsonarista, conforme Kehl (2020)⁶, o ressentimento se configura à medida que o sujeito se sente vítima ao transferir para o outro a responsabilidade por algo que o faz sofrer, tornando-se alguém que não quer esquecer, ou, como escreve Kehl, “quer não esquecer, nem perdoar, nem superar o mal que o vitimou” (Kehl, 2020, p. 10). O ressentido quer o confronto com o que acredita ser a origem de seu sofrimento – ponto em que se torna intolerante. “A constelação afetiva do ressentimento compõe-se da soma de rancor, desejo de vingança, raiva, maldade, ciúmes, inveja, malícia”, sintetiza a autora (*idem*, p. 10).

Um filme sobre a intolerância despertada por esses deslocamentos do Brasil do período, ao nosso ver, é, paradoxalmente, um dos mais reveladores dos meandros da transformação do ressentimento em violência: *Campo Grande*. No longa de Kogut, o encontro interclasses tem uma atmosfera de mistério à medida que duas crianças da periferia (Igor Manoel e Rayane do Amaral) simplesmente aparecem à porta de uma moradora da zona sul do Rio de Janeiro (Carla Ribas). Elas têm em torno de cinco anos. A menina explica que a mãe deles pediu que esperassem ali até que retornasse para buscá-los. Só que a mulher não volta. É o caso de afirmar que, além de viver sem a presença do pai, característica comum nessa geração de filhos da periferia e que é devidamente elaborada por vários filmes do período, a dupla também acabou por ser desconectada da mãe.

⁶ O estudo de Kehl sobre o ressentimento, que tem como referência teórica fundamental a obra de Nietzsche, foi lançado em 2004 e ganhou uma nova edição em 2020 com um posfácio de título sugestivo: “O ressentimento chegou ao poder [no Brasil, com a eleição de Bolsonaro]?” (Kehl, 2020, p. 197).

Dossiê Cultura Visual e Violências

Jogados no mundo, os dois sabem que seu lugar de origem é malvisto – lá há violência e não há oportunidades. E o lugar do outro (a Zona Sul) não é para eles, como escancaram imagens a exemplo do plano, no início da narrativa, em que caminham ante uma placa na qual se lê “Acesso bloqueado” (*Figura 5*).

A personagem de Ribas inicialmente é impaciente com eles, comportamento que é replicado e, mais do que isso, intensificado pela empregada da casa (Mary Sheila). Ao ver que os dois pequenos “invasores” sujaram o sofá da patroa, a personagem de Sheila xinga-os usando uma frase repleta de violência: “Dona Regina nunca quis ter um cachorro por causa disso”. A vida dos dois é diminuída na visão da mulher rica, com um discurso que é difundido pela doméstica. Isso porque esta não os enxerga como seus semelhantes; apenas reproduz o pensamento de sua chefe, em uma transferência que se perpetua ao longo dos séculos no país e mostra-se presente também neste momento histórico de conformação do bolsonarismo. “Sai, *tu vai* destruir a casa”, ela segue xingando a menina (*Figura 6*) até que esta, acuada, esconde-se atrás da cortina, chora, depois vai para baixo da mesa e faz xixi nas calças. Trata-se de uma sequência de violência de classe que choca ainda mais porque praticada por quem vem de um estrato inferior.



Figuras 5 e 6: As duas crianças da periferia perdidas na Zona Sul do Rio de Janeiro no filme *Campo Grande*: hostilidades na rua e dentro da casa, por parte da patroa e da empregada doméstica (Reproduções de frames do filme)

É significativo que a relação de maior entendimento das duas crianças se estabeleça com a filha adolescente (Julia Bernat) da dona da casa. A jovem é distante da mãe e se mostra mais aberta à aproximação com a dupla que a geração anterior classifica como “invasora” – algo que interpretamos como sintoma da mobilidade brasileira à época: a aproximação interclasses parece mais possível entre os jovens, nascidos quando essas movimentações já estavam em curso. Só que a filha é uma personagem secundária de *Campo Grande*. O filme é centrado na personagem de sua mãe, uma mulher que inicialmente se mostra ressentida e intolerante, mas que, ao longo da narrativa, vai se sensibilizando com a condição de fragilidade dos dois pequenos. E essa sensibilização se dá especialmente quando ela decide procurar a família dos dois, indo até Campo Grande, o bairro periférico de onde eles vêm.

A câmera de Kogut escancara os fantasmas da mulher, associados ao medo do que ela acreditava que poderia encontrar – e não encontra – na periferia. Sua visão preconceituosa do outro de

Dossiê Cultura Visual e Violências

classe contém estereotípias, desejo de ser diferente e a associação do lugar de onde esse outro vem à violência. Como se a periferia fosse indubitavelmente *o lugar da violência*. A personagem de Ribas é reveladora dos desconfortos que, a partir do vitimismo forjado nas transformações sociais, levaram ao bolsonarismo. Outro deslocamento: o vitimismo, em vez de moldar o outro popular, oprimido, faz parte da constituição da elite opressora. É como esta reage diante da ascensão do outro popular. E o vitimismo, atesta Adorno (2019), é essencial na personalidade do sujeito afeito ao autoritarismo.

Campo Grande, ainda mais do que *Que horas ela volta?* e *Casa grande*, é um filme humanista que, em vez de mostrar a violência explícita do autoritarismo no país que via o bolsonarismo se desenvolver, apresenta uma história de sensibilização dessa elite em geral intolerante. É um caminho de direção contrária àquele que o Brasil traçava. Se, no início da narrativa, em situações que pela reiteração interpretamos como usuais, o outro popular aparecia apenas como serviçal e, por isso, com sua humanidade invisível aos olhos da elite, após a ida da protagonista à periferia é como se esse outro popular ganhasse vida aos olhos de quem pertence aos estratos mais altos. A própria personagem de Ribas, inicialmente apresentada como uma pessoa dura e pouco empática, aos poucos vai se deixando comover com as dificuldades de quem verdadeiramente está em sofrimento pela opressão. Chamam-nos atenção, inclusive, os planos em que ela está vestindo apenas roupas íntimas, quando decide iniciar sua jornada rumo a Campo Grande. Antes de conhecer o que temia, ela é desnudada em suas fragilidades. Exposta pelos encontros interclasses. Entretanto, ao conhecer melhor o outro que ela tinha como “invasor”, a violência, tão marcante na chegada das crianças, ficou para trás. Algo oposto de parcela significativa dos filmes brasileiros do período, como abordaremos a partir de agora neste artigo.

A violência explícita

O horror social, historicamente sentido de modo mais intenso pelos oprimidos, no período de desenvolvimento do bolsonarismo passou a fazer parte do dia a dia da elite, em sua vitimização diante dos novos tempos no Brasil. Essa virada de chave é fundamental para a implementação da violência autoritária, devidamente elaborada esteticamente pelos filmes que, mais do que acompanharem, anteciparam a ascensão do movimento bolsonarista.

Uma leitura possível de *Quando eu era vivo* é justamente a de que se trata de um longa-metragem sobre a elaboração interior do sofrimento vitimista que vai conduzir à violência. Trata-se de um filme adaptado da obra literária que Lourenço Mutarelli lançou em 2008, período, como aqui já afirmamos, de desenvolvimento dos primeiros passos daquilo que na década seguinte se tornaria o bolsonarismo. Seu protagonista (Marat Descartes) é um sujeito que, desempregado e separado da mulher e do filho, volta a viver com o pai (Antônio Fagundes) em uma casa marcada pelas ausências de seu irmão e de sua mãe, cujos destinos misteriosos aos poucos se desvelam. Há ainda, ali, a nostalgia do passado em família, um tempo que acabou e do qual só restaram lembranças.

O personagem de Fagundes é uma figura sisuda e impaciente com o filho, o que reforça a ideia de mal-estar que perpassa as relações estabelecidas, especialmente pela ótica das gerações mais velhas. A inquilina do quarto que era dos irmãos (Sandy Leah) é um elemento externo à família – e é a pessoa com quem a convivência se revela mais harmônica, para o pai e também para o filho. A rotina de classe média que eles levam acrescenta a condição socioeconômica à reflexão: *Quando eu era vivo* é, em uma de suas interpretações plausíveis, um filme sobre os medos que perpassam esses

Dossiê Cultura Visual e Violências

indivíduos, medos estes despertados pela sua própria decadência, que é financeira (representada pelo desemprego) e emocional (representada pelo fim do casamento e pela ruptura do núcleo familiar). São acontecimentos que desencadeiam desestabilização, mas, além disso, acontecimentos que trazem consigo um peso social nem sempre materializado em fatos: desestruturado, o protagonista visita recônditos obscuros de sua psique – e o que encontra é incompreensão, desamparo, temor, fraqueza (*Figuras 7 e 8*).



Figuras 7 e 8: Marat Descartes e as imagens da paranoia em *Quando eu era vivo* (Reproduções de frames do filme)

O horror social, nesse filme, se desenha em meio a elementos fantásticos. A prática do ocultismo, que indica o que houve com mãe e irmão ausentes, mais embaça as certezas do protagonista do que traz entendimento. E isso aumenta a tensão, fazendo com que o jovem adulto, com seu jeito tímido, deslocado, cabelo infantil, alguma submissão ao pai, não encontre conforto no que restou dos “seus”. É o desconforto que o faz desenvolver o estado paranoico, em uma viagem simbólica da sensação de desespero advinda do empobrecimento material e mental que, no Brasil do período, levou ao bolsonarismo.

Dossiê Cultura Visual e Violências

Freud (2006a) identificava como comportamento paranoide a desidentificação, ou seja, uma perdição movida pelo desencontro com o eu narcísico, que passa a ser alcançado apenas em uma fuga da realidade palpável. Pois a histórica cisão social brasileira, acentuada nesses encontros explosivos entre os diferentes no século XXI, viu acentuarem-se, também, as desidentificações. Os sujeitos em posição de desconforto se viram perdidos, sem mecanismos de defesa eficientes, sem referências. Não mais se identificaram com a realidade e quem a habita. Sintoma extremo de tempos extremos, a paranoia é uma das consequências desse estado enfermo de pessoas desamparadas diante do que pode ser a perda de espaço, o medo do outro, o empobrecimento, a desconexão com a família, a ameaça que não se sabe que forma tem – e que aparece nos filmes do período. A violência das cenas finais de *Quando eu era vivo* (que é de 2014) parece-nos associável ao terror, à fantasia e à ficção científica que proliferaram no país nesse exato momento histórico⁷. E serve, ainda, quase como uma introdução à estética de dois títulos ligeiramente posteriores (de 2018) que aprofundam a elaboração do vitimismo e da desidentificação, um deles narrando a gênese da figura de um monstro (*As boas maneiras*), o outro a partir de imagens de um horror *gore* (*O animal cordial*).

As boas maneiras narra a história da filha (Marjorie Estiano) de uma família convencional-normativa do Centro-Oeste que, ante uma gravidez inesperada, fruto de um adultério, é despachada para um apartamento em São Paulo. Na primeira metade da narrativa, o foco está no encontro dela com a babá (Isabél Zuaa), contratada para ajudá-la na gestação e após o parto. A

⁷ A onda de terror do período tem os filmes do citado Rodrigo Aragão *A noite do Chupacabras* (2011) e *Mar negro* (2013), o longa-metragem episódico *As fábulas negras* (2014), assinado por quatro diretores, Aragão entre eles, e mais *Isolados* (Tomás Portella, 2014) e *O caseiro* (Julio Santi, 2016), entre outros. No âmbito da fantasia e da ficção científica, destacamos, entre vários outros, *A alegria* (Marina Meliande e Felipe Bragança, 2011), *Trabalhar cansa* (Juliana Rojas e Marco Dutra, 2011), *A floresta de Jonathas* (Sergio Andrade, 2013) e *O diabo mora aqui* (Rodrigo Gasparini e Dante Vescio, 2016).

Dossiê Cultura Visual e Violências

diferença entre as duas é ressaltada desde quando a babá, que é negra, sai da periferia, atravessa a ponte do Rio Pinheiros até o bairro de classe média-alta da mulher branca e rica para ser avaliada para o emprego. Sua chegada é apresentada em planos longos que a mostram identificando-se duas vezes com seguranças e aguardando com paciência a abertura de dois portões para adentrar o espaço da outra. Na convivência diária das duas, a “invasão” desestabilizadora, ainda que consentida, será concretizada. E a lógica do condomínio, simbolizada nessas demoradas primeiras imagens do filme, começará a ruir.

É o impacto da presença do outro de classe, representada pela personagem de Zuua, que causará a desestabilização, porém, a exclusão da personagem de Estiano da convivência entre os “seus” também deve ser considerada para compreender a desorganização das relações historicamente estabelecidas. É que o filme trabalha as questões comportamentais amalgamadas às sociais: embora integre a elite tradicional, ela não foi uma moça de *boas maneiras*. No entanto, repetindo gestos da normatividade que a rejeitou, posiciona a mulher negra e periférica na subalternidade. O jogo duplo se estabelece, pois a não normatividade a atrai, o que leva ao estabelecimento de algo que por um lado pode ser interpretado como uma parceria harmônica interclasse entre as duas, inclusive com interesse sexual, mas, por outro, uma relação de servidão que revigora as posições sociais consolidadas. A direção de Dutra e Rojas reforça essa duplicidade ao mesmo tempo em que prepara o parto da personagem à medida que impõe um estranhamento ao espectador, estranhamento este manifesto em uma mistura de violência e aproximação romântico-afetiva – sendo que a agressividade e o descontrole, a atitude inexplicável surgem sempre da parte da patroa (*Figura 9*). É como se esta tivesse um “lado B”,

Dossiê Cultura Visual e Violências

ou *más* maneiras, que, na trama, são acionadas sempre via sonambulismo. E só fazem a babá se sentir mais impelida a ajudar, porque, afinal, seria essa a missão dela enquanto “invasora” do espaço da outra.

A reação da babá, que teve o lábio mordido em um beijo e assim sentira com a patroa o gosto do sangue, resume-se, em um momento posterior, a tentar repetir a experiência adicionando seu sangue ao molho de tomate servido à mulher. A criança gerada se revela um monstro (*Figura 10*), o que tem uma explicação mitológico-religiosa (o adultério se deu com um padre), mas também pode ser associado à ousadia não normativa das duas “pecadoras”. Isso porque a construção narrativa é percorrida com suspense, imagens carregadas de estranhamento e comportamentos enigmáticos, que fazem com que *As boas maneiras* se associe não só à onda de terror e fantasia em curso, mas a uma série de filmes que trabalham com a sugestão de que algo impactante e violento está prestes a ocorrer – sendo *O som ao redor* (Kleber Mendonça Filho, 2013), sobre a construção planejada de uma vingança de trabalhadores ressentidos no Recife, um dos mais destacados entre esses títulos. O horror social, no Brasil pré-Bolsonaro, está ligado a essa expectativa. Está na sensação da iminência de uma situação extrema. O monstro vai nascer. Despertado pelas condutas não normativas.



Figuras 9 e 10: Em *As boas maneiras*, a ousadia não normativa entre patroa e babá e o monstro gerado pela primeira (Reproduções de frames do filme)

É importante distinguir ainda que, mesmo que tenha esse lado B, a patroa está na posição de opressora, e a babá, de oprimida. Suas classes, posses, as dificuldades que enfrentam, a cor da pele – tudo leva a associá-las a essas estereotípias. A compaixão, o desejo e outros afetos de carinho estão no relacionamento entre as duas, mas surgem em uma relação que emula essa divisão sociocultural do país. Historicamente há consolo e cumplicidade interclasse no Brasil, inclusive e sobretudo nas aproximações patroa-empregada. Porém, se ressalta a aproximação, *As boas maneiras* também demonstra a diferença, usando para isso elementos externos ao relacionamento entre as duas, caso de como a babá, antes de encontrar esse emprego, estava presa à mulher que lhe dava pensão, uma senhora branca que a subjugava em uma relação tóxica por conta de uma dívida e que é exemplificada pelo termo com que é chamada: “Senhoria”. Trata-se de uma forma de tratamento remota, usada antigamente no país por inquilinos para identificar os donos de suas pensões e cujo uso, no filme, é mais um elemento a remeter à perpetuação do *status* de poder e superioridade nas relações sociais estabelecidas – um tema igualmente central no citado *O som ao redor*.

Dossiê Cultura Visual e Violências

Outro aspecto a destacar, na análise de como essas boas e más maneiras vão amarrando e desamarrando laços estabelecidos no país, é a ruptura da personagem de Estiano, uma integrante das novas gerações, com a elite arcaica. A dissociação da tradição familiar se estabelece a partir dos preceitos morais – o despertar da homossexualidade aparece, na narrativa de *As boas maneiras*, como um sinal disso, tal qual a gravidez extraconjugal. E, como o filme opera no âmbito da alegoria, somos instigados a pensar em maldição a partir dessa ruptura. As imagens de uma violência mais explícita surgem a partir da materialização dessa maldição – na figura do monstro que a protagonista gera, que é um lobisomem. Romper com a tradição ganhou, como resposta, a violência, por sua vez oriunda da intolerância, do autoritarismo – da família dela. Esses familiares são pessoas sem rosto, pois não são vistos no filme, em uma sugestão que pode ser de generalização da crueldade e, também, uma separação irreversível entre quem segue a tradição e quem foge dela, a partir da eliminação definitiva do outro – uma característica, segundo Griffin (2008), Paxton (2007) e Payne (1980), basilar do fascismo. Pois se trata, igualmente, de uma característica marcante do bolsonarismo o desejo de aniquilamento do diferente quando este, por seu comportamento destoante da norma, causa incômodo (Nunes, 2022). E a maldição dá certo, nesse sentido: a patroa morre no parto, sendo eliminada após incomodar o *status quo* com suas “subversões”. Só que o monstro foi gerado. A intolerância deixa marcas com as quais a sociedade tem de lidar.

E a convivência, apresentada na segunda metade do filme, será problemática: a babá, que resolveu criá-lo, tem de esconder o monstro. Porque a sociedade prefere não vê-lo, como faz com tudo o que considera ser uma “aberração” não normativa. Quando o vê – o que se dá quando o menino-monstro (vivido por Miguel Lobo) vai ao território da elite à procura do pai que não conhece e,

Dossiê Cultura Visual e Violências

depois, tenta a convivência coletiva na escola (ambas as situações simbólicas de deslocamentos que originam desestabilização) –, a sociedade demonstra medo, nojo, repulsa. O menino vira lobisomem exatamente nesses momentos de rejeição. Amedrontado, incompreendido, reagindo, ele ataca. No Brasil dividido, o caos se instala pela reatividade que sucede a incompreensão, pontuada pelo medo. O monstro, sem pai nem mãe, se defende atacando.

Há até uma tentativa de normatização à força, quando a “Senhoria” chama um padre pretendendo exorcizar o que acredita ser um demônio se apossando do guri. A sequência de ações violentas gera ainda mais violência, em uma espiral que inclui a criatura se rebelando contra a criadora e prendendo-a no esconderijo onde ela o prendia. Se, na ficção científica clássica, tantas vezes vimos a máquina criada dominar o ser humano que a criou, no horror social brasileiro recente é o monstro que se revolta. A resolução se dá quando, laço restabelecido entre babá e menino-monstro, os dois se unem para encarar a horda de cidadãos que os persegue – em um banho de sangue sugerido e, como em *O som ao redor* e outros filmes do período, não mostrado, pois, no momento em que finalmente eles vão se encontrar, há o *fade out* final. Entre o amor e o ódio, há a sugestão da violência por vir.

Poderíamos nos alongar na análise da figura folclórica do lobisomem e no “corpo cultural” (Cohen, 2000) do monstro. Todavia, acreditamos que, para o que importa na reflexão aqui proposta, faz mais sentido, neste ponto, transferir o olhar para o filme-símbolo da explosão da violência intolerante no Brasil pré-bolsonarismo: *O animal cordial*. No longa de Almeida, a violência deixa o âmbito da sugestão e se torna efetiva. A história é a de uma noite de agressividade generalizada em um restaurante de São Paulo após dois ladrões anunciarem um roubo, mas a origem do banho de sangue, no fundo, está nos

Dossiê Cultura Visual e Violências

desconfortos do mal-estar causado pela proximidade do outro. Trata-se de uma reflexão do processo de desconstrução, essencialmente violenta, das noções de civilidade a partir desse mal-estar.

São várias as tensões que explicitam esses desconfortos. Algumas delas: a forma superior com que um casal de clientes (Camila Morgado e Jiddu Pinheiro) trata a garçonete (Luciana Paes); a raiva internalizada desta em resposta a esse tratamento; as reivindicações trabalhistas não atendidas do pessoal da cozinha; o protesto da chef (Irandhir Santos)⁸ demarcando posição no salão em que estão os clientes, com seus cabelos longos e gestual feminino que incomodam o patrão (Murilo Benício). São tensões, observa-se, de origem social, econômica e cultural, causadas por deslocamentos desestabilizadores no espaço, no corpo e nos gestos. Tanto a posição social quanto o comportamento alheio provocam desconfortos, que por sua vez se acumulam – até estourar.

Nesse restaurante-Brasil, ressentido, intolerante e progressivamente autoritário, basta haver uma possibilidade de justificativa para a agressão começar, e esta vem com a chegada dos ladrões – outra presença desestabilizadora por si só. É o personagem de Benício que reage e mata um deles, e é a personagem da chef que, tentando racionalizar a situação, sugere que se chame a polícia e se levem os feridos a um hospital – o que não é atendido por quem, ao reagir violentamente, colocando para fora seus desconfortos, sente-se finalmente empoderado. Essa dualidade é importante porque reflete sobre quem perde inicialmente a razão – o patrão, a nova “vítima” que, cega de ódio acumulado, passa a ver a solução apenas na violência. Nesse ponto de não retorno, aponta Dunker (2015a), a violência é inclusive vislumbrada como a única possibilidade de alcançar a paz (Dunker, 2015a, p. 47). Trata-se, evidentemente, de uma distorção, que só pode gerar cada vez mais violência.

⁸ Tratamos a personagem no feminino respeitando o gênero com o qual ela afirma identificar-se.

Dossiê Cultura Visual e Violências

Essa escalada inclui agressividade simbólica, como aquela em que o patrão corta forçadamente os cabelos da chef, tentando tolher seu comportamento não normativo (*Figuras 11 e 12*). Predominam, no entanto, as imagens de um horror gráfico, na nossa visão como forma de ressaltar a intensidade das violências cometidas e, ainda, de destacar o prazer de quem as comete (*Figura 13*). A garçonete, lá pelas tantas, chama o patrão empoderado de “Sinhozinho” e passa a compartilhar de seu sadismo, mas sem de fato ter o poder de decisão nos atos agressivos, o que ressalta o restabelecimento das posições sociais originais, uma prerrogativa para reconfortar o personagem de Benício. Este até entrega a arma para a personagem de Paes, só que ela dá vazão à raiva transformando o desejo de vingança em perversão sexual (*Figura 14*). Essa atitude não compromete o retorno das hierarquias perdidas e repete, naquele microcosmo específico, um aspecto notório da possibilidade de relações interclasses no país ao longo da História. Em se tratando de sexo heteronormativo, essas relações não são desestabilizadoras.



Figuras 11 e 12: Em *O animal cordial*, a postura da chef que incomoda o patrão e a resposta deste, cortando o cabelo dela (Reproduções de frames do filme)



Figuras 13 e 14: O sexo como perversão e a satisfação do personagem de Murilo Benício com a violência experimentada (Reproduções de frames do filme)

A guinada à incivilidade, tão representativa do Brasil bolsonarista, é anunciada desde o título do filme, que referencia o largamente difundido conceito de Buarque de Holanda (1995) sobre a formação identitária nacional, mas o altera, de *homem cordial* para *animal cordial*. A sugestão é do retrocesso à primitividade bestial sem lei que não a do mais forte, cuja prerrogativa de poder é de quem é mais rico.

A violência do patrão, ou seja, o mais forte e mais rico, é catártica. Como um *homem cordial enfraquecido*, ou um *animal cordial*, ele retoma o poder perdido pelos deslocamentos desestabilizadores ao seu redor com uma descida à incivilidade celebrada com muito sangue, humilhações e até a normatização do outro à força – caso da cena do corte do cabelo da chef. A garçonete, paradoxalmente, por estratégia de sobrevivência ou simplesmente para partilhar da posição do patrão, empodera-se junto a ele. Partilha de sua reação violenta, ainda que sempre controlada por ele. Quando ela enfim se rebela, embora com receios, “sem a intenção de machucar”, como chega a dizer, fica desconfortável com o poder experimentado. Há ambiguidade nessa sequência em que ela

Dossiê Cultura Visual e Violências

toma as rédeas e eles transam, pois, após o sexo, quando ele tenta retomar o controle, os dois lutam e ela o fere com um estilete. A subalterna deixa sua posição de resignação, só que, na descida ao primitivismo de *O animal cordial*, não há final redentor: experimentar o prazer é uma forma de perversão, que também leva à violência. Parece não haver resposta que não envolva violência, de opressores e também de oprimidos. O ressentimento, a intolerância e a hostilidade são interclasses. A descida à incivilidade é de toda a sociedade.

Considerações finais

É possível que muitos brasileiros tenham se surpreendido com a rápida ascensão bolsonarista ao poder, em 2018. Parece-nos claro, no entanto, que as bases desse movimento autoritário já estavam postas desde alguns anos antes. E filmes como *Que horas ela volta?*, *Casa grande*, *Campo Grande*, *Quando eu era vivo*, *As boas maneiras* e *O animal cordial* não apenas antecipam algumas dessas bases, capturando no inconsciente da sociedade sua sintomatologia em imagens de ressentimento, intolerância e, finalmente, violência, mas também elaborando esses sintomas e, assim, agenciando a formação de sentidos a partir deles. Uma forma de entender as tendências comportamentais em uma coletividade se dá a partir de suas representações – como as que vimos nesses filmes.

É por isso, também, que a lógica temporal da sequência dessas produções nos parece fundamental. Aquilo que inicialmente aparecia como ressentimento, intolerância e uma violência simbólica, acabou por escalar para uma violência cada vez mais explícita, sanguinária e generalizada. Como se a vontade de agressividade despertada pelas transformações sociais do início do século XXI

Dossiê Cultura Visual e Violências

aos poucos fossem materializando-se em gestos efetivos de esmagamento do outro – aquele que ousou sair de seu lugar de origem e contestar a tradição de opressão a que estava submetido, reivindicando espaços de privilégio e mostrando-se em seus comportamentos nem sempre bem-vistos pelos olhos do conservadorismo. O movimento é progressivo, acreditamos: enquanto, nos três primeiros filmes, vemos ressentimento e intolerância, nos últimos três observamos a consequência dessas condições – o autoritarismo violento. As imagens mais explícitas da violência, como apontamos, são dos dois últimos, ambos lançados no momento em que o bolsonarismo, depois de alguns anos de maturação, começava a se consolidar no país.

Isso nos permite inclusive conjecturar sobre o próprio surgimento das tendências conformadas pelas produções de gênero dos anos anteriores, sejam estas de terror (os citados longas de Aragão) ou de um ensaísmo no qual se misturam elementos que vão do documentário à ficção científica (caso, por exemplo, do também referido *Branco sai, preto fica*). As transformações sociais do Brasil deste século XXI podem claramente ser percebidas nos filmes que o país produziu no período, o que vai ao encontro do pensamento de Kracauer (1988) segundo o qual tanto os registros da “realidade vigente” (os documentários) quanto as criações imagéticas de “universos imaginários” (as ficções, aí incluídas as fantasias e os títulos de gênero) constituem “a chave para abrir processos mentais ocultos [de uma sociedade]” (Kracauer, 1988, p. 19). No caso brasileiro, entre a não ficção e a realidade distópica, estão dramas, filmes de suspense e horror psicológico, culminando no terror *gore* que estetiza a violência com grafismos que sublinham sua potência como possibilidade de reparação – o que só faz sentido em uma sociedade adoecida, que já fez a curva rumo à “solução” autoritária.

Dossiê Cultura Visual e Violências

É o que depreendemos, por fim, com o olhar em conjunto para esses filmes: o horror social produzido no Brasil que se *bolsonarizava* absorve, além da inescapável condição de viver afetado por chagas históricas, a sensação de existir em meio a um autoritarismo opressor cuja violência é ora sugerida, ora, cada vez mais, explicitada.

Referências

- Adorno, Theodor. (2019). *Estudos sobre a personalidade autoritária*. Unesp.
- Buarque de Holanda, Sérgio. (1995). *Raízes do Brasil*. Companhia das Letras.
- Cánepa, Laura. (2008) *Medo de quê?* Uma história do horror nos filmes brasileiros. Tese de doutorado. Unicamp.
- Cánepa, Laura. (2013). Horrores do Brasil. *Revista Filme Cultura*, 1(61), 33-37, 2013.
<http://revista.cultura.gov.br/item/filme-cultura-n-61/>
- Cánepa, Laura. (2016). Configurações do horror cinematográfico brasileiro nos anos 2000: continuidades e inovações. In: Cardoso, João Batista Freitas; Santos, Roberto Elísio (orgs.). (2016). *Miradas sobre o cinema ibero latino-americano contemporâneo*. USCS.
- Cánepa, Laura. (2020). O horror que nos pertence. In: Gomes, Breno; Primati, Carlos (orgs.). *macaBRo: horror brasileiro contemporâneo*. CCBB.
- Cohen, Jeffrey Jerome. (2000). A cultura dos monstros: sete teses. In: Silva, Tomaz Tadeu (org.). *Pedagogia dos monstros – Os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Autêntica.
- Dunker, Christian. (2015a). A violência como nome para o mal-estar. In: Kucinski, Bernardo *et al.* (orgs.). *Bala perdida: a violência policial no Brasil e os desafios para sua superação*. Boitempo.
- Dunker, Christian. (2015b). *Mal-estar, sofrimento e sintoma: uma psicopatologia do Brasil entre muros*. Boitempo.
- Dunker, Christian. As neuropsicoses de defesa. In: *Obras completas de Sigmund Freud – Vol. III*. Rio de Janeiro: Imago, 2006a.
- Dunker, Christian. (2006b) Estudos sobre a histeria (1893). In: *Obras completas de Sigmund Freud*. Vol. II. Imago.
- Freyre, Gilberto. (2006). *Casa-grande & senzala*. Global Editora.
- Griffin, Roger. (2008). *A fascist century*. Palgrave Macmillan.
- Kehl, Maria Rita. (2020). *Ressentimento*. Boitempo.
- Kracauer, Siegfried. (1988). *De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão*. Jorge Zahar.
- Nietzsche, Friedrich. (1998). *Genealogia da moral: uma polêmica*. Companhia das Letras.
- Nobre, Marcos. (2022). *Limites da Democracia – De junho de 2013 ao governo Bolsonaro*. Todavia.

Dossiê Cultura Visual e Violências

Nunes, Rodrigo. (2022). *Do transe à vertigem*: ensaios sobre bolsonarismo e um mundo em transição. Ubu Editora.

Paxton, Robert. (2007). *A anatomia do fascismo*. Paz & Terra.

Payne, Stanley. (1980). *Fascism: comparison and definition*. University of Wisconsin Press.

Power, Timothy. (2000). *The political right in Postauthoritarian Brazil*: elites, institutions and democratization. Penn State University Press.

Rocha, Camila. (2021). *Menos Marx, mais Mises*: o liberalismo e a nova direita no Brasil. Todavia.

Sandel, Michael. (2023). *O descontentamento da democracia*: uma nova abordagem para tempos perigosos. Civilização Brasileira.

Souto, Mariana. (2016). *Infiltrados e invasores* – Uma perspectiva comparada sobre as relações de classe no cinema brasileiro contemporâneo. Tese de doutorado. UFMG.

Xavier, Ismail. (2018). Figuras do ressentimento no cinema brasileiro dos anos 1990. In: *Aniki – Revista Portuguesa da Imagem em Movimento*, 5(2), pp. 311-332.

Ficha técnica dos filmes citados

A alegria. Direção de Felipe Bragança e Marina Meliande. Com Tainá Medina, César Cardareiro e Maria Gladys. Produção Duas Mariola Filmes. Duração: 1h46min. Estreia comercial no Brasil: 19 set 2011.

A floresta de Jonathas. Direção de Fábio Baldo e Sérgio Andrade. Com Begê Muniz, Ítalo Castro e Viktoryia Vinyarska. Produção Riotaruma Filmes/FiGa Films. Duração: 1h38min. Estreia comercial no Brasil: 6 dez 2013.

A noite do Chupacabras. Direção: Rodrigo Aragão. Com Walderrama dos Santos, Mayra Alarcón e Kika Oliveira. Produção Fábulas Negras Produções. Duração: 1h46min. Estreia comercial no Brasil: 1 jul 2011.

As boas maneiras. Direção de Juliana Rojas e Marco Dutra. Com Isabel Zuaa, Marjorie Estiano e Eduardo Gomes. Produção SPCine/Good Fortune Films/Urban Factory/Dezenove Som e Imagens/Globo Filmes/Telecine Productions/Canal Brasil. Duração: 2h16min. Estreia comercial no Brasil: 7 jun 2018.

As fábulas negras. Direção de José Mojica Marins, Joel Caetano, Rodrigo Aragão e Petter Baiestorf. Com Walderrama dos Santos, Carol Aragão e Tiago Ferri. Produção Fábulas Negras Produções. Duração: 1h45min. Estreia comercial no Brasil: 31 out 2014.

Dossiê Cultura Visual e Violências

Branco sai, preto fica. Direção de Adirley Queirós. Com Marquim da Tropa, Shockito e Dilmar Durães. Produção 5 da Norte/Trotoar. Duração: 1h33min. Estreia comercial no Brasil: 19 mar 2015.

Casa grande. Direção de Fellipe Barbosa. Com Thales Cavalcanti, Marcello Novaes e Suzana Pires. Produção: Migdal Filmes. Duração: 1h54min. Estreia comercial no Brasil: 16 abr 2015.

Campo Grande. Direção de Sandra Kogut. Com Carla Ribas, Rayane do Amaral e Ygor Manoel. Produção Tambellini Filmes/Glória Filmes. Duração: 1h48min. Estreia comercial no Brasil: 2 jun 2016.

Isolados. Direção de Tomás Portela. Com Bruno Gagliasso, Regiane Alves e José Wilker. Produção MediaBridge Movies & More/Escambo Filmes/Telecine Productions/Zaga Filmes/Formiga Filmes. Duração: 1h30min. Estreia comercial no Brasil: 18 set 2014.

Mangue negro. De Rodrigo Aragão. Com Walderrama dos Santos, Kika de Oliveira, Ricardo Araújo. Produção: Fábulas Negras Produções. Duração: 1h45min. Estreia comercial no Brasil: 27 mar 2009.

Mar negro. Direção de Rodrigo Aragão. Com Walderrama dos Santos, Tiago Ferri e Kika Oliveira. Produção Fábulas Negras Produções. Duração: 1h32min. Estreia comercial no Brasil: 10 jan 2014.

O animal cordial. Direção de Gabriela Amaral Almeida. Com Luciana Paes, Murilo Benício e Irandhir Santos. Produção RT Features. Duração: 1h38min. Estreia comercial no Brasil: 9 ago 2018.

O caseiro. Direção de Julio Santi. Com Bruno Garcia, Malu Rodrigues e Denise Weinberg. Produção Orion Filmes/Nexus Filmes/Urânio Filmes. Duração: 1h29min. Estreia comercial no Brasil: 23 jun 2016.

O diabo mora aqui. Direção de Dante Vescio e Rodrigo Gasparini. Com Mariana Cortines, João Pedro Carvalho e Sidney Santiago. Produção M.M. Isidoro/Barkov/LocAll/Zumbi Post. Duração: 1h20min. Estreia comercial no Brasil: 28 jul 2016.

O som ao redor. Direção de Kleber Mendonça Filho. Com Gustavo Jahn, Irandhir Santos e Maeve Jinkings. Produção CinemaScopio. Duração: 2h11min. Estreia comercial no Brasil: 4 jan 2013.

Quando eu era vivo. Direção de Marco Dutra. Com Marat Descartes, Antônio Fagundes e Sandy Leah. Produção: RT Features. Duração: 1h48min. Estreia comercial no Brasil: 31 jan 2014.

Que horas ela volta?. Direção de Anna Muylaert. Com Regina Casé, Camila Márdila e Michel Joelsas. Produção África Filmes/Globo Filmes. Duração: 1h52min. Estreia comercial no Brasil: 25 ago 2015.

Trabalhar cansa. Direção de Juliana Rojas e Marco Dutra. Com Helena Albergaria, Marat Descartes e Naloana Lima. Produção Dezenove Som e Imagens. Duração: 1h39min. Estreia comercial no Brasil: 30 set 2011.