

CINEMA DE HORROR DO SÉCULO XXI: O EXCESSO E SUAS TRANSFORMAÇÕES SUBJETIVAS

21st century horror cinema: excess and its subjective transformations

Cine de terror del siglo XXI: exceso y sus transformaciones subjetivas

Johanna Gondar Hildenbrand

Pós-doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Memória Social na UNIRIO
Johanna_gondar@hotmail.com

Ricardo Salztrager

Professor Associado do Programa de Pós-Graduação em Memória Social da UNIRIO
ricosalz@gmail.com

Resumo

Nosso objetivo no presente artigo é abordar a transformação da sensibilidade no mundo contemporâneo através da trajetória do gênero horror no cinema. Faremos isso a partir da contraposição entre três diferentes pontos de vista – Kristeva (1982), Türcke (2010) e Benjamin (1985) – a respeito das respostas que o sujeito contemporâneo pode fornecer às vivências de trauma e horror no mundo atual. Enquanto alguns argumentos podem ser qualificados como compensatórios e/ou fatalistas, iremos pensar, a partir dos estudos de Walter Benjamin, a possibilidade de o espectador contemporâneo elaborar, ou criar, algo a partir do que estamos chamando de excesso nos filmes de horror.

Palavras-chave: Horror. Excesso. Subjetividade.

Abstract

Our goal in this article is to address the transformation of sensitivity in the contemporary world through the trajectory of the horror genre in cinema. We will do this from the contrast between three different points of view - Kristeva (1982), Türcke (2010) and Benjamin (1985) - regarding the responses that the contemporary subject can provide to the trauma and horror experiences of the present world. While some arguments may be qualified as compensatory and / or fatalistic, we will think from Walter Benjamin's studies that the contemporary viewer could elaborate or create something from what we will call excess in horror films.

Key words: Horror. Excess. Subjectivity.

Resumen

Nuestro objetivo en este artículo es abordar la transformación de la sensibilidad en el mundo contemporáneo a través de la trayectoria del género de terror en el cine. Haremos esto desde el contraste entre tres puntos de vista diferentes: Kristeva (1982), Türcke (2010) y Benjamin (1985), con respecto a las respuestas que el sujeto contemporáneo puede proporcionar a las experiencias de trauma y horror del mundo actual. Si bien algunos argumentos pueden calificarse como compensatorios y / o fatalistas, pensaremos, por los estudios de Walter

Benjamin, que el espectador contemporáneo podría elaborar o crear algo de lo que llamaremos exceso en las películas de terror.

Palabras clave: Horror. Exceso. Subjetividad.

1 INTRODUÇÃO

Temos como objetivo principal, no presente artigo, abordar a transformação da sensibilidade no mundo contemporâneo através da trajetória do gênero horror no cinema. Mais especificamente iremos articular a transformação estética desse gênero, a partir do século XXI, com as mudanças no modo de sentir e perceber o mundo dos sujeitos na atualidade.

O filósofo Walter Benjamin na década de 1930 já havia afirmado que tanto nossa sensibilidade quanto nossa percepção são históricas, sofrendo variações em diferentes épocas: “no interior dos grandes períodos históricos, a forma de percepção das coletividades humanas se transforma ao mesmo tempo que seu modo de existência” (BENJAMIN, 1985, p. 169). Partindo dessa ideia, buscaremos entender o motivo e o modo pelo qual a diferença estética que se verifica entre diferentes momentos dos filmes de horror produz e expressa novas sensações e percepções.

Aqui será problematizada a estética de um novo cinema de horror que apresenta uma intensidade maior de violência, tanto no conteúdo quanto na forma, bem como na relação que estabelece entre o espectador e as imagens. Com efeito, ao assistirmos filmes de horror recentemente produzidos, de diferentes nacionalidades, percebemos uma grande mudança em relação a produções anteriores aos anos 2000 no que diz respeito a sua estética, ou melhor, verificamos uma mudança na forma como as imagens são apresentadas ao espectador. Observamos um aumento progressivo de cenas violentas e graficamente explícitas em relação ao corpo humano, como excesso de nudez, torturas, sadismo e mutilações. Por exemplo os filmes: *A Centopeia Humana* (The Human Centipede, 2009, HOL), de Tom Six, e *A Serbian Film - Terror sem Limites* (Srpski film, 2010, SÉR), de Srdjan Spasojevic. Aqui também podemos incluir as duas franquias cinematográficas norte-americanas que serão exemplificadas mais a frente: *Jogos Mortais* (2004-2017) e *O Albergue* (2005-2011). Esses filmes serão tratados como um novo subgênero do cinema de horror que será caracterizada por sua estética, uma estética do excesso.

O termo excesso se refere, habitualmente, a uma quantidade que ultrapassa os limites comuns e ordinários de alguma coisa. No campo da percepção, Benjamin já havia associado o choque a uma dimensão excessiva, pensando-o a partir da ideia freudiana de trauma. Freud

define o trauma como um estímulo que excede nossa capacidade de assimilação, ou, em seus próprios termos, “uma experiência que traz à mente, num período curto de tempo, um aumento de estímulo grande demais para ser absorvido” (FREUD, 1976, p. 335).

Mas o que aqui está sendo chamado de estética do excesso? Segundo Baltar (2012), o excesso é uma estratégia de engajamento e afetação que pretende mobilizar as reações sensoriais e sentimentais dos espectadores explorando um “frenesi do visível”. No cinema essa estética explora imagens violentas, como aquelas que apresentam assassinatos, mutilações, torturas ou sadomasoquismo. Mas não apenas isso: o excesso se caracteriza, na imagem cinematográfica, como uma retórica repetitiva e saturante que busca transformar “tudo” em imagens, não apenas corpos em ação, mas também emoções e valores. Ou seja, o excesso não se reduz ao conteúdo das imagens, mas abarca também a própria possibilidade de transformar qualquer coisa em imagens. Por este viés, o excesso tende a conduzir nuances e sutilezas à inexistência; pretende-se mostrar tudo pela imagem.

Devido à grande produção e sucesso de público desse tipo de filme aqui mencionado, começamos a nos perguntar: o que acontece na atualidade para criar esse gosto e essa demanda por filmes violentos e chocantes, ou melhor, filmes esteticamente excessivos? Pensando nesta questão, analisaremos também a questão da transformação da sensibilidade na contemporaneidade. Nossa proposta é contrapor três diferentes pontos de vista a respeito das respostas que o sujeito contemporâneo pode fornecer às vivências de trauma e horror no mundo atual. São eles os pontos de vista de Kristeva (1982), Turcke (2010) e Benjamin (1985). Assim, veremos que enquanto o primeiro pode ser qualificado como compensatório e o segundo como fatalista, o terceiro pode fornecer alguns pontos de apoio para pensarmos sobre a possibilidade de o espectador contemporâneo elaborar, ou criar, algo a partir da imagem excessiva nos filmes de horror.

2 O GÊNERO HORROR

O gênero horror é um gênero moderno que se popularizou no fim do século XVIII por meio do romance gótico inglês. Sobre esse gênero, Tompkins escreve que “os autores trabalham com choques abruptos, e quando lidam com o sobrenatural, seu efeito favorito consiste em levar a mente de repente do ceticismo à crença impressionada no horror” (TOMPKINS, 1969, p.245). Esta breve definição não está errada, porém incompleta. O horror como conhecemos atualmente vai além do choque e da crença de existência do sobrenatural como veremos no decorrer do artigo.

O filósofo americano Noël Carrol, em *A filosofia do horror ou paradoxos do coração* (1999, p. 17), escreve que foi por volta da década de 1820 que as histórias de horror começam a “fornecer a base para dramatizações”. Como exemplo de realizações importantes para o desenvolvimento do gênero, em 1823, *Frankenstein*, de Mary Shelley, foi adaptado para o teatro por Richard Brinsely Peake como *Presumption: or, the fate of Frankenstein*. Nesse momento inicial o horror é tingido ainda de cores românticas, como uma espécie de reação à vitória da razão que se expressa na Revolução Francesa e nos ideais iluministas. É como se as forças recalcadas neste processo voltassem à luz através dessas figuras monstruosas. Porém, o tom romântico das histórias de horror vai aos poucos desaparecendo.

Se de início o gênero horror se mescla à resquícios de romantismo, ele se consolida em um momento seguinte, no qual as crenças desaparecem em função do susto e da sensação de desamparo diante dos perigos. É no período designado como Modernidade que o horror conquista um grande sucesso. E isso não é por acaso se levamos em conta o afeto que é despertado por esse gênero, associando-se a vivências de susto e de choque.

O horror cinematográfico teve seu momento inaugural não muito depois da invenção do próprio cinema e em dezembro de 1896 George Méliès (1861-1938) apresenta o primeiro filme de horror da história do cinema: *Le manoir du diable*¹. A partir daí, esse gênero cheio de estímulos encontra na Modernidade o cenário perfeito para se estabelecer como um dos gêneros favoritos das massas.

Sua consolidação se dá a partir da década de 1930 e é atribuída ao sucesso dos filmes *Dracula* (1931, EUA) de Tod Browning e *Frankenstein* (1931, EUA) de James Whale, produzidos nos estúdios da Universal – produtora dedicada predominantemente ao cinema de segunda linha em Hollywood. Este ciclo de filmes do início da década de 1930 foi, em parte, inspirado pelo impacto mundial do Expressionismo Alemão, que, com alguma frequência, abordava histórias horrorizantes em obras de fama internacional. Como, por exemplo, *O Gabinete do Dr. Caligari* (*Das Cabinet der Dr. Caligari*, 1919, Alemanha), de Robert Wiene, *Nosferatu* (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, 1922, Alemanha) e *Fausto* (*Faust*, 1926, Alemanha) de F.W. Murnau. Contribuíram também para o ciclo de filmes de horror da década de 1930 algumas peças de teatro oriundas de textos clássicos do horror, especialmente *Dracula: The Vampire Play* encenada na *Broadway* com direção de Horace Liveright, em 1927. A peça foi tão popular e fez tanto sucesso que acabou por consagrar seu ator principal:

¹ A mansão do diabo (tradução livre dos autores).

o húngaro Bela Lugosi, no papel de Conde Drácula, da mesma forma que Edward Van Sloan, como seu caçador Van Helsing, no clássico cinematográfico de 1931.

A partir da década de 1930, e ao longo das três décadas seguintes, as produções *hollywoodianas* foram dominantes no gênero – mesmo contando com baixo *status* e baixos orçamentos. Porém, no final dos anos 1950 e princípio da década de 1960, outros países começaram a apresentar ciclos próprios de produção de horror. Como o Japão e seus filmes de monstros gigantes; a Inglaterra e o resgate a monstros clássicos; a Itália e o surgimento do subgênero *Giallo* e o Brasil e os filmes de José Mujica Marins, também conhecido como Zé do Caixão.

Os ciclos nacionais mencionados não chegaram a ameaçar a predominância da indústria *hollywoodiana*, que se manteve à frente com produções pequenas – hoje considerados clássicos do horror, como os filmes de George A. Romero – e depois inaugurou uma série de sucessos mundiais de bilheteria a partir do final dos anos 1960, como *O Bebê de Rosemary* (*Rosemary's Baby*, 1968, EUA), de Roman Polanski, e *O Exorcista* (*The Exorcist*, 1973, EUA), de William Friedkin, mantendo a liderança comercial ainda hoje na maior parte do planeta.

Porém, a partir dos anos 2000, o cinema *hollywoodiano* de horror nos apresenta um novo ciclo um tanto diferente dos apresentados anteriormente. Esse novo ciclo chamou atenção (e chocou) espectadores de várias partes do mundo, motivando realizadores do gênero a aderir essa nova estética de filmes de horror. Cenas chocantes e violentas são próprias desse estilo cinematográfico, chegando a um patamar de choques antes nunca atingido.

Entre os séculos XX e XXI os choques se tornam cada vez mais intensos, e é essa transformação no campo cinematográfico articulada à experiência subjetiva que nos interessa. A própria definição de cinema de horror sofreu modificações desde aquela primeira exibição em 1896 até os dias de hoje. Walter Benjamin (1985) nos mostra que os efeitos de choque são característicos do cinema, mas em nenhum outro gênero isso fica tão claro quanto no gênero horror. Veremos a seguir como o filósofo alemão irá articular a vivência dos choques na Modernidade à experiência da imagem cinematográfica.

3 A MODERNIDADE E OS EFEITOS DE CHOQUE EM WALTER BENJAMIN

A Modernidade é compreendida dentro do contexto da cidade que proporciona um cenário apto para a circulação livre de corpos e mercadorias, transformando o estilo de vida dos sujeitos. Benjamin enfatiza essa questão em diversos textos, porém, é em *A obra de arte*

na era da sua reprodutibilidade técnica (1985) que ela vai ser abordada através da perspectiva cinematográfica, sendo o autor, portanto, um dos precursores de uma série de estudos sobre a relação entre o cinema e os choques vivenciados na Modernidade.

O que Benjamin destaca é o modo pelo qual as novas técnicas de reprodução da obra de arte, em particular a invenção da fotografia e do cinema, teriam transformado a sensibilidade moderna. Com a invenção dessas duas novas formas artísticas a própria natureza da arte foi alterada, sofrendo uma transformação em sua estética, em sua função e na forma como, a partir de agora, passa a ser recebida pelo público. Em virtude delas, a própria forma de olhar, sentir e perceber do sujeito moderno sofreu transformações.

As duas novas formas de arte – cinema e fotografia – estão, portanto, diretamente ligadas a transformações no aparato sensível e perceptível do sujeito moderno. Como já foi dito: pessoas de diferentes épocas históricas sentem e percebem o mundo ao seu redor de formas diferentes. Benjamin nos mostra como o cinema, com sua imagem mais precisa e suas novas formações estruturais, é capaz de expressar e produzir modificações na sensibilidade, na percepção, na imaginação e na memória que são próprias da Modernidade. “O cinema é a forma de arte correspondente aos perigos existenciais mais intensos com os quais se confronta o homem contemporâneo. Ele corresponde a metamorfoses profundas do aparelho perceptivo” (BENJAMIN, 1985, p. 192).

Essas metamorfoses estariam ligadas aos choques constantes presentes na vida cotidiana dos sujeitos modernos, na vivência dos passantes que enfrentam o tráfego, dos trabalhadores na linha de montagem ou dos espectadores no cinema. De acordo com ele “o filme serve para exercitar o homem nas novas percepções e reações exigidas por um aparelho técnico cujo papel cresce cada vez mais em sua vida cotidiana” (BENJAMIN, 1985, p.174). Por seu próprio funcionamento o cinema não oferece o tempo necessário à contemplação e assimilação de uma obra de arte, e suas mudanças bruscas nas imagens agem como uma sequência de choques sobre quem as assiste. Em função de sua incessante mudança, a imagem cinematográfica é descrita por Benjamin como um *projétil* que produz um “efeito de choque (...) que precisa ser interceptado por uma atenção aguda” (BENJAMIN, 1985, p.192), pois quando o espectador percebe uma imagem ela muda bruscamente para outra diferente.

Essa ideia fica mais clara para nós ao pensarmos o cinema como uma forma de arte de recepção coletiva, “uma distração para as massas que se caracteriza como variedade do comportamento social. Aqui a obra “mergulha” nos espectadores. As imagens do cinema que

chegam ao espectador não são mais fundadas na contemplação, mas no efeito do *choque*” (TRAVASSOS, 2009, p.16).

Primeiramente, Benjamin atribui o efeito de choque à recepção da arte dadaísta. O cunho escandaloso das obras dadaístas “tinha que satisfazer uma exigência básica: suscitar a indignação pública” (BENJAMIN, 1985, p.191). Era quase uma forma de agressão ao espectador que era convocado a uma outra atitude diante da obra de arte, bem diferente da contemplação. Tanto as obras literárias quanto as obras em telas tinham uma recepção semelhante: “o choque físico embalado no choque moral” assegurando assim uma “distração intensa, transformando a obra de arte no centro de um escândalo” (BENJAMIN, 1985, p.191). Essa recepção favoreceu uma nova recepção da obra cinematográfica, que tem seu valor fundamentalmente na ordem tátil: o espectador não se relaciona com a imagem apenas através da visão, já que ela o toca por inteiro, como um choque.

O fato de que essa recepção tátil transforma a estrutura perceptiva a ponto de modificar até mesmo a recepção ótica fica muito claro no cinema. O efeito de choque provocado pela sequência de imagens é um dos mais nítidos exemplos de um objeto visível que se torna sentido por todo o corpo. No cinema a recepção ótica é inseparável da recepção tátil e de sua relação com a distração. Nesse momento, o espectador privilegiado não é o contemplador solitário, mas as massas distraídas: “A recepção através da distração, que se observa crescentemente em todos os domínios da arte e constitui o sintoma de transformações profundas nas estruturas perceptivas, tem no cinema seu cenário privilegiado” (BENJAMIN, 1985, p.194). É por causa do efeito de choque nas suas sequências de imagens que o cinema vai ao encontro dessa forma de recepção. “O cinema se revela assim, o objeto atualmente mais importante daquela ciência da percepção que os gregos chamavam de *estética*” (BENJAMIN, 1985, p.194).

Através do cinema enquanto meio de expressão de uma época, é possível vermos como o uso de determinadas tecnologias – no caso do ensaio de Benjamin as novas formas de reprodutibilidade técnica – fazem parte da produção de sensibilidade de certo período histórico e de que forma elas influenciam a vida subjetiva:

Chegou o dia em que o filme correspondeu a uma nova e urgente necessidade de estímulos. No filme, a percepção sob a forma de choque se impõe como princípio formal. Aquilo que determina o ritmo da produção na esteira rolante está subjacente ao ritmo da receptividade, no filme” (BENJAMIN, 1994, p. 125).

Porém, se o efeito de choque é próprio da arte cinematográfica, dentre todas as formas artísticas de representação, em nenhum outro gênero isso fica tão claro como no gênero horror. E, mais especificamente, no cinema de horror do século XXI como veremos a seguir.

4 A ESTÉTICA DO EXCESSO NO CINEMA DE HORROR DO SÉCULO XXI

A estética (do grego *aisthesis*: percepção, sensação) é um ramo da filosofia que tem por objeto não apenas os processos de criação artística, mas, principalmente, os modos como os fenômenos afetam as nossas sensações e percepções. É “a maneira pela qual, antes que formulemos os significados exprimíveis em palavras, o mundo toma sentido para nós, de acordo com a maneira pela qual nos afeta e pela qual nós o afetamos” (ELKAIM E STENGERS, 1994, p. 48). Mas como poderíamos entender uma estética do excesso no gênero horror no século XXI?

Com os incríveis avanços tecnológicos do final do século XX e, principalmente, do século XXI, novos produtores se viram com uma oportunidade que seus antecessores não tiveram: reproduzir através de efeitos cinematográficos uma realidade que antes não era possível. Com as novas tecnologias de reprodução de mídia (formato HD, ou alta definição), tem-se o início de um ciclo de filmes de horror, inspirado pelo ciclo da década de 1960 popularmente conhecido como *gore*, o qual impõe ao espectador um excesso de imagens violentas para com o corpo humano. Imagens extremamente reais e grotescas, nas quais tudo e mais um pouco é mostrado. Imagens que aqui podemos identificar como esteticamente excessivas.

O subgênero *gore* ficou famoso por exacerbar a violência de forma hiper-realista em relação ao corpo humano. Mas, o que nem os espectadores nem os realizadores de filmes de horror da segunda metade do século XX sabiam é que os efeitos especiais da época não equivaleriam ao hiper-realismo imagético apresentados nos dias de hoje. Com o avanço das novas tecnologias de efeitos visuais ou mesmo com o uso das já existentes como o cinema 3D, o *gore* retorna no século XXI com um realismo estético assustador, contendo nus, tortura, mutilações e sadismo de uma forma jamais apresentada antes.

Em 2006 o crítico cinematográfico americano David Edelstein, em um artigo intitulado *Now Playing at Your Local Multiplex: Torture Porn*, escrito para a *New York Magazine*, diz que nos últimos anos filmes de conteúdo explícito, como cenas de tortura e mutilação, são cada vez mais comuns nos grandes cinemas das principais cidades do mundo. Filmes como *Rejeitados pelo diabo* (*The Devil's Rejects*, 2005, EUA), *Wolf creek – viagem*

ao inferno (Wolf Creek, 2005), e as franquias *Jogos mortais* e *O Albergue* têm um impacto visceral através das próprias vísceras de seus personagens. Ele diz que esse tipo de filme choca mais do que um espetáculo *gore* e nomeia essa nova safra de filmes – descendentes do *gore* – de *torture porn*².

Sobre esse assunto, Ndalianis (2012) diz, em seu livro *The Horror Sensorium: Medias and the Senses*, que o cinema de horror está sempre cruzando seus próprios limites. No capítulo denominado *Horror Aesthetics and the Sensorium* ela irá tratar sobre o mesmo tipo de filme que Edelstein denomina *torture porn*, mas irá chamar esse subgênero específico de *New Horror Cinema* ou Novo Cinema de Horror.

No Novo Cinema Horror, rótulo dado frequentemente a esta recente fase do gênero, o espectador do horror entra em um espaço que funciona como um ritual de violação de tabus e, no processo, são desencadeados medos e desejos muitas vezes ameaçando a sociedade "normal" e suas ideologias na tela: assassinato e exibição de violência sadomasoquista, atos sexuais pervertidos, incesto e miscigenação, o retorno dos mortos, o canibalismo - estes temas estão no centro do Novo Horror. (NDALIANIS, 2012, p.213)

De acordo com a autora, podemos chamar de novo cinema de horror os filmes recentes do gênero que violam tabus sociais, desencadeando medos e desejos que ameaçam a sociedade "normal" e suas ideologias. Como por exemplo: assassinatos exibindo violência sadomasoquista, atos sexuais pervertidos, incesto e miscigenação, o retorno dos mortos e canibalismo.

Aqui, estamos identificando o *torture porn*, ou melhor, o Novo Cinema de Horror como filmes esteticamente excessivos. Para melhor entendimento vamos exemplificar essa nova estética a partir de dois filmes que viraram franquias americanas muito conhecidas e apreciadas por fãs do gênero: *Jogos Mortais* (Saw, 2004, EUA), dirigido por James Wan e *O Albergue*, dirigido por Eli Roth e produzido por Quentin Tarantino, (Hostel, 2005, EUA).

Os exemplos citados são conhecidos pelo público cinematográfico como franquias de filmes extremamente chocantes e realistas em relação à violência com o corpo humano e o mais impressionante é que suas sequências conseguem ser cada vez mais violentas e graficamente explícitas. Esses dois exemplos não mais utilizam artifícios comuns em filmes do gênero horror, como as tão comuns cenas eróticas ou grandes mistérios a serem descobertos. É claro que ainda existe um dito mistério, ainda queremos descobrir o porquê de tudo aquilo estar acontecendo, mas isso acaba ficando para segundo plano e qualquer tensão

² A tradução seria "tortura pornográfica", visto que as aflições mostradas nos filmes são relacionadas ao corpo humano de forma explícita.

erótica – elemento comum em diversas narrativas de horror – é destituída. O único intuito é gerar repugnância.

Jogos Mortais (2004) e *O Albergue* (2005) foram um dos primeiros filmes do que está sendo chamado de novo cinema de horror, pois além de inovar com sua estética excessivamente real em relação à violência para com o corpo humano – mais parecem cenas documentais do que um filme de ficção devido à alta definição do corpo humano sendo violado –, seu roteiro é marcado por pontos de virada – “mudança na qual uma ação toma rumo diverso do que vinha tomando” (CAMPOS, 2009, p.130). Do mesmo modo como há um aumento de violência na sequência dos filmes, há um aumento, no roteiro, de situações complicadas a serem resolvidas.

Aqui não temos interesse em analisar o roteiro desses filmes, o que nos é relevante é o porquê da exacerbação da violência estética retratada nos filmes citados. Como vimos anteriormente, é a partir da Modernidade que encontramos, através dos choques causados pelos elementos das cidades grandes, um cenário perfeito para a recepção de imagens cinematográficas. A questão que estamos desenvolvendo é essa progressão dos choques no novo cinema de horror, essa nova estética cinematográfica que aqui trataremos como a estética do excesso. O que acontece em nosso aparato sensorial que acabamos por nos acostumar com imagens tão chocantes, sendo elas na tela cinematográfica ou nas ruas das grandes cidades? Estaríamos nos viciando em imagens sensacionalistas? O que estaria causando, nas sociedades contemporâneas, esse gosto e essa demanda por imagens cada vez mais grotescas e chocantes? Estaria esse excesso de imagens e estímulos, próprio da contemporaneidade, afetando de forma negativa o nosso aparato sensorial? Ou, pelo contrário, será que tais imagens podem funcionar como espécies de estímulos para aguçar a capacidade criativa das massas? Analisaremos essas perguntas a seguir.

5 CAUSAS E EFEITOS DO EXCESSO: A ABJEÇÃO, A SOCIEDADE DA SENSAÇÃO E A POSSIBILIDADE DE CRIAR

A primeira resposta possível para a questão do aumento do gosto pelo cinema de horror por parte das massas remeteria a uma busca por equilíbrio através de uma espécie de catarse regulatória da ordem social. Tal argumentação pode ser depreendida do pensamento de Kristeva (1982) que, em *Poderes do horror*, estuda a questão do abjeto na psicanálise. De acordo com ela o horror é - em primeiro lugar e acima de tudo - o horror ao *abjeto*.

Segundo a autora, o abjeto não é nem o sujeito nem o objeto, mas o corpo estranhado, o corpo antes de se tornar sujeito ou depois de se tornar objeto. Um corpo que ainda não é alguém, um corpo experimentado enquanto resto, dejetado. Desse modo, o abjeto não é simplesmente o monstro, o zumbi, o alienígena que está fora de mim e que precisa apenas ser banido; ele é uma ameaça íntima, algo que é parte de mim e estranho a mim ao mesmo tempo.

Nos filmes de horror o abjeto é inserido em situações extremas que tematizam o orgânico e o escatológico. Os estados de indiferenciação – o corpo amorfo, nem humano nem inumano, nem morto nem vivo, como um feto natimorto ou o imbróglia com o corpo da mãe – são também figurações do abjeto. Mas o abjeto comparece também nas imagens excessivamente violentas de desastres, corpos deformados, vômito, merda, decadência e morte que evocam o corpo virado do avesso, o sujeito abjetado, jogado fora, ao mesmo tempo em que evocam o fora como se estivesse do lado de dentro, isto é, o sujeito invadido pelo olhar-do-objeto.

Abjetar significa expulsar, separar. Para Kristeva, o sujeito precisa abjetar para tornar-se ele mesmo, ou seja, precisa livrar-se daquilo que nele mesmo lhe causa horror para poder constituir uma identidade. Trata-se agora de expulsar o real que irrompe de fora/dentro, e que, não podendo ser assimilado nem representado, não faz outra coisa senão retornar. Nesse sentido, os filmes de horror poderiam ser uma tentativa de livrar os sujeitos desse encontro traumático com o real abjeto. Para a autora, a operação de abjetar é fundamental à manutenção do sujeito e da sociedade, e ela a considera uma operação conservadora.

Se encararmos a questão por este viés, poderíamos dizer que o horror *hollywoodiano* é mais compensatório do que emancipatório. Como escreve Donald (2000), “nessa invasão do eu por zumbis, vampiros e alienígenas, o monstro desafia as leis da natureza, mas deixa as leis de Hollywood intactas” (p. 117). Um pouco de excesso é tolerado para que se possa retomar o equilíbrio e a produção do horror se encontra a serviço da manutenção da ordem social. Basicamente, nesse aspecto, estaríamos consumindo imagens cada vez mais violentas a fim de mantermos um equilíbrio compensatório em uma sociedade cada vez mais violenta e assustadora. Seria uma forma de lidarmos com a nossa própria realidade social.

Com efeito, tal explicação que reduz os filmes de horror à pacificação do real e à catarse regulatória não parece suficiente, pois constatamos que esse excesso vai além. Ou seja, esse excesso vai além da manutenção da ordem social. Atualmente, não precisamos procurá-lo; o excesso de imagens e o excesso de realidade nas imagens está em todos os lugares, e já não é mais possível “fechar os olhos, reagindo assim de forma ingênua ao

excesso de imagem, como os espectadores sem tempo, que fazem seu percurso evitando as imagens de que não gostam” (SOUSA; FERREIRA, 2010, p. 1). Lidamos com esse excesso em bases diárias, e não só em locais específicos ou especializados, mas em nossos trajetos cotidianos: trabalho, escola, casa etc. Assim, o abjeto que até então nos confrontava nas artes cinematográficas, hoje passou a nos confrontar por todos os lados. O excesso de realidade e o excesso de imagens compõem o nosso ambiente cotidiano.

O filósofo alemão Christoph Türcke propõe uma explicação sobre como esse excesso, seja por conteúdo ou por forma, transforma a relação do espectador com a imagem. Por conseguinte, ele também analisa as consequências dessa transformação para a construção da subjetividade. Türcke trabalha, principalmente, com os produtos audiovisuais, mas também argumenta que todo o progresso tecnológico “minou” tudo o que antes parecia ser natural: relações, hábitos, crenças, tudo isso foi afetado pelo excesso de espetacularidade que estamos expostos nas atuais sociedades. Não se trata apenas do excesso na tela cinematográfica, mas sim do excesso na sociedade como um todo.

Partindo da ideia de choque apresentada por Benjamin, o filósofo propõe um processo de transformação na sensibilidade do sujeito contemporâneo como consequência desses choques. Em seu livro *Sociedade excitada: filosofia da sensação*, Türcke (2010) tem como um de seus objetivos explicar o que ele vai chamar de *necessidade de cada vez mais* através do conceito de “sociedade da sensação”. Neste a ideia de sensação, que até então era entendida como percepção comum, se transforma em percepção incomum, isto é, no sensacional. Só sentimos, ou melhor, só nos causa sensação o extraordinário e o que não nos choca não é percebido e assim vai se criando uma necessidade de produtos midiáticos cada vez mais chocantes. Com isso começamos a pensar sobre o motivo de produções cinematográficas exacerbarem uma violência estética excessiva e progressiva. Essas produções – que aqui estão sendo chamadas de novo cinema de horror – querem chocar o espectador para causar uma sensação, para se fazerem notar e não desaparecerem sob o constante fluxo de informações dos dias de hoje.

Mas o que faz com que haja atualmente esse gosto e essa demanda por *cada vez mais* imagens chocantes? Como escreve Türcke, sobre nossas sociedades atuais, “tudo o que *não* está em condições de causar uma sensação tende a desaparecer sob o fluxo de informações” (TÜRCKE, 2010, p.20). Podemos começar a entender, a partir daí, o aumento de violência estética apresentada nos atuais filmes de horror e nas duas franquias cinematográficas usadas como exemplos. Ele afirma que, devido ao avanço tecnológico que vivenciamos desde o final

do século XX, estamos sendo diariamente “bombardeados” por conteúdos audiovisuais que fazem nossos sentidos ficarem *dormentes*. As sensações excedidas que temos ao assistirmos um filme de horror, ou até mesmo ao assistirmos ao noticiário, criam a necessidade de outras mais fortes. “O meio audiovisual necessita mobilizar todas as forças específicas de seu gênero e ministrar a notícia com toda a violência de uma injeção multissensorial, de forma que atinja o ponto que almeja: o aparato sensorial ultrassaturado dos contemporâneos” (TÜRCKE, 2010, p.19).

Devido a essa enorme torrente de informações e imagens distribuídas pelas mídias às quais somos expostos diariamente, o chamado “bombardeio audiovisual”, estamos perdendo a sensibilidade em relação a estímulos rotineiros que antes eram o bastante; agora estamos sempre à procura de sensações mais fortes, o que o filósofo irá chamar de *sensation seeking*. Ou seja, o que não nos prende o olhar, o que não nos “choca” tende a desaparecer como sensação, e quem não tem sensação não *é*, não existe. “Se não se pode mais sentir é porque se está morto. A aparelhagem midiática, todavia, apodera-se desse dado fisiológico de sua própria maneira” (TÜRCKE, 2010, p.65):

Como parecem insossos os estímulos do meio imediato em comparação com aqueles que, berrantes, continuamente cintilam na tela; como fica entediante a rotina de cada um diante de tudo aquilo de excitante que as mídias incessantemente veiculam. Os estímulos do ambiente do dia a dia não são páreo para a torrente de excitação midiática do espetacular; eles ficam abaixo do limite do que o aparato sensorial pode absorver, possuem um pobre aqui e agora, mas nenhum “aí”. Representam estímulos de *menos* para serem percebidos. A torrente de excitação, porém, representa estímulo *demais*. (TÜRCKE, 2010, p.65-66)

Essa torrente de estímulos, que podemos associar a sensações que temos ao assistir a um filme do novo cinema de horror, conduz, paradoxalmente, à perda de sensibilidade do sujeito contemporâneo. A exacerbação do grotesco nos leva a novas sensações, sensações essas que não se comparam aos estímulos que recebemos diariamente, transformando-nos, progressivamente, em seres viciados que necessitam de *cada vez mais*. Incapazes de saciarem a demanda provocada por elas mesmas, as sensações geram o vício, o que nos leva, progressivamente, à *anestesia*.

É justamente esse excesso que termina produzindo estímulos demais para serem absorvidos. Ele [o excesso] “coloca o organismo na situação paradoxal de não mais ser capaz de transformar os puros estímulos em percepção” (TÜRCKE, 2010, p.66), conduzindo à anestesia e a uma sensibilidade padronizada em um certo patamar sensorio. Ou seja, as

sensações que sentimos ao nos depararmos com uma situação excessivamente estimulante, no caso a imposição de imagens chocantes, não ficam em nós; nosso organismo não se apropria delas, não as assimila e, elas terminam por criar a necessidade de sensações mais fortes. “O bombardeio audiovisual faz os sentidos ficarem dormentes” (TÜRCKE, 2010, p.68), pois não conseguimos dar conta da quantidade imensa de estímulos os quais somos submetidos em bases diárias. Não conseguimos elaborá-los. Essa sobrecarga em nosso organismo conduz à anestesia e à padronização da forma que sentimos as coisas ao nosso redor.

Sendo assim, se os cenários em 3D, por exemplo, pretendem sugerir realismo, “o calafrio de uma vivência autêntica” (TÜRCKE, 2010, p.68), eles também manipulam tecnologicamente esta vivência, anestesiando os sentidos e homogeneizando as percepções. Como na estética do excesso que caracteriza o novo cinema de horror do século XXI, aqui não existe ambiguidade. Na realidade, só existe uma única interpretação dos fatos observados.

Quanto mais eles – os sentidos – são manipulados tecnologicamente, quanto mais fazem, por assim dizer, cócegas a cada um deles, tanto menos a percepção lhes pertence. Se as cócegas param, para também a sensação nelas contida. (...) Não é possível vencer a luta pela percepção por meio de sensações audiovisuais. Pelo contrário, a percepção perde-se nisso, e em um duplo sentido” (TÜRCKE, 2010, p.69).

Assim, o excesso nas imagens cinematográficas pode servir de modo subserviente a essa padronização da sensibilidade. No caso da espetacularização imagética contemporânea o excesso também pode ser um excesso de sentido; a imagem aparentemente provoca a alienação e impede que os sujeitos se impliquem frente ao que é exposto, embotando o espírito crítico e a percepção dos mecanismos inerentes ao processo de criação, ou seja, dificultando a elaboração, dificultando a capacidade do espectador de criar um sentido próprio a partir do que está sendo mostrado na tela cinematográfica.

Podemos perceber que TÜRCKE tem uma visão fatalista em relação aos avanços tecnológicos e seu impacto na percepção e no comportamento do sujeito contemporâneo - principalmente o impacto de produtos audiovisuais em nosso aparato perceptivo. Para TÜRCKE todos os estímulos estão no mesmo patamar. Os estímulos oriundos da televisão, do cinema, do jornal, das propagandas ou dos centros urbanos são todos iguais e danificam da mesma forma. Trata-se apenas de um problema quantitativo.

Quanto a isso, a posição de Walter Benjamin é um pouco diferente: ao falar dos choques, “Benjamin destacou as possibilidades abertas pela tecnologia e as consequências positivas desta percepção modificada (especialmente a dessacralização)” (KOTHE, 1978, p.

37). Desse modo, Benjamin é capaz de enfatizar a dimensão produtiva do choque e o valor do trauma para a produção de uma nova forma de sensibilidade. O cinema, a despeito dos choques que nos provoca, também é um espaço de elaboração de choques, já que nos faz “vislumbrar os mil condicionamentos que determinam nossa existência” (BENJAMIN, 1985, p. 189).

Conforme mencionamos anteriormente, Benjamin foi um filósofo entusiasta da modernidade, assim como Baudelaire, poeta a quem ele dedicou tantos escritos. Para Benjamin (1994), o que provocou tanto sucesso da obra de Baudelaire foi justamente a capacidade do poeta de se aliar às massas modernas, escrevendo sobre temas que eram de seus gostos e sobre cenários e acontecimentos de seus cotidianos. Por este viés, Benjamin evidencia que a postura de Baudelaire em muito contrastava com a dos poetas líricos, todos eles saudosistas de uma época na qual a vida era diferente, mais calma e sem tantas vivências de choque. Destes poetas as massas já não queriam mais saber e, assim, passaram a se dirigir a Baudelaire que escrevia sobre o mesmo mundo por elas adorado e no qual estavam inseridos, mundo este repleto de choques, estímulos e sensações.

De fato, os cenários dos escritos de Baudelaire eram os grandes boulevards de Paris, as grandes galerias, os transeuntes se acotovelando uns aos outros de modo a forçar passagem por entre a multidão, bem como as belas damas que por ali passavam. Deste modo, compreende-se que o poeta sabia bem escrever o que a massa almejava ler. Para Benjamin, esta se sentia devidamente representada pelos escritos do poeta e, neste ponto, se trouxermos a questão para o contexto atual, também devemos questionar se as grandes massas contemporâneas também se sentem devidamente representadas pelos filmes de horror que aqui estamos mencionando. Claro está que são mais de cem anos que separam as massas adoradoras de Baudelaire das massas que se deliciam no cinema assistindo cenas de horror. Do mesmo modo, há que se considerar que os estímulos do mundo contemporâneo são em muito mais excessivos dos que os da época do poeta. No entanto, acreditamos ser possível tecer esta analogia, pois o que está em jogo em ambos os casos é a questão do que faz alguém se entregar a tantos choques que, a princípio, ultrapassam suas capacidades de representação, mas que, ainda assim, conseguem elaborar algo a partir de tais vivências. Desta forma, no cenário contemporâneo, teríamos, de um lado, uma massa ansiosa por sensações cada vez mais exacerbadas, estímulos cada vez mais excessivos e choques cada vez mais violentos e, de outro, filmes com imagens de um grau de violência tal e com enredos que extrapolam

quaisquer limites do terror. Por isso tais filmes são capazes de promover sensações cada vez mais chocantes no público passando a ser adorados.

E assim como Baudelaire conseguiu criar algo a partir dos choques aos quais se entregava também pode ser possível ao sujeito contemporâneo elaborar algo a partir dos filmes de horror. Para examinarmos esta questão, podemos inclusive nos voltar para a análise de Benjamin (1985) sobre o próprio ator de cinema. Com efeito, a época de Benjamin assistiu a uma série de debates que contrapunham o ator de teatro ao de cinema, de modo a valorizar a performance do primeiro e desmerecer a do segundo. Tais debates – ainda polêmicos no cenário contemporâneo – sempre foram marcados por um excesso de críticas ao ator de cinema considerado inferior pois, ao contrário do ator de teatro, ele representava diante de uma câmera e de um time de especialistas, mas jamais diante de um público. Ou seja, ao que tudo indicava, o trabalho do ator de cinema parecia mais simples, já que ele podia falhar a qualquer momento, bem como esquecer o texto, dentre tantas outras surpresas que poderiam acontecer em cena. Diante de qualquer falha, o time de especialistas rapidamente corrigia a cena ou se punha a gravá-la novamente. Já o ator de teatro, além de não poder falhar, também teria a vantagem de entrar no interior de um personagem, coisa que, segundo os críticos exige muito preparo e que pode ser negada ao ator de cinema. Também por isso, este último era considerado menor. Por fim, considerava-se o trabalho do ator de cinema mais fácil por ele poder gravar diferentes sequências de uma mesma cena em diversos dias ou mesmo em intervalos de semanas inteiras. Caberia aos montadores – e não aos atores – e a toda uma maquinaria transformar tantas cenas fragmentadas em uma sequência perfeita.

Tal estado de coisas, por vezes, conduziu à opinião de que o ator de cinema precisaria se alienar a toda esta maquinaria, de modo a praticamente se anular enquanto sujeito, fragmentando-se em tantas tomadas quanto fossem necessárias e passando à margem de qualquer possibilidade de unidade de atuação. E isto efetivamente acontece. Só que, para Benjamin (1985), tais fatores não fazem do ator de cinema alguém menor do que o ator de teatro, muito pelo contrário. O ator de cinema é aquele que, ao mesmo tempo em que se aliena à maquinaria, consegue utilizar-se desta para ser transformado em estrela. E é a ele que as massas irão assistir, o ator que se entrega à indústria para colocá-la a serviço de seu próprio triunfo.

E de fato a estrela de cinema triunfa. Mesmo bombardeada por tantos refletores, câmeras, estímulos, exigências do mercado, deveres publicitários, sem contar as ordens impostas, o texto a decorar, ainda assim, ela consegue brilhar. Ao invés de ser massacrado por

tanta estimulação, o ator de cinema consegue revertê-la inteiramente a seu favor. Ele se entrega aos estímulos ao invés de fugir dos choques, sabendo usar da situação de forma a deles se aproveitar e atingir às massas mais longínquas. Tal possibilidade, por sua vez, é incisivamente negada ao ator de teatro.

Neste sentido, tanto a postura de Baudelaire quanto a da estrela de cinema podem ser pensadas como protótipos para pensarmos como é possível criar ou elaborar algo a partir de tantos choques e estimulações. Tudo se passaria como se cada espectador de uma cena de horror tivesse em si um pouco de Baudelaire ou do astro que tanto venera e, assim, ao invés de sucumbir ao horror, consegue criar algo.

Trata-se, aqui, de um ponto de vista que contrasta completamente com a abordagem compensatória de Kristeva e com a argumentação fatalista de Türcke. Benjamin vê no cinema uma possibilidade de despertar os sentidos adormecidos dos sujeitos modernos. Sua grande popularização se deve à procura de distração pelas massas. Essa ideia nos leva a uma reflexão interessante, pois, como vimos, ele afirma que a imagem no cinema funciona como um projétil, produzindo um choque no espectador. Mas esse choque não é apenas paralisante, “entorpecente”; o choque da imagem cinematográfica pode despertar, tirar o espectador do torpor, despertar os sentidos adormecidos pelos choques excessivos nas grandes cidades. O que indica que, para Benjamin, os choques não são todos homogêneos, distinguindo-se só pela sua quantidade. Os choques também sofrem diferenças qualitativas. Os choques do cinema não precisam ser idênticos aos choques do tráfego, do trabalho na linha de montagem e da vida urbana.

Essa ambiguidade será explorada por Benjamin ao refletir sobre o cinema. Nosso aparelho perceptivo passa por transformações e, com o passar do tempo e os incessantes avanços sociais, estéticos e tecnológicos, o incremento de estímulos dos produtos audiovisuais podem causar uma “pane” em nossa memória. Mas esses choques também podem criar uma nova forma de experiência e de memória, que não se opõem ao esquecimento, mas que o integram. Desse modo, Benjamin é capaz de enfatizar a dimensão produtiva do choque e o valor do trauma para a produção de uma nova forma de sensibilidade e de relação com a memória.

A questão é que quando Benjamin pensou o cinema, seus escritos estariam mais propícios à forma estética dos filmes produzidos no início do século XX, como o ciclo de filmes de horror estadunidense da década de 1930 e o expressionismo alemão, do que à do novo cinema de horror. De qualquer modo, devemos levar em conta o que Benjamin nos diz

sobre o caráter histórico de nossa sensibilidade e percepção e sobre o quanto elas são capazes de sofrer variações em diferentes épocas. Nesse caso, podemos, em relação à contemporaneidade, considerar que Benjamin também é capaz de positivar o choque: ainda que o choque tenha se tornado norma nas grandes cidades, o contato do espectador com a estética do excesso não produz uma impossibilidade de elaboração. Podemos pensar o trauma, a partir da estética do excesso, como produtor de diferentes formas de sensibilização e de memória próprias da contemporaneidade. A ideia não é recuperar uma experiência que, em sentido forte, está perdida para a Modernidade, mas produzir uma elaboração da experiência em que seja possível ao homem a apropriação da atualidade. Ou seja, estamos tratando o pensamento de Benjamin como ponto de partida, ou apoio, para defender que o excesso no cinema de horror poderia ser um espaço de criação.

É nessa medida que, para nós, nesse artigo, o excesso pode ser visto como um instrumento de sensibilização. Característico dos filmes de horror, o excesso não estaria simplesmente nos dessensibilizando ou anestesiando; ele estaria transformando – de forma não negativa – nossa subjetividade. Mesmo filmes de horror populares ou dedicados às massas – como as franquias mencionadas – teriam, nesse sentido, um aspecto corrosivo, não implicando apenas uma descarga ou catarse, mas uma nova modalidade de elaboração da memória.

6 CONSIDERAÇÕES

Com Julia Kristeva, vimos que a operação de abjeção pode ser conservadora ao tentar expulsar de um sujeito aquilo que o horroriza nele mesmo, favorecendo a manutenção de sua identidade. No cinema, essa estratégia conservadora se dá através da forma pela qual o abjeto é inserido na narrativa: se a narrativa for codificada, isto é, se a figuração do abjeto estiver ligada aos vilões que devem ser vencidos em uma trama moralizante, ou mesmo se o excesso for apresentado sob a forma de espetáculo, o horror ao abjeto se apazigua para se transformar em uma estratégia de regulação e equilíbrio da vida social.

Será que podemos considerar as imagens do novo cinema de horror, aqui exemplificadas, como importantes para a manutenção do sujeito e da sociedade, devido ao seu caráter regulatório? A resposta é sim, mas de qualquer forma, talvez nem tudo que essas imagens produzem seja conservador. A partir delas, defendemos a ideia da existência de alguma forma de elaboração ou criação.

Se aqui retomarmos as ideias de Türccke (2010) sobre a sociedade da sensação, vemos que o excesso que tenta surgir sob a forma do abjeto também seria uma forma de domesticar a nossa sensibilidade e a nossa vida, pelo anestesiamiento e pelo vício. Sob este ponto de vista, os filmes pertencentes ao que estamos chamando de novo cinema de horror nada mais seriam do que filmes adaptativos, que apenas reproduzem, através de ações e imagens cada vez mais excessivas, os interesses de um capitalismo que penetra até mesmo nosso circuito neuronal.

Em *Filosofia dos sonhos* (2008), Christoph Türccke diz que:

O choque de imagem exerce um poder fisiológico; o olho é atraído magneticamente pela sua mudança abrupta de luz apenas se deixa desviar disso por uma grande força de vontade. O choque de imagem exerce fascinação estética; constantemente ele promete novas imagens ainda não vistas. Ele exercita a onipresença do mercado; o seu “olha pra cá” anuncia a próxima cena como um pregoeiro de feira a sua mercadoria. (...) Com tudo isso o choque de imagem tornou-se o ponto focal de um regime de atenção global, que embota a atenção humana por exigência de excessiva duração. (TÜRCKE, 2008, p. 308)

Não podemos negar que Christoph Türccke está correto ao afirmar que o choque de imagem se tornou o ponto focal de um regime de atenção global. Mas, não podemos defender a ideia de que o choque da imagem cinematográfica contemporânea, principalmente no gênero horror, apenas embotaria ou insensibilizaria a percepção humana.

Mesmo assistindo a esses filmes excessivos esteticamente, choque atrás de choque, de alguma forma há uma resistência no sujeito que impede a devastação de sua capacidade reflexiva. Os filmes populares que foram aqui apresentados estariam apenas reforçando a sensibilidade padrão que é adequada para o bom funcionamento da indústria cultural. No entanto, ainda é possível pensarmos na ambiguidade entre conservação e corrosão, isto é, na possibilidade de, diante desses filmes, o espectador ter vivências sem padrão identificatório, exigindo um trabalho de elaboração. Ou seja, um espaço para criação.

Certamente, Benjamin não imaginou a rapidez com que se daria o avanço tecnológico na contemporaneidade, mas ele considerou que esse avanço teria grande impacto nas transformações subjetivas dos sujeitos modernos. Para Benjamin, “os filmes grotescos, dos Estados Unidos, e os filmes de Disney, produzem uma explosão terapêutica do inconsciente” (BENJAMIN, 1985). O cinema expressaria o nosso inconsciente tanto quanto o sonho, pois não deixa de ser um espaço de criação.

Na contemporaneidade, quando o choque como norma se exacerbou em todo o mundo, o contato do espectador com a estética do excesso não impossibilitou a elaboração. O que

talvez podemos pensar é que essa elaboração se dê - a partir no novo cinema de horror - de outra maneira.

REFERÊNCIAS

BALTAR, Mariana. Tessituras do excesso: notas iniciais sobre o conceito e suas implicações tomando por base um *Procedimento operacional padrão*. **Significação: revista de Cultura Audiovisual**, vol. 39, n. 38, pp. 124-146, Out, 2012.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: **Obras escolhidas, vol 1. Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: **Obras Escolhidas vol. 3 – Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BRECHT, Bertolt. Sobre a violência in **Poemas – 1913-1956**. São Paulo: Ed. 34, 2000.

CAMPOS, Flávio de. **Roteiro de cinema e televisão: A arte e a técnica de imaginar, perceber e narrar uma estória**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

CARROL, Noël. **A filosofia do horror ou paradoxos do coração**. São Paulo: Papyrus, 1999.

DONALD, James. Pedagogia dos monstros: o que está em jogo nos filmes de vampiro? In: COHEN, Jeffrey Jerome (Org). **Pedagogia dos monstros. Os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

EDELSTAIN, David. **Now playing at your local multiplex: Torture porn**. New York Magazine. 2006. Disponível em: <http://nymag.com/movies/features/15622/index1.html>. Acesso em: 21 de novembro de 2017.

ELKAIM, Mony & STENGERS, Isabelle. Do casamento dos heterogêneos. In: **Boletim de Novidades Pulsional**, São Paulo: Livraria Pulsional, 1994.

FREUD, Sigmund. (1914) Recordar, repetir, elaborar. In: **Edição Standard Brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud V. XVI**. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

KOTHE, Flávio R. **Benjamin & Adorno: confrontos**. Belo Horizonte: Ática, 1978.

KRISTEVA, Julia. **Powers of horror: an essay on abjection**. Nova York: Columbia University Press, 1982.

NDALIANIS, Angela. Horror aesthetics and the sensorium. In: **The horror sensorium: media and the senses**. UK: McFarland & Company. 2012.

SOUSA, Edson Luíz; FERREIRA, Silvia. Marcas do abjeto na arte contemporânea. **Tempo psicanalítico**, vol.42, n.1, junho de 2010.

TOMPKINS, J.M.S. **The popular novel in England**. Londres: Methuen. 1969.



TRAVASSOS, Milena de Lima. **Estética do choque – Arte e Política em Walter Benjamin**. 114 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Centro de Humanidades, Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza. 2009.

TÜRCKE, Chistoph. **Filosofia do sonho**. Ijuí: Uijuí, 2008.

_____. **Sociedade excitada: filosofia da sensação**. São Paulo: Unicamp, 2010.

Original recebido em: 01 de outubro de 2019

Aceito para publicação em: 09 de agosto de 2020

Johanna Gondar Hildenbrand

Pós-doutoranda em Memória Social pela UNIRIO, bolsista do Programa Pós-doutorado Nota 10 FAPERJ. Doutora em Memória Social pela UNIRIO.

Ricardo Salztrager

Professor Associado do Programa de Pós-Graduação em Memória Social da UNIRIO. Doutor em Teoria Psicanalítica pela UFRJ.



Esta obra está licenciada com uma Licença
Creative Commons Atribuição-NãoComercial-CompartilhaIgual 4.0 Internacional

