

UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO
INSTITUTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS APLICADAS
DEPARTAMENTO DE JORNALISMO
CURSO DE JORNALISMO

Guilherme Oliveira Furutani

Àquilo que um dia foi e continua a ser: Cinema Maldito
(um olhar sobre o cinema de terror brasileiro)

Mariana
2019

Guilherme Oliveira Furutani

**Àquilo que um dia foi e continua a ser: Cinema Maldito
(um olhar sobre o cinema de terror brasileiro)**

Memorial descritivo de produto jornalístico apresentado ao curso Jornalismo da Universidade Federal de Ouro Preto como requisito para obtenção do título de Bacharel em Jornalismo.

Orientador: Prof. Dr. Adriano
Medeiros da Rocha

Mariana
2019

SISBIN - SISTEMA DE BIBLIOTECAS E INFORMAÇÃO

F992a Furutani, Guilherme De Oliveira .
 Aquilo que um dia foi e continua a ser [manuscrito]: Cinema Maldito
 (um olhar sobre o cinema de terror brasileiro). / Guilherme De Oliveira
 Furutani. - 2019.
 46 f.

Orientador: Prof. Dr. Adriano Medeiros Da Rocha.
Produção Científica (Bacharelado). Universidade Federal de Ouro
Preto. Instituto de Ciências Sociais Aplicadas. Graduação em Jornalismo .

1. Cinema brasileiro. 2. Documentário (Cinema). 3. Filmes de terror -
Brasil. 4. Teoria do autor (Cinema). 5. Terror Brasileiro. I. Da Rocha,
Adriano Medeiros. II. Universidade Federal de Ouro Preto. III. Título.

CDU 791(81)

Bibliotecário(a) Responsável: Essevalter De Sousa - Bibliotecário ICSA/UFOP



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO
REITORIA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS E APLICADAS
DEPARTAMENTO DE JORNALISMO



FOLHA DE APROVAÇÃO

Guilherme Oliveira Furutani

Àquilo que um dia foi e continua a ser: Cinema Maldito (um olhar sobre o cinema de terror brasileiro)

Monografia apresentada ao Curso de Jornalismo da Universidade Federal de Ouro Preto como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Jornalismo

Aprovada em 19 de dezembro de 2019.

Membros da banca

Dr. Adriano Medeiros da Rocha - Orientador - Universidade Federal de Ouro Preto
Dr. Cláudio Rodrigues Coração - Universidade Federal de Ouro Preto
Dr. Evandro José Medeiros Laia - Universidade Federal de Ouro Preto

Adriano Medeiros da Rocha, orientador do trabalho, aprovou a versão final e autorizou seu depósito na Biblioteca Digital de Trabalhos de Conclusão de Curso da UFOP em 09/03/2021



Documento assinado eletronicamente por **Adriano Medeiros da Rocha, PROFESSOR DE MAGISTERIO SUPERIOR**, em 09/03/2021, às 10:49, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site http://sei.ufop.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **0144099** e o código CRC **513AC062**.

Referência: Caso responda este documento, indicar expressamente o Processo nº 23109.002131/2021-51

SEI nº 0144099

R. Diogo de Vasconcelos, 122, - Bairro Pilar Ouro Preto/MG, CEP 35400-000
Telefone: - www.ufop.br

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	6
1. CINEMA INDEPENDENTE DE TERROR	8
1.1. O conceito de independente	8
1.2. Cinema, estética e o autor.....	13
1.3. Cinema de terror (independente) no Brasil.....	15
2. DOCUMENTÁRIO	24
2.1. Estrutura, categorias e diálogos.....	25
2.2. Filmar o real.....	28
2.3. Documentário, política, cultura e sociedade.....	31
3. RELATÓRIO DE PRODUÇÃO	34
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS	41
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	43
FONTES	45

INTRODUÇÃO

A ideia de um cinema independente, sua definição e conseqüente estudo, derivam de diversos cinemas, de todo o mundo, que prezam por uma produção fora da grande indústria. A partir desta última é possível identificar como a forma de consumir o cinema industrial está sempre pautada na relação entre produto e mercado. Neste caminho, o filme é encarado como um produto vendável, que precisa ser consumido (ou comprado) pelo público, dando aos espectadores o que eles esperam ou que estão acostumados dentre as narrativas cinematográficas. Entre suas características, o cinema comercial apresenta um produto padronizado, industrializado, que tem como objetivo flertar com seu público e ser de fácil compreensão. Para isso os produtores, diretores e roteiristas criam laços dos espectadores com os personagens, criam conflitos e utilizam de estratégias narrativas e técnicas para criar uma narrativa dramática que é facilmente assimilada. Dessa forma, os estúdios não se arriscam e podem produzir filmes em uma escala maior, uma escala industrial. Nas palavras do diretor Martin Scorsese (*Os Bons Companheiros, Taxi Driver, O Lobo de Wall Street*): “É aquele estilo clássico de filme sonoro - plano aberto, plano médio, Close Up - era geralmente mais simples. Então era engraçado, mas dava para fazer talvez 2, 3 filmes por ano - o estilo servia ao sistema.” (SCORSESE, 2011, p.123)

Já o cinema independente vai para outro rumo, desafiando esses conceitos pré-estabelecidos pela indústria, seja em seus modos de produção, seja através das narrativas e propostas. E por mais que os cineastas dessa vertente trabalhem gêneros cinematográficos já pré-estabelecidos (por vezes mesclando vários gêneros em um filme), como o terror, a ficção, o filme adolescente, o drama social, dentre outros, eles desconstróem o gênero, com um olhar autoral, vindo da teoria do autor e de vanguardas européias, e criam uma estética própria, por vezes minimalista, por vezes excessiva, mostrando toda a pluralidade de suas formas. No caráter do cinema independente o filme é visto como uma obra artística que expressa questões íntimas de seus realizadores ou da sociedade que o permeia.

Fazendo um breve apanhado histórico no cinema mundial, é possível enxergar como diversos movimentos cinematográficos, seja por questões políticas, sociais e culturais, começaram a produzir de forma autoral, com orçamentos reduzidos e fugindo de convenções que a indústria (cada um ajustado em seu momento histórico) impunha. Movimentos como o Neorealismo Italiano (1945-1951) na Itália, a Nouvelle Vague (1958-1965) na França, Nova Hollywood (1967-1980) nos Estados Unidos e, no Brasil, os movimentos Cinema Novo

(1960-1972) e Cinema Marginal (1968-1973) foram movimentos importantes e que possuem influência até hoje, tanto em suas questões de produção, quanto no desenvolvimento de uma teoria de autor, que dá maior liberdade criativa e poder para o diretor, ao invés de um poder vindo do produtor e grandes empresas de desenvolvimento da atividade cinematográfica.

O objetivo dessa pesquisa é estudar, compreender e analisar o atual cinema independente brasileiro de terror e desenvolver um filme documentário sobre a mesma temática. A partir de relatos e experiências de realizadores e críticos de cinema, criar um recorte sobre o cenário atual do horror, não deixando de lado influências passadas, porém, focando em uma perspectiva de 2008 até os dias de hoje, entendendo a lógica de produção independente e como esse gênero entra em contato, seja com o público, seja com seu criador. A proposta pretende viabilizar, a partir de três entrevistados, a produção e realização do documentário que buscará entender como é a produção de um filme, quais os problemas das produções dentro deste modelo de realização, quais as principais questões tratadas e qual é o perfil dos realizadores, considerando tanto o caráter independente das obras, quanto o caráter deste gênero cinematográfico. Além de possuir um viés cultural, o documentário também funciona em uma perspectiva social, já que mostra como que o cinema brasileiro não se limita a grandes produções que apenas ganham visibilidade quando vão às telas do cinema ou da televisão, mas que é rico de ideias, idealizadores, gêneros e estéticas.

Considerando que, atualmente, existem novas condições financeiras, estruturais e todo um aparato tecnológico que possibilita a produção de filmes de baixo orçamento¹ de forma mais prática e sem tanta burocracia, é possível entender o crescimento do número de produções mais “baratas” e a maior facilidade de produção de um longa-metragem. Por mais que a produção em si seja um processo que demanda tempo, oportunidades e entrega de seu realizador, ela pode ser feita, como é possível ver em exemplos da nossa produção nacional como os filmes de Rodrigo Aragão, Anita Rocha da Silveira, Aldo Pedrosa, Affonso Uchoa, João Dumans, dentre outros. Por intermédio das novas condições tecnológicas e estruturais, o fazer cinematográfico ficou mais acessível aos “pequenos” produtores. Além disso, há um maior número de possibilidades de circulação e distribuição dessas obras, como em festivais de cinema, sites de *streaming* ou até mesmo venda de DVDs pela própria produtora.

A partir disso segue-se um estudo sobre o "ser" independente no cinema brasileiro, destacando suas referências, alguns dos importantes realizadores deste movimento, suas propostas estéticas e situação atual de produção.

¹ Considerando Cleber Eduardo da Silva a linha oficial de 1,5 milhão de reais como baixo orçamento para a realização cinematográfica brasileira.

1. CINEMA INDEPENDENTE

1.1 O conceito de independente

O que define um filme como independente? Essa pergunta permeia todo esse primeiro capítulo. Vale destacar o que contrapõe o cinema independente ao cinema industrial, porque, afinal, independente do que? E compreendo que a partir do momento que tento analisar o termo “independente” posso cair em inúmeras incongruências e questões que podem soar contraditórias, alguns desses problemas também serão encontrados na definição de terror, que será discutida mais pra frente, porém devo destacar aqui que conceitos podem ser definidos de várias óticas.

Para exemplificar o conceito “independente” posso utilizar a história do cinema e falar sobre a criação da MPPC (Motion Picture Patents Company) em 1908, que foi uma junção formadas pelas companhia cinematográficas e estúdios americanos e franceses da época: *Biograph, Vitagraph, Essanay, Kalem, Selig, Lubin, Pathé, Star e George Kleine* sob o comando de Thomas Edison. Juntas, elas “se constituíram num poderoso cartel no qual os produtores licenciados só podiam alugar seus filmes a distribuidoras licenciadas, que, por sua vez, só podiam distribuir seus produtos a exibidores igualmente licenciados.” (SABADIN, 2018, p.25). A partir da criação da MPPC “uma severa rede de fiscalização evitou que produtores não licenciados utilizassem equipamento patenteado, ou que salas não autorizadas exibissem filmes da MPPC. Em pouco mais de três anos, o cartel controlava 5.281 das 9.480 salas de exibição instaladas nos Estados Unidos.”(SABADIN, 2018, p.25). O que estabeleceu um grande mercado para os integrantes da MPPC, um monopólio da empresa sobre a indústria do cinema, que ainda estava em seus anos iniciais, e com isso as pequenas empresas “que não faziam parte do truste, desenvolveram, na medida do possível, estratégias alternativas para continuar sobrevivendo.”(SABADIN, 2018, p.25). Aqui é possível compreender a MPPC como indústria e os estúdios fora dela os “independentes”. Porém, ironicamente Edison e seus companheiros acabaram fechando enquanto seus concorrentes, os até então “independentes” futuramente iriam se tornar grandes estúdios:

À exceção da Vitagraph e da Pathé, todas as empresas que faziam parte do Truste de Edison fecharam suas portas na virada dos anos 1910, incluindo o próprio Thomas

Edison, que se retirou da atividade cinematográfica em 1917. Não por acaso, data exatamente da época do truste o início dos embriões que resultariam nos grandes estúdios de cinema dos Estados Unidos. Foram empresas que nasceram para concorrer com Edison e que cresceram junto com o gigantesco desenvolvimento que o mercado norte-americano experimentou como consequência da devastação europeia durante a Primeira Guerra Mundial. (SABADIN, 2018)

Com isso é possível ver como que a indústria existe não como uma grande empresa propriamente nomeada, mas como uma idéia de monopólio, seja envolvendo produção, com equipamentos e grandes investimentos ou em questões de padronização de estéticas ou ideias que visam um acesso mais fácil ao público, ou até mesmo uma forma de criar links entre diversos filmes da mesma empresa, visando sempre a sua venda.

A indústria cinematográfica, como o próprio nome já diz, produz filmes em escala industrial, filmes grandes, os chamados *blockbusters*, além de alguns filmes "menores", mas que também seguem uma série de regras que são impostas dentro do aspecto comercial. O cinema independente toma o rumo contrário da indústria, buscando sair do lugar-comum, seja em termos de estética, narrativa, direção, formatos de produção, etc. Porém não devemos considerar que isso é uma regra que será seguida, e que filmes independentes não terão uma relação entre si ou que sempre seguiram a ideia de não ir para o lugar-comum. De acordo com Cléber Eduardo dos Santos (2018), que foi editor da revista Cinética entre 2006 e 2009 e é curador da Mostra de Cinema de Tiradentes desde 2007, "não se pode ignorar, no entanto, que, mesmo quando se tenta driblar convenções, pode se incorrer em lugares-comuns, soluções da moda e estilos em alta no cinema de autor." (SANTOS, 2018, p.571)

No cinema industrial, a forma como o filme será consumido é levada em consideração por seus produtores. O filme estabelece a relação que o cinema tem com o público, considerando este primeiro como um produto que será consumido e levando em consideração o mercado e a indústria, na tentativa de seguir normas que são mais vendáveis e de fácil assimilação para o público. "Atualmente, há uma busca excessiva pela forma de consumo ditada pela relação produto x mercado." (PUPPO; HADDAD, 2001, p.10). Para a indústria, o filme é um produto vendável, que precisa ser facilmente entendido, assimilado por seus espectadores. Ao longo de décadas o público foi treinado, visual e narrativamente, com filmes que não exigem muito, que "pegam o espectador pela mão" e informam o que ele deve sentir, quando ele deve sentir, com quem deve ter empatia, mostrando toda a ligação que existe entre o filme com todo seu público.

E o filme industrial consegue obter isso com todo um aparato técnico ligado ao cinema, como: a trilha musical, que indica o que o espectador deve sentir, seja uma trilha romântica para mostrar o casal se beijando, a trilha de suspense para criar tensão, ou o forte barulho para causar o susto; o roteiro, que parte do princípio de expor os personagens ou os acontecimentos da história, por meio de diálogos repetitivos ou redundantes considerando as imagens, ou o uso de artifícios como a estrutura de três atos, presente na maior parte dos filmes feitos em larga escala pelas grandes produtoras. Todas essas imposições, feitas ao longo de anos, condicionou o público que, por muitas vezes, se sente incomodado ao ver filmes que não seguem essas "regras". "Nesse sentido, o nosso público, habituado e treinado visual e narrativamente a imagens publicitárias e a enredos mais amenos e menos reflexivos, sente-se muitas vezes incomodado ao assistir as produções nacionais, muitas vezes chocantes aos seus olhos e ouvidos." (PUPPO; HADDAD, 2001, p.10)

Já o cenário independente prioriza outras questões. Esses realizadores não veem o filme como um produto, apenas, mas como uma forma de expressão, de sentimento, e que sua realização vai muito mais do íntimo e pessoal do que industrial. Por mais que alguns diretores façam filmes por "lazer", isso está relacionado a um amor pela arte, seja por sentimentos nostálgicos ou atuais. Além disso, o caráter independente não impede o realizador ou a pequena produtora de querer um retorno de público ou de vendas, todos esses ideais continuam permeando o cinema, pois, para se fazer um filme é preciso de dinheiro e para se ter reconhecimento é preciso de um público. Vale exemplificar o caráter independente com alguns realizadores.

John Cassavetes (1929-1989) é considerado por muitos como o "pai do cinema independente dos Estados Unidos"², possuindo um estilo próprio, pessoal nos seus trabalhos como diretor, com orçamentos reduzidos (normalmente produzidos pelo próprio Cassavetes) e com uma equipe técnica e atores geralmente formada por amigos do cineasta. Seu primeiro filme *Sombras* (*Shadows*, 1958), que teve na época o orçamento de 40 mil dólares³ (sendo que parte desse dinheiro foi arrecadado no programa de rádio de Jean Shepherd, que em Fevereiro de 1957 chamou Cassavetes como convidado e pediram aos ouvintes dinheiro para fazer o filme), foi realizado por Cassavetes com atores amadores, derivados de uma oficina de improvisação comandada pelo diretor. Filmado com uma câmera de mão 16mm pelas ruas de Nova York e depois ampliado para 35mm, teve toda a equipe técnica formada por amigos

² José Geraldo Couto faz a citação no blog do Instituto Moreira Salles <<https://blogdoims.com.br/>> no ensaio intitulado "O cinema visceral de John Cassavetes". Acesso em: 30 out. 2018.

³ De acordo com o Internet Movie Database (IMDb). Acesso em: 30 out. 2018.

do diretor e voluntários, além de grande parte dos diálogos terem sido improvisados. Mostrando um processo quase artesanal de produção do diretor, uma devoção a sua arte, devoção essa que é possível ver ao longo de sua carreira.

O crítico, jornalista, roteirista e diretor André Barcinski escreveu sobre Cassavetes:

Cassavetes foi um dos grandes heróis do cinema independente. E põe "independente" nisso: ele ganhava dinheiro como ator em superproduções hollywoodianas como *"Os Doze Condenados"* e *"O Bebê de Rosemary"* e investia tudo em seus filmes. Chegou a hipotecar a casa para fazer *"Uma Mulher Sob Influência"*.

É difícil imaginar um cinema mais livre que o de Cassavetes. Assistir a um filme dele é esquecer todas as convenções e fórmulas que o cinema comercial vem criando há quase um século.

A maioria de seus filmes não tem "história", mas uma trama superficial, como se fosse uma direção, um caminho.

Filmes de Cassavetes são polaróides do dia a dia de personagens comuns, porém angustiados e problemáticos. Não há super-heróis ou grandes reviravoltas na trama. As pessoas são o que são: falíveis, imperfeitas e imprevisíveis.

Seus filmes lidam com a vida da classe média americana. Seu tema predileto é o amor, em todas as suas formas: o obsessivo, o ausente e o impossível. (BARCINSKI, 2011)⁴

Considerando o Brasil, para se refletir sobre o cenário independente, é preciso, inicialmente, buscar entender as tendências das grandes produções, quais são os seus focos, suas temáticas, olhar os personagens tratados, o gênero desses produtos e sua parte estética e técnica. No caso do Brasil, podemos caracterizar as grandes produções como filmes feitos sob a demanda de gêneros específicos, com estruturas narrativas familiares ao público, não causando estranhamento, incluindo o uso de personagens permeados por estereótipos, pois são produzidas em uma escala industrial e são focadas em um público rentável. De acordo com a Ancine, entre as obras nacionais lançadas em 2016 o filme de maior bilheteria foi *Minha mãe é uma peça 2*, de César Rodrigues, com 5,2 milhões.⁵ E de acordo com o Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual, entre o fim de 2017 e o início de 2018, as duas produções nacionais que levaram mais brasileiros ao cinema foram as comédias⁶ (*Fala Sério, Mãe !*, de Pedro Vasconcellos, e *Os Farofeiros*, de Roberto Santucci), seguidas por uma cinebiografia do Bispo Edir Macedo (*Nada a Perder - Parte 1*, dirigido por

⁴ Disponível em:

<<https://blogdobarcinski.blogosfera.uol.com.br/2017/02/13/john-cassavetes-quando-o-cinema-era-livre-e-inovador/>>. Acesso em: 29 out. 2018

⁵ Disponível em:

<<https://www.ancine.gov.br/pt-br/sala-imprensa/noticias/brasil-fecha-2017-com-recorde-de-lan-amentos-de-filmes-nacionais>>. Acesso em: 29 out. 2018

⁶ Disponível em: <<https://oca.ancine.gov.br/painel-interativo>>. Acesso em: 29 out. 2018

Alexandre Avancini) e uma produção derivada de uma telenovela infanto-juvenil (*Gaby Estrella*, dirigido por Cláudio Boeckel).

Todos esses filmes, em suas formas, técnicas e mecanismos de direção são enraizados em convenções e fórmulas já estabelecidas pelo cinema comercial e pela indústria nacional. A comédia familiar; a comédia com foco em um estereótipo da classe baixa e média brasileira; a biografia convencional, contada de forma linear; e o produto derivado de uma telenovela. O cinema independente pretende esquecer essas temáticas, ou desconstruí-las em algo novo, autoral.

Flertar de modo mais fácil e sedutor com público nunca foi uma possibilidade para o cinema independente. No caso do Brasil podemos exemplificar essa situação ou posicionamento com o cineasta Rogério Sganzerla, que é conhecido como um dos principais realizadores do movimento Cinema Marginal. Em seu primeiro longa-metragem, *O Bandido da Luz Vermelha* (1968) é possível ver toda a questão estética e seu modo de produção. A obra é considerada um dos filmes chave do movimento, que buscava questionar a linguagem cinematográfica do país, abandonando uma convenção narrativa, sem se preocupar em desenvolver os personagens, mostrando suas intenções, passados, desejos, e sem criar arcos dramáticos que poderiam ser facilmente assimilados. A trama não se submete a determinados padrões pautados no cinema comercial. De acordo com o crítico Jean-Claude Bernardet (2001), a edição dinâmica dá impressão de desconexidade e um tom caótico do filme, criando uma estética de terceiro mundo; com uma câmera sempre inquieta, que segue o protagonista tanto fisicamente quanto seus pensamentos e "memórias". Sobre *O Bandido da Luz Vermelha*:

Este é um filme que trabalha o corte, a fragmentação. Não é a câmara, fixa ou em movimento, nenhum ator que regem o tempo e o espaço, mas a montagem. Numa montagem ainda hoje vigorosa e audaciosa. O bandido cria tempos e espaços não usuais. (BERNARDET, 2001, p.15)

Portanto, é possível ver como o peso de uma estética aliada a um caráter de produção e questões narrativas formam o filme independente. Tal conceito está diretamente ligado à teoria do autor e ao cinema autoral, que serão discutidos no próximo tópico.

1.2 Cinema, estética, autor

Para compreender o cinema independente de hoje é importante buscar na história do cinema alguns dos movimentos que influenciaram na constituição da estrutura de um cinema “fora dos padrões”. E por mais que algumas dessas teorias possam ir contra o atual cenário nacional, é importante compreendê-las, para criar uma cronologia dos ideias que permearam a história do cinema mundial e nacional. Neste caminho ganha destaque a “política dos autores”, que era ligado ao cinema francês do final da década de 50 e início da década de 60 com o movimento *Nouvelle Vague*.

A *Nouvelle Vague* foi iniciada na revista *Cahiers du Cinéma*, onde diversos críticos começaram a questionar o cinema da época. Para eles, as obras eram desvinculadas da juventude francesa. Eles acreditavam em uma teoria cinematográfica mais autoral, onde a assinatura reconhecível de um diretor era a marca pessoal que definia a obra.

Os filmes da *Nouvelle Vague* criaram uma ruptura com as “normas” que o cinema seguia naquela época, indo contra a estrutura da narrativa linear (com começo, meio e fim cronológicos e bem definidos), que era o que o público estava acostumado a ver. Os enquadramentos, os movimentos de câmera e a montagem ganharam novos significados, deixando de ser reféns da narrativa, e reverenciando uma coordenação precisa do diretor, que pode começar a utilizar todos esses recursos para desenvolver personagens ou simplesmente desfrutar de um momento imagético, lírico, criando uma ruptura com a narrativa para contemplar a imagem, o cinema, o autor. Os cineastas da “nova onda francesa” (tradução de *Nouvelle Vague*), tinham grande admiração e, conseqüentemente, eram influenciados pelo Neorealismo italiano e suas propostas estéticas e temáticas dentre um cinema hollywoodiano. Para Alfredo Manévy o Neorealismo italiano:

[...] repõe o homem no centro do quadro, destitui o rosto *da persona* hollywoodiana, devolve à locação sua dimensão ontológica, refaz de forma convincente o pacto entre espectadores e imagens, que se perdera nas mentiras de guerra, na publicidade e na megalomania do espetáculo. (MANEVY, 2006, p.238)

Para os cineastas da *Nouvelle Vague*, um dos mais importantes cineastas do Neorealismo foi o diretor Roberto Rossellini, com filmes feitos na rua, contando histórias de pessoas comuns e todos os problemas mundanos, considerando uma Itália pós-guerra.

O método de Rossellini seria exaustivamente discutido nos Cahiers du Cinema e marcaria os primeiros filmes da Nouvelle Vague: *Os incompreendidos* (1959) seria uma espécie de diário íntimo de Truffaut. *Acochado*, de Godard, teria o despojamento, a escolha de locações reais e a iluminação cara aos filmes de Rossellini. (MANEVY, 2006, p.237-238)

Manevy (2006) ressalta que os cineastas franceses incorporaram várias dessas características e passaram a fazer mais filmes na rua, apresentado um pulsar urbano fora do estúdio controlado, mostrando o dia a dia das pessoas, questionamentos, questões existenciais e sentimentais que permeiam o aspecto mundano que, ao mesmo tempo sente e é sentido. E os diretores da Nouvelle Vague tentam expressar isso, esses sentimentos, pelo cinema.

Para exemplificar melhor o movimento, vale fazer um breve resumo do filme *Acochado* (*A bout de souffle*, 1960), um dos pilares do movimento. Dirigido por Jean-Luc Godard, o filme possui diversos artifícios que não eram utilizados pelo cinema industrial francês. Com várias sequências fragmentadas, edição rápida, câmera livre e experimental, cortes secos da mesma cena e atuações que, por vezes, soam exageradas e com diversos diálogos retirados de outros filmes, *Acochado* mostra toda a potência de seu realizador, sua juventude e ao mesmo tempo sua consciência da linguagem cinematográfica, criando uma quebra na tradição cinematográfica dos estúdios e também todo seu amor pelo cinema americano (aqui, no caso, os filmes policiais).

O diferencial de *Acochado* é a encenação completamente inovadora, tanto no trabalho de câmera como no roteiro e na direção de atores. O filme é inteiramente editado de maneira fragmentada, ressaltando os cortes, tornando-os sensíveis ao espectador. Essa opção por jump-cuts dá ao filme um aspecto de reportagem improvisada sobre as ruas de Paris e garante fôlego à história, no geral, um tanto convencional, tirada de um filme americano ou de um jornal de crimes populares. A fotografia também é seca. Aproveita sempre que possível a luz natural do verão parisiense. A encenação é livre: Belmondo interpela a câmera, os diálogos são soltos e cheios de gíria, às vezes incorporando citações de outros filmes. A história é trágica, mas a câmera é autônoma e independente dos personagens e até do drama, revelando cartazes de filmes que funcionam como comentários brincalhões ou fatalistas sobre o destino de Michel. Mais que revelar dois personagens interessantes, a novidade de *Acochado* é o modo de filmar lúdico, heterogêneo, devedor de muitos gêneros culturais, da poesia à entrevista televisiva, sem pretensões ilusionistas. Um filme que se permite a homenagem, o comentário, o esforço poético e o espírito de ensaio e discussão sobre questões da atualidade. (MANEVY, 2006, p.242)

Essa estética montada por Godard, em *Acochado*, e vista nos filmes da Nouvelle Vague francesa, serviu de ruptura não apenas para o cinema francês como também

influenciou movimentos mundiais posteriores, como a Nova Hollywood, o Cinema Novo e o Cinema Marginal. Com esse caráter de ruptura, quebra de normas, e a busca por filmar, não de forma padronizada pela grande indústria, mas como um realizador, um cineasta, um autor. Independente das condições, o amor à expressão é maior. O cinema independente absorve diversos desses pontos, a partir disso é possível ver no Brasil como o Cinema Novo e o Cinema Marginal começaram a discutir tanto sobre estética quanto sobre o autor e, conseqüentemente, sobre a indústria de filmes. Os realizadores independentes, aliados à situação do país - tanto na parte cultural, quanto sócio-política - começam a considerar o olhar do diretor, o qual vem em foco, influenciado pela vanguarda francesa, e se desdobra em movimentos que se tornaram essenciais para a história do cinema brasileiro. Nessa mesma época, em 1963, um cineasta chamado José Mojica Marins aparece com seu terceiro longa metragem, *À Meia Noite Levarei Tua Alma*, o que fomenta uma longa história do cinema nacional com o gênero terror.

1.3. Cinema de terror (independente) no Brasil

Para falar sobre cinema de terror no Brasil não basta apenas discutir o gênero no país, mas também discutir o cinema independente como um todo, que reflete e inclui também o gênero de terror. A história acerca do terror interage com importantes movimentos vinculados ao cinema independente, que permeiam vários acontecimentos, tanto históricos, quanto sociais, políticos, culturais e até mesmo tecnológicos. Neste sentido, vale ressaltar três momentos no país que repercutiram no cinema brasileiro recentemente (considerando o recente 2005-2018). No ano de 1952 acontece o Primeiro congresso nacional do cinema Brasileiro⁷, onde a ideia de uma identidade do cinema nacional entrou em pauta. A busca por uma identidade político-cultural com a “criação” de um novo cinema, que teria como características: uma linguagem própria, pessoal e substancial; custo mais baixo e um enfoque em questões estéticas que fugissem do cinema industrial, evitando todo aquele interesse comercial que os filmes possuíam. Tais características foram refletidas no Cinema Novo, que também foi bastante influenciado pelo Neorrealismo e pela *Nouvelle Vague*. Sua ênfase estava em criar um cinema fora da indústria, que mostrasse toda a complexidade do Brasil naquela época e promovesse a conscientização social.

⁷ <http://www.fundacine.org.br/projetos/congresso-brasileiro-de-cinema>

Além do Cinema Novo, o Cinema Marginal, que surge um pouco depois, em 1968, também causou impacto sobre a produção cinematográfica nacional e é possível ver suas reverberações até hoje, principalmente no cenário independente. Os filmes do movimento Marginal pretendiam testar linguagem e narrativas, com produções de baixo orçamento e muito experimentais. Um fator importante para a criação do movimento foi a expansão da super-8 (um tipo de câmera que surge em 1960 que, inicialmente, foi desenvolvido para uso caseiro ou amador, devido ao seu baixo custo em relação às câmeras profissionais da época, que filmavam em 35mm e 16mm). A viabilidade financeira, a portabilidade do equipamento e a agilidade para gravar e revelar foram essenciais para dar mais possibilidades de propostas estéticas e experimentais aos realizadores que adotam a super-8. Além disso, a radicalização e caoticidade das imagens trouxeram um caráter único ao movimento e seus realizadores.

Mais do que abrir mão, os marginais de certo modo radicalizaram a proposta do manifesto glauberiano de 1965⁸. A postura anárquica e comportamental efetivamente os ajuda a levar às últimas consequências certos desígnios contidos na Estética da Fome relativos à pesquisa de linguagem e à modernização, ainda no sentido de 1922, fazendo-se incorporar à estética dos filmes a tal da "contribuição milionária de todos os erros". O improviso e a precariedade (a "câmera na mão") como condições necessárias para perspectiva de indagação livre e a aberta sobre a condição brasileira ("uma idéia na cabeça") parecem ser as divisas resistentes dos marginais. (MACHADO JUNIOR, 2001, p.19)

Nesse meio tempo surge também o principal expoente de terror no Brasil. Em 1963 o cineasta José Mojica Marins começa a produção de seu terceiro longa metragem: *À Meia Noite Levarei Sua Alma*. Esse filme, e seu realizador, deram início ao cinema de terror no Brasil. Por mais que filmes como *Estranho Encontro* (1958), de Walter Hugo Khouri, já tivessem flertado com o terror, o filme de Mojica se assumia como um filme de terror, utilizando também de seus mecanismos narrativos. Além disso, trouxe uma história que se passa no Brasil, com personagens brasileiros e mostrou o quão grandes seriam as possibilidades de fazer horror no cinema nacional. Na crítica de João Pires Neto para o site Boca do Inferno⁹, ele comenta sobre *A Meia Noite Levarei Sua Alma*:

⁸ De acordo com Ivana Bentes no texto "Apocalipse estético: Ameryka da fome, do sonho e do transe" disponível no site da Revista Cult <<https://revistacult.uol.com.br/home/conceitos-da-obra-de-glauber-rocha>>: "“Eztetyka da fome” é o primeiro desses manifestos e o mais conhecido [...] Nesse texto Glauber tematiza com urgência e virulência sobre “o paternalismo do europeu em relação ao Terceiro Mundo” e a “linguagem de lágrimas e mudo sofrimento” do humanismo, incapaz de expressar a brutalidade da pobreza. Revertendo a fraqueza em força, Glauber propõe nesse primeiro manifesto uma “estética da fome e da violência”, em que os temas e metáforas da fome tornam-se a base de um novo pensamento, não-paternalista e não-humanista.” Acesso em: 10 nov. 2018.

⁹ Disponível em: <<https://bocadoinferno.com.br/criticas/2009/06/a-meia-noite-levarei-tua-alma-1964/>>. Acesso em: 30 out. 2019

O primeiro longa protagonizado pelo personagem foi rodado neste mesmo ano de maneira quase amadora, mas com um resultado excepcional: o cineasta e seus seguidores (na verdade alunos de sua escola de atores) emprestaram vários móveis, quadros e objetos de amigos, construíram o cenário que incluía um macabro cemitério com túmulos de papelão, semearam uma floresta com arbustos roubados de uma praça no Largo do Arouche. Em um pequeno estúdio no centro da capital paulistana Mojica filmou o primeiro clássico do gênero fantástico tupiniquim, *À Meia-Noite Levarei Sua Alma*. (PIRES NETO, 2009)

Mojica alinha a produção independente ao cinema de terror e cria um ícone para a nossa filmografia. Ao longo dos anos ele produziu vários filmes, alguns deles com seu personagem mais famoso, o Zé do Caixão. "O cineasta independente produz cada novo filme com a mesma receita do anterior, em seu próprio estúdio no centro de São Paulo - para as cenas rústicas, alguns resquícios da Mata Atlântica nos parques ou praças públicas da cidade resolvem a questão." (DEBOIS, 2016, p.240). José Mojica estabelece seu personagem de Zé do Caixão como um "monstro" brasileiro.

Tal "monstro" também era reconhecido por diretores do Cinema Novo e do (ainda não existente) Cinema Marginal. Na biografia de Mojica, intitulada *Maldito*, os autores André Barcinski e Ivan Finotti escrevem sobre um caso envolvendo Glauber Rocha na primeira vez que assistiu *À Meia-Noite Levarei Sua Alma*:

Rogério Sganzerla - então crítico de cinema do *Jornal da Tarde* - já o havia convidado para uma exibição de *À Meia-Noite Levarei Sua Alma* em São Paulo. Glauber foi sem esperar nada, e saiu deslumbrado. Viu em Zé do Caixão semelhanças com Antônio das Mortes, personagem que criara em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. [...] De volta ao Rio, Glauber organizou sessões especiais de *À Meia-Noite Levarei Sua Alma* para seus amigos no cinema Ópera, na praia de Botafogo. Sua lista de amigos na época era um tanto extensa. Incluía todos os cineastas e atores do Cinema Novo, gente como Nelson Pereira dos Santos, Luiz Carlos Lacerda, Gustavo Dahl, Cacá Diegues, Joaquim Pedro de Andrade, Paulo César Saraceni, Mário Carneiro, David Neves, Norma Bengell e muitos outros. Vários deles foram ao Ópera assistir aos filmes daquele paulista esquisito de quem Glauber tanto falava. Divertiram-se muito com os filmes, mas riam ainda mais do baiano que, sentado sempre na primeira fila, repetia a performance que dera no Roxy: "Gênio! Porra, esse cara é um gênio!" (BARCINSKI; FINOTTI, 2015, p. 214)

Além disso, Rogério Sganzerla, diretor de *O Bandido da Luz Vermelha* lançado em 1968¹⁰, no prefácio da biografia do Mojica, questiona o fato de sua obra não ser tão valorizada no Brasil, dizendo que o realizador "...não passa de um estrangeiro em seu próprio

¹⁰ <https://www.imdb.com/title/tt0144782/>

país, devido à omissão generalizadora da maioria de seus pares - pois tudo se perdoa nos trópicos, menos a inteligência e a criatividade.” (SGANZERLA, 2015, p.17). Se referindo a toda biografia de Mojica, que foi questionada ou subestimada desde seu primeiro trabalho com o gênero. Já no lançamento de *À Meia-Noite Levarei Sua Alma* “a crítica rachou ao meio. Ninguém ficou em cima do muro: amou-se ou odiou-se Mojica com igual intensidade.” (BARCINSKI; FINOTTI, 2015, p.163). Alguns críticos, na época, chamaram a primeira obra do Zé do Caixão de um filme “primário”. E os autores André Barcinski e Ivan Finotti, que também são críticos de cinema, o defendem como um autor:

Os críticos que consideraram *À Meia-Noite Levarei Sua Alma* um filme primário parecem ter analisado a embalagem, sem checar o conteúdo. O filme é, sem dúvida, pobre de verba, pobre de recursos e pobre de cultura, mas não é, de maneira alguma, primário. Muito pelo contrário: quem enxergar por trás da rusticidade do *décor* perceberá que existe em cada fotograma um padrão estético claramente delineado, um capricho com pequenos detalhes; em suma: o talento de um diretor de estilo próprio. Por trás do "primarismo" do filme existe um *autor* (BARCINSKI; FINOTTI, 2015, p. 168)

Sganzerla vem, também, em defesa da obra de Mojica:

Obra de cinema, inimaginável a não ser em quadrinhos ou folhetins, o estranho mundo de Marins remete o cinéfilo às origens da mitologia cinematográfica, onde a criatividade se alimenta da produção em série, das aventuras em capítulos, do público como agente produtor e consumidor de horror. Se os estrangeiros nos entopem com cenas de explosões de carros, efeitos e defeitos especiais, por que não poderíamos produzir também um horror de exportação, já que o horror nacional é nosso, já que ninguém compete com o nosso nacional-surrealismo? (SGANZERLA, 2015, p.18)

Embora tais relatos e afirmações possam parecer apenas uma síntese de como o cinema de gênero surgiu e foi tratado no cenário nacional, elas também servem para mostrar que diversos realizadores, de movimentos cinematográficos e ideias diferentes interagem. Como realizadores de um cinema que visava a autoralidade, como o Cinema Novo e o Cinema Marginal, conheciam e respeitavam o cinema de Mojica. Talvez, de forma consciente ou inconsciente, essas interações influenciam as ideias e sistemas de cinema do país. No caso de Mojica, Barcinski e Finotti acreditam que ele possui influência no ciclo de experimentalismo que surgiu na Boca do Lixo:

Em seu livro *Cinema de Invenção (1968)*, o jornalista e cineasta paulista Jairo Ferreira afirma que o ciclo experimental do cinema brasileiro nasceu na Boca do Lixo em 1967, com *A Margem*, de Ozualdo Candeias. Se por um lado o filme de Candeias realmente influenciou toda uma geração de cineastas a buscar uma nova estética, liberta do formalismo e aberta à experimentação, achamos que o verdadeiro expoente do experimental no cinema brasileiro nos anos 1960 foi *À Meia-Noite*

Levarei Sua Alma. É verdade que o filme do Mojica não tem narrativa hermética de *À Margem* ou das fitas que, no fim dos anos 1960, seriam rodadas na Boca por cineastas com Rogério Sganzerla e Carlos Reichenbach. Em termos de narrativa, aliás, *À Meia-Noite* pode até ser considerado um filme careta, formal, já que tem uma estrutura-padrão, com começo, meio e fim. É preciso levar em consideração, no entanto, que o conceito de experimental muda de acordo com a época. Para julgar o radicalismo de um filme é necessário compará-lo aos filmes que vinham sendo feitos no mesmo período. Aceitando o experimental como uma característica mutável e comparando *À Meia-Noite* *Levarei Sua Alma* ao cinema que se fazia no Brasil em 1964, conclui-se que Mojica é experimental até a medula. (BARCINSKI; FINOTTI, 2015, p. 174)

Candeias e Mojica chegaram a trabalhar “juntos” na *Trilogia do Terror (1968)* filme antologia que conta três histórias dirigidas por Ozualdo Candeias, Luís Sérgio Person e José Mojica Marins. Esse trabalho mostrou como os três diretores trabalham em chaves distintas, porém mostram como que também podem criar um fluxo de ideias e sensações. No conto dirigido por Mojica, intitulado *Pesadelo Macabro*, logo nos créditos iniciais é possível ver uma abertura que poderia se encaixar no conceito de experimental. Para melhor compreender a ideia de cinema experimental utilizo o artigo *Pioneiros do vídeo e do cinema experimental na América Latina* de Arlindo Machado:

O conceito de experimental envolve mais coisas que a simples demarcação de uma diferença com relação à produção audiovisual estandardizada. Como sugere o próprio nome, a ênfase desse tipo de produção está na experiência, no sentido científico de descoberta de possibilidades novas. Jairo Ferreira (1986, p.27) prefere falar de um cinema de invenção, “um cinema interessado em novas formas para novas idéias, novos processos narrativos para novas percepções que conduzam ao inesperado, explorando novas áreas de consciência, revelando novos horizontes do im/provável”. Outros, como Sheldon Renan (1970, p.1), preferem falar de um cinema “subterrâneo” (underground), “uma explosão de estilos, formas e diretrizes cinematográficas”. Já Gene Youngblood (1970) opta pela expressão cinema expandido, que seria uma espécie de cinema lato sensu, seguindo a etimologia da palavra (do grego kίnema - ématos + gráphein, “escrita do movimento”), que inclui todas as formas de expressão baseadas na imagem em movimento, preferencialmente sincronizadas a uma trilha sonora. Observando o que estava acontecendo ao seu redor, principalmente no âmbito do cinema experimental underground, Youngblood percebe que o conceito tradicional de cinema havia explodido. (MACHADO, 2010, p.25-26)¹¹

E ainda hoje, o cinema de Mojica possui grande influência em realizadores que exploram este gênero. Por mais que usem o cinema estrangeiro como base em alguns momentos, os novos filmes de terror não deixam de ser localizados em uma geografia

¹¹ De acordo com as referências do artigo, o autor está citando as obras:
 FERREIRA, Jairo. 1986. Cinema de Invenção. São Paulo: Max Limonad.;
 RENAN, Sheldon. 1970. Uma Introdução ao Cinema Underground. Rio de Janeiro: Lidador.;
 YOUNGBLOOD, Gene. 1970. Expanded Cinema. New York: Dutton.

brasileira. Mojica é um dos grandes pioneiros do início deste gênero por aqui, mas hoje o terror compreende diversos olhares, diversas visões vindas de todos os cantos do país.

Parece claro que o vasto manancial horrífico brasileiro de bois-tatás e mulas-sem-cabeça está ainda bem longe das telas do cinema. Mas é curioso observar que, exceto no caso dos filmes de Ivan Cardoso e em algumas comédias de horror cariocas que fazem uso de monstros clássicos como a Múmia e o Lobisomem, os filmes de horror brasileiros seguem outro caminho, operando uma espécie de interseção dos repertórios nacional e estrangeiro. Pois a maioria dos filmes de horror nacionais escolhe representar os elementos horríficos consagrados internacionalmente que também fazem sentido nas histórias de horror tradicionais contadas aqui: temas como a assombração, a possessão e a telecinese (representada pelos rituais de “magia negra”, traduzidos, de forma geralmente preconceituosa, em encenações de rituais específicos de religiões afro-brasileiras, como a macumba e o candomblé) mostram que nosso cinema de horror procurou, sim, explorar temas e figuras que fazem parte da tradição horrífica nacional, revelando, inclusive, certos preconceitos típicos do gênero, isto é, aqueles que decorrem do medo de tudo o que for desviante ou que fuja às normas sociais. (CÁNEPA, 2008, p. 429)

Logo, esses movimentos foram para rumos opostos quando comparados ao cinema comercial. E por mais que sejam diferentes entre si, trazem um caráter pessoal e autoral (a política dos autores que se falava na *Nouvelle Vague*) de seus realizadores, uma estética própria que fugia da indústria e um caráter de produção de baixo custo, características de um cinema independente. De acordo com o crítico Jean-Claude Bernardet:

Há três, quatro décadas que nos acostumamos a pensar o cinema dos anos 60-70 em termos de Cinema Novo e Cinema Marginal - Isto é, no cinema culto, porque no comercial, o ciclo do Cangaço, etc., que hora que o público via, não pensamos muito.[...] É claro que críticos e cineastas já destacaram pontos de contato entre os dois movimentos. Por exemplo, os baixos orçamentos na fase inicial do cinema novo e no cinema Marginal. Ou a noção de autor, introduzida no Brasil pelo cinema novo e herdada pelo cinema Marginal. (BERNARDET, 2001, p.12)

Hoje, o cenário foi favorecido graças às câmeras digitais, que possibilitam um novo leque de oportunidades, tanto em questões de custo de produção, quanto em portabilidade e acesso mais fácil para os novos realizadores: “Renovação passou a ser a palavra-chave no segmento mais independente e mais autoral, viabilizada pelos batimentos de outros custos e modos alternativos de produção, quase sempre com captação digital.” (SANTOS, 2018, p.568). Tais realizadores têm a oportunidade de criar um cinema autoral, com baixo orçamento e com menos negociações com as convenções dos “grandes filmes”, que são produzidos em escala industrial com maior alcance (na distribuição) e seguem uma série de normas da indústria.

Essas oportunidades técnicas, aliadas ao apoio do estado a partir de editais em todo país, possibilitaram a expansão do cinema pelo país. Antes o cinema brasileiro era focado em produções do eixo Rio de Janeiro e São Paulo, agora está mais plural, diversificado. O período de 2000 a 2015 possuiu características próprias comparado a décadas passadas: “[...] a começar pela ausência de interrupção de um fluxo e de uma estrutura de produção.”(SANTOS, 2018, p.567). Essas características, próprias de sua geração como uma nova estrutura de produção e distribuição, são vistas tanto nas propostas filmicas e estéticas quanto nas formas e modos de produção. Tais questões, aliadas ao novo fluxo de produção fora da indústria auxiliam na criação de novas condições estruturais e de circulação, que promovem novas possibilidades, mais acessíveis aos novos cineastas.

A situação geral entre 2000 e 2015 foi mais favorável. Permitir um fluxo maior e mais progressiva de diretores estreantes com idade média cada vez menor, de filmes abaixo da linha oficial do Baixo Orçamento (1,5 milhão de reais), de iniciativas de novos realizadores e novas casas de produção fora de Rio e São Paulo, de um sentimento de continuidade sem interrupções de caixa ou de ânimos coletivos. (SANTOS, 2018, p.568)

Essas características contribuíram para a pluralidade de estilos, gêneros e estéticas no cenário independente do Brasil, que engloba diversas temáticas com novas formas de abordagem, e que logo foi assimilada, ou pelo público ou pela crítica.

Aceitação foi ampla eventualmente excessiva, senão nos modos de análise, ao menos na qualificação formal de algumas obras, sobretudo aquelas situadas como emblemas de fronteiras entre ficção e o documentário (Avenida Brasília Formosa, Gabriel Mascaro, 2009; O céu sobre os ombros, Sérgio Borges, 2010; Esse amor que nos consome, Alan Ribeiro, 2012; A vizinhança do Tigre, Affonso Uchôa, 2014) ; e como paradigmas de uma renovação de códigos tradicionais e de gêneros cinematográficos, como ocorreu com terror explícito (Mangue Negro, Rodrigo Aragão, 2008), com o fantástico e o drama social (Trabalhar Cansa, Março Dutra e Juliana Rojas, 2011) com o universo dos adolescentes e dos super-heróis (A alegria, Felipe Bragança e Marina Meliande, 2010), com musical e com melodrama (O que se move, Caetano Gotardo, 2013), com a ficção científica B e o filme de denúncia (Branco sai, preto fica, Adirley Queirós, 2014) e com filme de adolescente de vampiro (Mate-me por favor, Anita Rocha da Silveira, 2015). (SANTOS, 2018, p.570)

Podemos ver como o cinema independente, mesmo possuindo uma estética própria, também pode ser assimilado com gêneros cinematográficos e, conseqüentemente, com uma parcela do público. Porém, foge das convenções industriais e trabalha de forma pessoal, dependendo de cada realizador. As possibilidades de realização cinematográfica, devido às tecnologias e novas formas de produção e distribuição, só tendem a crescer, criando a

oportunidade de se expressar independente da indústria. E por mais que os filmes independentes não sejam perfeitos, possuindo algumas falhas, são de notório valor artístico, estético e histórico, mostrando um futuro promissor, fora das convenções da indústria.

Essa geração e meio de novos diretores pode não ter gerado ainda uma obra-prima ou um filme monumental, mas compõe na soma entre os filmes um conjunto, no mínimo, digno de interesse estético, e não somente histórico, como reflexo de dada, e mais ampla, configuração cultural. Pode-se apontar uma série de ausências e fragilidades nos filmes, mas não se pode acusar esse segmento geracional de comodismo com as convenções em geral. (SANTOS, 2018, p.569-570)

E a experiência desses cineastas no gênero de terror, inseridas nos processos de produção independente também cresce ao longo dos anos. Juntamente com esse cenário, "o cinema brasileiro dos anos 2000 foi questão de estado, de crítica, da academia, de festivais e de mercado. Talvez só não tenha sido uma grande questão para o público". (SANTOS, 2018, p.567). De acordo com Laura Cánepa, em sua tese *Medo de quê? Uma história do horror nos filmes brasileiros*, "o espaço de experiência do horror no cinema nacional é muito mais extenso e rico do que o gênero em sua forma canônica, e está longe de ser mera cópia do produto importado, possuindo, ainda, grande potencial de desenvolvimento estético, cultural e industrial." (CÁNEPA, 2008, p.430). Diretores como Rodrigo Aragão, Paulo Biscaia Filho, Juliana Rojas e Marco Dutra surgem em meados de 2010, começam a se estabelecer enquanto realizadores deste gênero e produzem até hoje. Essa consolidação agrega ao panorama e, de certa forma, abre campo para cineastas mais recentes, como a Gabriela Amaral Almeida, que estréia a direção em longas com *Animal Cordial* (2017), ou Diego Freitas, diretor de *O Segredo de Davi* (2018), dentre muitos outros realizadores. E por mais que exista uma resistência a esses filmes, visto que não conseguem arcar com grandes lançamentos ou fortes esquemas de distribuição, deixando de serem reconhecidos de maneira popular, essas obras existem, resistem e continuam em expansão.

É interessante e válido falar sobre o terror em si. Contudo, alguns poderiam ainda questionar: porque, afinal, devemos ter o gênero já estabelecido em outro mercado também em nossas terras? Antes desta defesa, é preciso lembrar que, também na perspectiva de mercado, filmes de terror americanos tem grandes bilheterias, como é o caso de *Invocação do Mal 2* (2016)¹², que fez 320 milhões de dólares ao redor do globo, *IT - A coisa* (2017), que

¹² De acordo com o Internet Movie Database (IMDb)
<https://www.imdb.com/title/tt3065204/?ref_=fn_al_tt_3>. Acesso em: 18 nov. 2019

teve uma bilheteria de 700 milhões de dólares¹³ ou *A Freira (2018)*, com 365 milhões de dólares em todo o mundo. Assim, uma real possibilidade de disputar com esse mercado já estabelecido pode ser um grande desafio para aqueles que produzem o terror no país, porém, tal atividade é necessária, pois mesmo com temas universais, os filmes carregam um reflexo de seus idealizadores e uma produção nacional pode refletir, de forma mais detalhista, aflições e questões que apenas o imaginário brasileiro pode conceber. Assim, tais produções podem tornar-se reflexos que dão voz a pequenos realizadores, nos colocando em contato com sua geografia, seus cenários e sua cultura, sem deixar as temáticas que se encaixam no terror de lado. Ressaltar e dar espaço para esses filmes é dar voz e abertura à nossa cultura, que ficará imortalizada em um documento audiovisual, que celebrará desde pequenos costumes regionais até grandes questões nacionais. Em outro viés, é dar voz para uma forma de arte se expressar, explorar seus medos e entender que aquele cenário criado, aquele “monstro” simbólico, representa nossos medos particulares.

Portanto, podemos dizer que somente no horror temos essa característica do constante olhar a frente, ansiedade diante do fim trágico inevitável. Aquele olhar que foge ao nosso controle, pois é mais íntimo do que razão, e que deseja contemplar de frente a face abominável da morte. O filme de horror, portanto, acaba sendo uma analogia da própria maneira que enfrentamos a vida: uma espera constante pela última cena, o que já sabemos qual será. (PRIMATI, 2016, p.10)

¹³ De acordo com o Internet Movie Database (IMDb)
<https://www.imdb.com/title/tt1396484/?ref_=nv_sr_4?ref_=nv_sr_4>. Acesso em: 18 nov. 2019

2. DOCUMENTÁRIO

Este capítulo busca o aprofundamento no gênero cinematográfico conhecido como documentário, seus formatos e propostas, bem como o apontamento das características principais relativas ao projeto narrativo, metodológico, estético e de conteúdo do produto que constituímos. O mesmo filme é resultante desta pesquisa sobre o cinema independente de terror no Brasil e, mais especificamente dos aprofundados diálogos com um entrevistado no Espírito Santo (Rodrigo Aragão) e outros dois em Minas Gerais (Aldo Pedrosa e Marcelo Miranda).

A partir da constituição de um documentário, o objetivo desta pesquisa é identificar algumas das características fundamentais do cinema independente do gênero de terror nacional e suas produções. Assim, a partir de relatos e experiências de dois diretores e um crítico de cinema, houve a tentativa de compreender como funciona a lógica de produção independente neste gênero marginalizado. Além de possuir um caráter cultural, o documentário também funciona em uma perspectiva social, já que mostra como o cinema brasileiro não se limita a determinadas produções ou realizadores, mas que é rico em ideias, gêneros, formatos e estéticas.

O público alvo do documentário é a comunidade acadêmica, a fim de compreender e analisar o recorte escolhido e o próprio cinema brasileiro, e também o público adulto em geral, criando uma obra que não seja estritamente acadêmica, mas que consiga atingir também o público médio que frequenta os cinemas.

A proposta estética se constrói em cima dos relatos dos três entrevistados e de imagens de arquivo (incluindo trechos de filmes e fragmentos de suas trilhas musicais). Com isso, a estética desta obra busca constituir um olhar não apenas observador, como também poético e reflexivo. Como citado anteriormente, este filme documentário registra dois diretores e um crítico de cinema envolvidos no atual cenário do cinema independente no Brasil e, mais especificamente, no cinema de terror contemporâneo. Neste caminho, os dois cineastas foram retratados dentro de uma narrativa que também evidencia suas realizações e todo seu esforço na manutenção desta arte e gênero.

Inicialmente, no estágio da pré-produção, foi realizada uma minuciosa pesquisa acerca dos realizadores registrados, bem como a visualização de toda sua filmografia que estava disponível. Após essa pesquisa imersiva foram idealizadas as perguntas e questionamentos destinados, tanto aos realizadores em geral, quanto às perguntas específicas a cada realizador.

Em seguida foi produzido um roteiro aberto de base com as possíveis perguntas e sugestões de possíveis imagens para captação. Também foi feito o contato direto com os personagens e estabelecido um primeiro diálogo para situar os realizadores sobre a proposta deste documentário e sobre os questionamentos tratados na obra.

Neste produto, as filmagens das entrevistas foram feitas diretamente com os realizadores mencionados acima, através da utilização de duas câmeras. Uma delas foi posicionada com ângulo reto no entrevistado em plano médio fechado. A outra câmera foi estabelecida com uma visão $\frac{3}{4}$ e com um enquadramento mais fechado no entrevistado, a fim de dar um destaque maior ao que estava sendo falado. Para essas filmagens, o conceito que o documentário buscou seguir se pauta em câmera estável, parada durante as entrevistas. A relação do entrevistado com a câmera se deu de forma direta, com o entrevistado tendo a opção de falar e olhar diretamente para a câmera, para o espectador. O projeto sempre buscou valorizar e captar o som ambiente, uma vez que o produto foi desenvolvido especialmente através de entrevistas e relatos. Cada entrevista foi realizada na casa, ou produtora, ou local definido pelo entrevistado. Dessa forma, o projeto procurou deixar os personagens em um ambiente mais natural e também mostrar o meio em que o realizador vive e/ou trabalha.

Após a realização das filmagens das entrevistas deu-se um período de edição do produto, mantendo em foco a ideia de torná-lo acessível para um público que não precisa, necessariamente, fazer parte do meio audiovisual para entender o mesmo conteúdo. Neste sentido, houve a intenção de ampliar o público alvo do projeto, abrangendo também as demais pessoas adultas que gostam de ir ao cinema ou assistir filmes em casa. A montagem desejou estabelecer conexões entre os assuntos abordados pelos entrevistados, um levando ao outro. Com isso, não foi utilizado o recurso de locução. A ideia foi tratar a vida artística dos entrevistados, dialogando suas obras e também sobre suas influências e sobre a própria constituição do gênero cinematográfico terror.

2.1 Estrutura, categorias e diálogos

Em se tratando de produção de documentário, uma série de questões vem à tona, já que no gênero, por mais que ideias sejam “montadas” na pré-produção, a realidade das filmagens pode fazer o realizador e a obra tomar outros rumos mais *naturais*. O documentarista se torna refém da realidade, e cabe a ele decidir como seguir, como se moldar

à realidade e como o tema de seu filme pode se moldar a uma vida que possui surpresas. Por mais que esses novos rumos levem o documentário para uma direção completamente nova, cabe ao realizador decidir qual o futuro da produção.

Todas as probabilidades da vida podem tornar o trabalho de roteiro essencial, porque, afinal, não se tratando de um roteiro estruturado - onde todos os acontecimentos já estão definidos e ocorrerão como tal, é preciso criar um roteiro no qual se consiga ser, ao mesmo tempo, estruturado sobre a temática e maleável acerca dos imprevistos da realidade. Além disso, a produção do documentário lida com cenários, por vezes, desconhecidos, lida com situações e momentos reais, ou que soam reais aos olhos (ou lentes) que o registram. Criar uma estrutura prévia para filmagens parece uma tarefa impossível, pois, como poderíamos estruturar acontecimentos que não temos controle sobre? Em seu artigo intitulado *Introdução ao roteiro de documentário*, Sérgio Puccini reflete sobre a etapa de pré-produção no documentário:

A impossibilidade da escrita, na etapa de pré-produção, de um roteiro fechado, detalhado cena a cena, para filmes documentários ocorre ou em função do assunto ou da forma de tratamento escolhida para a abordagem do assunto. Documentários de arquivo, históricos ou biográficos, podem ser “escritos” antes do início das filmagens. O mesmo já não ocorre se a abordagem do assunto exigir o registro de um evento que não esteja necessariamente vinculado à vontade de produção do filme, como documentários que exploram um corpo-a-corpo com o real, aspecto que define a estilística do Documentário Direto. (PUCCINI, 2009, p.177)

Ao desdobrar o documentário direto, ele também pontua que “o estilo é facilmente associado à ampla difusão do mito de que o filme documentário exige apenas o gesto de ligar a câmera e alguma sensibilidade do cineasta para com aquilo que já existe, pleno de sentido, ao seu redor” (PUCCINI, 2009, p.176). Tal associação pode fomentar uma crença equivocada na ideia da “simplicidade” que é produzir um documentário, promovendo uma afirmação reducionista do ato de filmagem, que deixa de lado o estudo, a pesquisa e os quesitos teóricos, artísticos, estéticos, técnicos e éticos do estilo.

Esse equívoco na concepção do processo de construção do filme documentário, sustentado pela falsa ideia de que o gênero exige menos preparação ou menos da intervenção criativa do cineasta, vem sendo constantemente refutado por documentaristas e teóricos verdadeiramente envolvidos com a prática. Documentário é também resultado de um processo criativo do cineasta marcado por várias etapas de seleção, comandadas por escolhas subjetivas desse realizador. Essas escolhas

orientam uma série de recortes, entre concepção da idéia e a edição final do filme, que marcam a apropriação do real por um discurso (PUCCINI, 2009, p.176-177)

Tais recortes e concepções de ideias, que resultam no corte final da obra, não surgem de forma mais consolidada sem uma pesquisa prévia, além de uma noção aprofundada do tema trabalhado pelo filme.

Por ser um formato aberto, que está sempre sujeito a interferências advindas do ambiente externo, o documentário é um gênero que exige bastante preparo para sua realização. Ao iniciar um projeto, o documentarista deve ter em mente todas as possíveis reviravoltas do filme que ocorrem no período de filmagem e se preparar para isso. O período de pesquisa, se bem conduzido e aprofundado, ajuda ao documentarista a ter noção precisa da validade de seu projeto mesmo que, no decorrer do filme, este sofra alterações que não foram previstas na pré-produção. (PUCCINI, 2009, p.189)

Em diálogo com Puccini, a ideia deste capítulo é apresentar como este produto foi estabelecido e a importância da pesquisa prévia e temática para seu realizador. Inicialmente a escolha do tema em um documentário tem origens “em desejos pessoais de investigação e divulgação de determinados assuntos presentes em nossa história e sociedade, mas também se originam de projetos institucionais, de iniciativa de empresas, órgãos públicos e não-governamentais, instituições filantrópicas, etc. (PUCCINI, 2009, p.178).

A ideia do tema sobre o cinema de terror no Brasil vem de um desejo pessoal de trabalhar e estudar o cinema de terror, um gênero que me fascina desde criança, com toda sua catarse, estética e, principalmente, sua possibilidade de lidar com temas reais de uma forma lúdica e, de certa forma, poética. Uma poética que coloca temas pesados, difíceis, porém necessários para debate, em um tom fantasioso. O medo que senti ao assistir esses filmes na infância mudou, porque aquela pessoa que assistia banhos de sangue, frases de efeito e monstros, também mudou. Vejo que meu amadurecimento no que compreendo como arte e como cinema se deve muito ao terror, ao compreender o quanto de dedicação foi dada à produção de filmes como *Evil Dead (1981)*, *O Massacre da Serra Elétrica (1974)*, *A Meia Noite Levarei Sua Alma (1963)*, etc... despertaram minha curiosidade, uma certo tipo de intuição. Acredito que, como realizador, essa obra também seja um desejo de explorar o cenário de terror no Brasil, discutir sobre como ele é único, como ele existe e resiste. O projeto começou como uma carta de agradecimento a todo um gênero que me acolheu, e ainda acolhe.

Para além das questões pessoais que me levaram a produzir o documentário, outros pontos também são levados em consideração sobre a importância e relevância da obra. Um deles é o fator cultural de pesquisar e compreender como é o cinema nacional, como cada região trabalha o terror, se existem diferenças, semelhanças, o início de um mosaico de ideias e histórias acerca da nossa cultura. A divulgação dos realizadores e do gênero também foi levada em consideração, o formato audiovisual pode expandir as barreiras de alcance do documentário e torná-lo mais acessível para exibição.

2.2 Filmar o real

O quanto de realidade um documentário absorve para si? O ato de apontar uma câmera para uma pessoa real, com uma história real que, ao passar dos minutos, nos propõe crônicas de momentos incertos captados pela câmera, seja no discurso falado, seja nas ações que acontecem diante dos olhos. Assim, é comum pensar que esses fatores, somados a toda uma estética realista, nos mostram a “verdade”. Esse tipo de pensamento ignora e simplifica alguns fatores da produção documental que são essenciais para seu “sucesso”. Bill Nichols (2005) afirma que, “Se o documentário fosse uma reprodução da realidade, esses problemas seriam bem menos graves. Teríamos simplesmente a réplica ou a cópia de algo já existente. Mas ele não é uma reprodução da realidade, é uma representação do mundo que vivemos.” (2005, p. 47). O documentário não é um retrato fiel de suas imagens, de seu mundo, mas sim um reflexo da sociedade, e o que vemos são imagens que alguém captou, um diretor/editor selecionou e colocou no filme. Dessa maneira, a obra é um produto que vemos pelos olhos de outra pessoa, é uma forma de olhar subjetiva ao mesmo tempo que exhibe uma pequena fresta de realidade.

Chegar a um acordo de qual a definição de documentário é complexa, como cita Nichols:

A definição de documentário é sempre relativa ou comparativa. Assim como amor adquire significado em comparação com indiferença ou ódio, e cultura adquire significado quando contrastada com barbárie ou caos, o documentário define-se pelo contraste com o filme de ficção ou filme experimental e de vanguarda. (NICHOLS, 2005, p.47)

Para além da difícil tarefa de definir *o que é documentário* está o objetivo da obra, que, mesmo não sendo uma definição *persi*, dá relances do que se trata essa categoria de

filmes e pode nos ajudar a compreender melhor o papel do documentário, do documentarista e de histórias.

Dar voz a esse “outro” desconhecido torna-se questão importante para os cineastas, e a entrevista – possibilitada pelo advento das técnicas de gravação de som direto – torna-se um procedimento privilegiado. A “voz do povo” faz-se, portanto presente, mas ela não é ainda o elemento central, sendo mobilizada, sobretudo na obtenção de informações que apóiam os documentaristas na estruturação de um argumento sobre a situação real focalizada. (LINS; MESQUITA, 2011, p.21)

Logo, o documentário como um retrato do “outro”, pode ter a entrevista como a “voz do povo”, como um dos destaques na construção documental, mesmo não sendo o elemento central. Nesta concepção, o documentário, de início, pode se aproximar, analogicamente, a uma tela em branco, na qual usamos as entrevistas para pintar os entrevistados (e principalmente, suas histórias) em detalhes, porém, o foco é o resultado final, a pintura final que se deu ao longo das entrevistas, de todas as crônicas e histórias faladas, da voz que aqueles personagens possuem. Outro fator que também deve ser colocado em discussão é a representação do Outro:

Os documentários mostram aspectos ou representações auditivas e visuais de uma parte do mundo histórico. Eles significam ou representam os pontos de vista de indivíduos, grupos e instituições. Também fazem representações, elaboram argumentos ou formulam suas próprias estratégias persuasivas, visando convencer-nos a aceitar suas opiniões. (NICHOLS, 2005, p.30)

Essa voz dada ao Outro, por mais que seja um recorte da realidade, possui peso e, como afirma Nichols (2005), o documentário “representa uma determinada visão do mundo, uma visão com a qual talvez nunca tenhamos deparado antes, mesmo que os aspectos do mundo nela representados nos sejam familiares”. (2005, p.47). E o meu objetivo com a produção do documentário é justamente dar oportunidade de falar e mostrar uma visão de mundo que é pertinente no cenário cultural, social e político do Brasil, mas que não é tão divulgada e difundida popularmente. As opiniões e representações contidas nas entrevistas vieram de pessoas que estão inseridas no processo audiovisual e trabalham, ou conhecem, o gênero do terror. Elas nos falam suas experiências profissionais e pessoais sobre a produção, divulgação ou análise do cenário atual. Tais experiências são afetadas pelas geografias de onde vivem (um no Espírito Santos e dois em Minas Gerais) e mostram como que, mesmo estando na mesma região geográfica, possuem suas particularidades.

E por fim, outra visão presente no produto é a de seu realizador, e aqui abro um pequeno parêntese para explicar. O tema do produto veio, para além de estudos e análises, de uma necessidade de divulgação deste gênero do cinema brasileiro. A temática também veio de um olhar particular meu. Na infância e adolescência sempre apreciei filmes, de todos os tipos, mas tinha um apreço maior pelo gênero de terror, que me atraía muito. Das poucas lembranças que tenho da minha infância, as que mais se destacam são relacionadas a filmes de terror que vi e, conseqüentemente, o medo que senti durante e após determinadas exposições. De certa forma, esse documentário veio da minha necessidade de olhar para este gênero nacional, que esteve em parte significativa da minha formação fílmica. Esse olhar, completamente subjetivo e pessoal, possui uma influência sobre esse projeto, porque, talvez, sem essa importância que o terror possui em minha vida, esse documentário poderia não ter existido. Acredito que essa obra veio de uma necessidade particular de querer dar voz, dar lugar e espaço para um gênero, por vezes considerado menor, mas que possui grande relevância.

Como em um livro biográfico, onde por mais que estejamos lendo “a verdade”, essa “verdade” passa pelo filtro do autor, seja ele o próprio sujeito da biografia ou não, o documentário passa pelo mesmo processo, refletindo a sociedade aos olhos de uma pessoa. E ainda quando a temática geral é a mesma, o olhar de cada realizador é distinto. Um exemplo disso é o filme *Longe do Vietnã (1968)* de Chris Marker, Alan Resnais, Jean-Luc Godard, Claude Lelouch, Agnès Varda, Joris Ivens e William Klein. Os 7 realizadores se dividem em segmentos ao longo do documentário. Em formatos por vezes mais poético, por vezes mais sarcástico, em um grande ensaio sobre a guerra do Vietnã, e mesmo todos os cineastas se mostrando contra a guerra, com opiniões semelhantes nesse quesito, é possível ver o quão diversificadas e múltiplas são as interpretações de cada segmento, além da forma que é explorado o tema e a estética do próprio documentário, que se debruça em apresentar diferentes formas de impactos que a guerra possuiu no mundo. Cada olhar é único, cada preocupação e crítica também, formando um grande mosaico de ideias que nos mostram como estamos submetido ao olhar dos realizadores.

Além disso, o documentário possui uma enorme carga social, política e até caráter de manifesto, o que nos leva ao próximo tópico de discussão.

2.3 Documentário, política, cultura, sociedade

Como dito anteriormente, o filme *Longe do Vietnã* (1968) foi realizado por 7 cineastas e discorre sobre a Guerra do Vietnã, por meio de filmagens de protestos, encenações, entrevista e segmentos mais poéticos. Neste sentido, possível considerar o caráter de ensaio-manifesto do filme. Esse aspecto não esconde o fato de todos seus realizadores serem contra a guerra e os ideais pregados por uma sociedade capitalista devido a uma guerra ideológica. Apenas esse breve comentário sobre o filme já nos mostra toda sua potência política, social e até mesmo cultural (considerando que o realizadores são franceses, engajados politicamente, com uma percepção particular sobre a guerra). Esse é um fator que não apenas é explorado aqui, se pegarmos dois realizadores de *Longe do Vietnã* e analisarmos suas filmografias, podemos encontrar mais obras que conversam diretamente com questões políticas, sociais e culturais, sem deixar de lado seu caráter autoral e, por vezes, mantendo um tom poético, porém sem abrir mão de sua crítica.

Chris Marker possui uma extensa carreira em documentários que observam, presenciam e até mesmo denunciam importantes momentos na história do mundo. Como *O Fundo do Ar é Vermelho* (1977), obra que mostra o desenvolvimento, tanto positivos quanto negativos, pelos movimentos revolucionários em meados de 1967 e, principalmente, 1968, com registros das revoltas de Maio de 68. Ou o documentário *A Sexta Face do Pentágono* (1968), que nos coloca no meio de uma manifestação que aconteceu em Outubro de 67, em Washington, contra a guerra do Vietnã.

Agnes Varda, que é outra das realizadores de *Longe do Vietnã*. Também possui uma carreira extensa como diretora de documentários e filmes ficcionais, também explora temáticas estruturais da sociedade, como em seus curtas *Respostas de Mulheres: Nosso Corpo, Nosso Sexo* (1975), um filme manifesto acerca das opiniões e experiências das mulheres em mundo machista e opressor; *Saudações, Cubanos!* (1964), que explora a sociedade cubana em 1963 pós-revolução, ou *Os Panteras Negras* (1968), que se passa durante os protestos contra o processo de Huey Newton, um dos líderes dos Panteras Negras.

Esses são só alguns exemplos para identificar o fator social, político e cultural que envolvem um documentário, mesmo quando ele não trata de questões diretamente políticas (como manifestações, revoluções, etc..) ele também se mostra de certa forma, posicionado perante um fator social.

Literalmente, os documentários dão-nos a capacidade de ver questões

oportunas que necessitam de atenção. Vemos visões (fílmicas) do mundo. Essas visões colocam diante de nós questões sociais e atualidades, problemas recorrentes e soluções possíveis. O vínculo entre o documentário e o mundo histórico é forte e profundo. O documentário acrescenta uma nova dimensão à memória popular e à história social. (NICHOLS, 2005, p.27)

E essa nova dimensão e história estão inseridas no cenário audiovisual nacional, dos conhecidos aos desconhecidos. É importante mostrar um pouco da visão “por trás das câmeras”, como que se juntasse um apanhado de crônicas do cotidiano e, com isso, criasse uma miscelânea de ideias, que não apenas se mostra relevante em seu teor puramente artístico, mas também teor social. O documentário é uma forma de agir sobre essa divulgação, seja nas informações passadas pelo conteúdo da obra, seja pela percepção de um personagem, ou até mesmo por uma câmera que está inserida em um momento e filma o que acontece em sua frente.

O filme documentário proposto aqui utiliza do cinema e da arte como uma forma de discutir os inúmeros quesitos que rondam os meios artísticos, sejam questões pessoais, políticas, sociais e culturais. A obra proposta tenta mostrar várias questões que dificultam a produção de cinema independente de terror hoje, seja falta de políticas, tanto para produção quanto para incentivo de público nas salas, seja por um preconceito do próprio brasileiro com seu cinema (por falta de políticas de divulgação dos filmes ou pelo “complexo de vira-latas”¹⁴ que Nelson Rodrigues discute), ou inúmeras outras dificuldades que os cineastas passam no país. Utilizo o cinema como ponto inicial para conduzir o espectador através de fatos sobre pessoas e sobre a arte, visitando lugares e recontando acontecimentos. Assim, o meio audiovisual possibilita registrar e exibir esses aspectos em relação ao tema e, portanto, criar o filme. Nas palavras de Bill Nichols: “Se os documentários representam questões, aspectos, características e problemas encontrados no mundo histórico, pode-se dizer que falam desse mundo tanto por meio de sons como de imagens.”(NICHOLS, 2005, p.72).

Acredito que, para além do caráter de exibição, o papel do documentário também entra como um documento histórico, que fica eternizado em uma obra audiovisual. A temática de valorização da cultura nacional, seja através de elementos enraizados ou não, sempre foi representativa nos documentários nacionais. Exemplo disso pode ser encontrado no documentário de Eryk Rocha, *Cinema Novo (2016)*, que fala sobre o importante

¹⁴ Nelson Rodrigues define o “complexo de vira-latas” como “a inferioridade em que o brasileiro se coloca, voluntariamente, em face do resto do mundo.” (RODRIGUES, 1993, p.51-52)

movimento cinematográfico para as terras brasileiras. Em entrevista para a cinemascopetv¹⁵, o diretor Eryk Rocha comenta a importância de seu documentário para o país: “Estamos dando voz à denúncia, estamos dando voz à reflexão, estamos dando voz a pensar o Brasil, a olhar para o Brasil.” (ROCHA, 2016).

Além de tratar sobre temas mais conhecidos e consagrados no cânone nacional, os documentários brasileiros também exploram temas que, de inúmeras formas são deixados de lado, como o documentário *Histórias Que Nosso Cinema (Não) Contava (2017)*, onde a diretora Fernanda Pessoa explora a época da ditadura militar no país, porém, mantém como temática principal as pornochanchadas, e a partir disso, cria uma relação dessas obras como um reflexo (ou em alguns casos fazendo reflexões), sobre o período que o país vivia. A obra é importante para fazermos uma releitura do cinema da década e analisarmos ele hoje, onde já é possível compreender questões que estavam “em alta” no período militar. “A voz do documentário pode defender uma causa, apresentar um argumento, bem como transmitir um ponto de vista.” (NICHOLS, 2005, p.73)

¹⁵ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=STnsDPtmddA>>. Acesso em: 19 nov. 2019

3. RELATÓRIO DE PRODUÇÃO

Após pesquisa por entrevistados que mais se encaixam para o documentário, foram definidos três: dois diretores (Rodrigo Aragão e Aldo Pedrosa) e um crítico de cinema (Marcelo Miranda). A escolha dos diretores foi devido à importância destes no cenário atual. Rodrigo Aragão está presente no cenário cinematográfico brasileiro há tempo considerável, com seu primeiro longa-metragem lançado em 2008. Além disso, é um dos principais expoentes do horror nacional atual. Aldo Pedrosa foi escolhido por ser novo no mercado, com seu primeiro e até então único longa, *#ninfabebê*. Lançado no ano de 2016 em Uberaba, interior de Minas Gerais, o filme e o diretor deste representam os novos realizadores que acabaram de se inserir no cenário. O crítico de cinema Marcelo Miranda foi escolhido por seu papel de destaque na referida atividade, tendo escrito inúmeras análises de filmes (sendo uma grande parcela no gênero horror), além de estar presente em festivais de cinema, tais como a Mostra de Cinema de Tiradentes e a Mostra de Cinema de Ouro Preto, como mediador de mesas de debate. O crítico possui conhecimento não só de filmes clássicos, como também do cenário cinematográfico independente no Brasil. Com esses três entrevistados escolhidos, dei início a uma pesquisa mais detalhada de suas filmografias - no caso dos realizadores - e, desta forma, fiz os primeiros contatos de pré-produção.

Vale ressaltar que foram feitas mais duas entrevistas, as quais retirei do documentário e da pesquisa, já que, ao longo da análise sobre quais seriam necessárias no produto final, essas não se encaixavam. A primeira entrevista foi a de Miguel Javaral, músico e compositor, que já trabalhou no filme *Planeta Escarlata (2016)*, dirigido por Dellani Lima e Jonnata Doll. A entrevista ocorreu em Belo Horizonte - MG, em sua casa/estúdio. Porém, com o decorrer da entrevista, a conversa se focou em questões mais técnicas a respeito da composição de trilha sonora para um filme. Nessas circunstâncias, houve um deslocamento de suas falas com o assunto principal do documentário. De toda forma, a entrevista foi salva e poderá ser usada para uma possível expansão de outro projeto.

A segunda entrevista foi a de Tato Siansi, produtor do filme *Mal Nosso (2017)* e diretor da produtora Kauzare Filmes. Esta foi realizada em Ribeirão Preto - SP, na mesma produtora em que ele trabalha. A causa dessa entrevista não ter entrado no projeto final se dá por conta da ideia inicial, que era uma entrevista com Tato Siansi em um dia e, no próximo, uma entrevista com o diretor Samuel Galli, já que trabalharam juntos na produção do filme

Mal Nosso (2017). Acreditei que essa dinâmica poderia dar duas visões sobre a mesma obra e sobre o cinema de terror, a visão do diretor e a visão do produtor, o artístico e o burocrático, com a possibilidade de tal visão dicotômica ser mudada ao longo das entrevistas. As ideias poderiam se completar ou se divergir, trazendo uma discussão mais ampla. Porém, devido a alguns imprevistos, a entrevista com o Samuel Galli não ocorreu e foi adiada indefinidamente. Com isso, as falas do produtor ficaram desconexas de todo o restante, faltando possíveis complementos do diretor do filme.

A conclusão de tirar essas duas entrevistas do produto final ficou definida, pois ambas as falas estavam desconexas dentro do contexto geral da proposta do documentário, elas afetam o ritmo e criam discussões que não eram devidamente exploradas, podendo prejudicar ao invés de agregar ao trabalho.

O primeiro que conversei foi o cineasta Rodrigo Aragão. Como entrevistado que mais se encontra geograficamente distante de Minas Gerais (estado onde estudo e trabalho), aproveitei a oportunidade das férias do mês de janeiro para conhecê-lo pessoalmente, uma vez que esta atividade demandaria uma viagem mais longa e uma melhor preparação prévia. Visto que o Aldo Pedrosa se encontrava em Uberaba e Marcelo Miranda, em Belo Horizonte, resolvi deixá-los para período posterior.

Abaixo, demarco algumas datas importantes dentro deste caminho de produção:

Janeiro de 2019

Preenchi o mês de Janeiro assistindo à filmografia de Rodrigo Aragão, além de realizar uma busca por seus primeiros trabalhos com curta-metragens e como técnico de efeitos especiais em outros filmes, como é o caso de *Mal Nosso (2017)*, do diretor Samuel Galli e *O Clube dos Canibais (2018)*, do diretor Guto Parente. Durante a pesquisa, fiz o primeiro contato com o Rodrigo, que se mostrou muito receptivo. Então, a partir desse momento, conseguimos marcar as filmagens para Fevereiro, em Guarapari (ES), onde o diretor reside.

15 de fevereiro de 2019

Peguei o ônibus no dia anterior rumo a Guarapari (ES), levando comigo dois tripés de câmera, duas câmeras (um Canon T5 e uma Canon 6D), um microfone direcional, um

microfone de lapela e três cartões de memória. Esse foi o equipamento utilizado em todas as entrevistas.

Chegando ao seu estúdio de maquiagem, logo conheci Rodrigo, este estava preparando uma maquiagem para o seu próximo filme. Desde o início, ele se mostrou bem cordial e me apresentou à sua oficina. Na verdade, a oficina estava entrando em transição, de oficina para museu, uma vez que o diretor deixaria para exposição algumas das maquiagens e monstros de sua autoria. O local tinha tons e características de filmes de terror, composto por salas com pouca iluminação, que criavam uma atmosfera de terror, incluindo um cômodo que foi utilizado como cenário de seu o próximo longa (*O Cemitério das Almas Perdidas*) - sendo esse o lugar escolhido para a gravação da entrevista. Era uma sala com pinturas na parede e uma grande mesa com aspectos envelhecidos, a qual guardava um crânio em sua superfície. Ao preparar o cenário da entrevista, tive a oportunidade de colocar algumas velas junto ao crânio, a fim de acentuar o aspecto cenográfico. A iluminação foi utilizada para destacar e dar contraste ao entrevistado, e o som foi captado tanto pelo microfone de lapela quanto pelo microfone direcional.

No posicionamento das câmeras utilizei a Canon 6D em frente ao entrevistado, com ele no centro do plano com enquadramento mais aberto, com a finalidade de dar certo destaque para o fundo, para o background, para o “making of” de produção, visando oferecer ao espectador uma sensação de “estar nos bastidores” dessas produções. No caso de Rodrigo, a utilização do cenário fez parte de sua entrevista e, desta maneira, a outra câmera foi disposta em um ângulo $\frac{3}{4}$, de forma mais fechada, posicionando o entrevistado em um dos cantos, assim fazendo uso da regra dos terços para os pontos de foco e atenção (olhos, expressões faciais). A utilização de duas câmeras foi uma escolha estética, além de já ter em mente a parte da edição, dado que o uso de duas câmeras abriu a possibilidade de fazer cortes sem a necessidade de uma imagem de insert. A entrevista durou cerca de 1 hora e 10 minutos, nela foram discutidos vários subtemas, todos dentro da temática cinema de terror nacional e seus derivativos.

Março e Abril de 2019

Nos meses de Março e Abril, continuei a pesquisa teórica sobre cinema de terror, com a leitura de alguns livros e de outras mídias para melhor absorção do conteúdo. Como exemplo, o podcast *Saco de Ossos*, criado pelo Marcelo Miranda em abril de 2019, tendo seu primeiro entrevistado, o diretor Rodrigo Aragão, foi um dos meios utilizados para tal estudo.

Além disso, o processo de pesquisa incluiu assistir a filmes nacionais de terror, ler textos e buscar entender melhor acerca dos sistemas de produção desse gênero. Em seguida, assisti cuidadosamente às filmagens da entrevista do diretor Rodrigo Aragão, feitas para o documentário. Assim, usei tal revisão para melhor me preparar para as próximas entrevistas. Ademais, já era possível notar a obra ganhando forma e quais temas foram de maior destaque. O começo da esquematização de conteúdo se mostrou necessário e útil, já que proporcionou melhor compreensão sobre quais temas realmente entrariam no documentário, além de esquematizar perguntas fixas para todos os entrevistados.

Junho de 2019

Ao entrar em contato com Aldo e Marcelo, comecei a combinar as entrevistas. Os dois se mostraram bem receptivos, a conversa prévia foi rápida e feita, predominantemente, via e-mail, facebook e whatsapp. Devido ao fato do filme *#ninfabebê* não estar disponível para compra ou aluguel em algum serviço de streaming, conversei com o diretor Aldo, para que este pudesse me disponibilizar um link para o filme. Desta forma, dei início à pesquisa sobre o filme e sobre as temáticas envolvidas em ambas as entrevistas...

11 de Julho de 2019

A entrevista com o crítico Marcelo Miranda foi realizada em Belo Horizonte. As filmagens foram feitas em uma praça e, com isso, trouxe inicialmente dois problemas: a imagem e o som. A imagem, que poderia destoar do resto do documentário, já que estávamos ao ar livre, em um lugar sem tanta atmosfera de terror, além da questão da iluminação, que teve necessidade de luz natural. Depois de certo tempo, achamos um lugar mais conveniente para filmar a entrevista, com árvores que contrastavam no fundo, o que criou uma imagem meio sombria. Pareceu-me uma boa oportunidade. Além do mais, a situação me fez perceber que não havia necessidade restrita de um ambiente categórico para a filmagem, pois a ideia é mostrar bastidores, estes que podem incluir ou não incluir elementos de terror convencionais, a fim de explorar e demonstrar pluralidades do horror, indo além da chamada “atmosfera de horror”. Ao longo da conversa, chegamos despreziosamente ao tópico de tipos de terror no Brasil e como a geografia de determinadas localidades têm influência sobre os realizadores. Discutimos sobre como tal atuação regional traz um conteúdo mais aprofundado na obra, o que casa com a noção de que todos os lugares são relevantes, seja no cenário de um filme de

horror, seja numa praça ou seja na casa de um realizador. Conclui que a pluralidade, tanto de fundo quanto de histórias, traz a oportunidade de explorar todos os lugares. Após a entrevista, eu já conseguia perceber algumas aproximações de assuntos e conversas.

22 de Julho de 2019

A entrevista com Aldo Pedrosa foi antecedida por um café da manhã com o diretor pois, quando cheguei em sua casa, ele já me convidou para tomar um café. Essa conversa prévia foi importante para que aos poucos eu entendesse a respeito de como tinha sido a produção de seu filme e todas as adversidades que se passaram. Retomamos tais assuntos mais tarde, na hora das filmagens. Várias perguntas foram criadas em minha mente a partir dessa conversa de antes. Por isso, a entrevista mais longa (com 1 hora e 45 minutos) tratou de várias temáticas pessoais que agregaram ao já iniciado diálogo entre as entrevistas já feitas.

23 de Outubro de 2019 - Edição

Em Outubro de 2019, dei início aos processos de decupagem e edição do material captado. Ao todo, foram três horas e cinquenta minutos de material filmado (Sem contar as duas entrevistas que não entraram). A princípio, assisti à todo o material e deixei marcado os assuntos tratados em cada entrevista, cada experiência particular dos realizadores e cada sub-temática conversada nas três entrevistas. Já na segunda visualização, optei por sincronizar o áudio e selecionar/separar os trechos que, de início, pareciam ganhar mais destaque e relevância. Assim, os trechos selecionados começaram a interagir entre si. Eu os organizei em temáticas e coloquei todos os temas interligados em um mesmo trecho narrativo, introduzindo certa coerência, mesmo que de forma mais crua.

Com todo o material, tornou-se possível, mais facilmente, compreender como seria “o todo” e notar quais partes não se encaixavam neste “todo”. A partir disso, deu-se o processo de assistir, analisar, reassistir e, mais tarde, ver como um trecho específico se encaixava ou deixava de encaixar. Logo, reuni estes em blocos coloridos no programa de edição (Adobe Premiere), cada bloco montado de forma que levasse a um melhor diálogo de todos os trechos com aquela temática. Prontamente eles foram organizados de forma mais consolidada. Mesmo que demande mais tempo, julguei necessário tal processo, a fim de melhor conhecer o material e já buscar conexões entre os subtemas. Com estes subtópicos já selecionados e suas partes “em excesso” removidas, foi montado o esqueleto da edição. O próximo passo foi a

escolha da ordem em que os temas seriam debatidos, de forma que criasse não só uma coerência para o filme, como também um senso de narrativa, na qual acompanhamos esses três personagens em um começo, meio e fim (não necessariamente o fim da discussão, mas o fim narrativo do filme).

Julguei necessário começar de forma mais ampla com a apresentação dos personagens e, a partir disso, o momento em que estes discorrem sobre suas percepções sobre “o que é um filme de terror”. Esta sequência serviu tanto como apresentação do tema que será debatido ao longo dos primeiros minutos, quanto como uma apresentação dos próprios personagens. Após esse trecho, pude adentrar cada vez mais nos assuntos ligados à produção e, com isso, apresentar como operava a produção de filmes de terror no Brasil e como esta se encontra nos dias de hoje, conciliando com o quanto pode ser difícil produzir cinema, com o problema da distribuição, e culminando em discussões acerca do caráter crítico que um filme de terror pode ter, o que, por consequência, nos fez discutir sobre a sociedade que rodeia todos esses entrevistados. Após essa etapa, todo o esqueleto do documentário já estava feito. Era preciso, daí em diante, ajustar os trechos juntos, de modo que ficasse sutil suas transições. Em alguns momentos da montagem, coloquei trechos de destaque filmados com a segunda câmera, mostrando um ângulo mais fechado e dando ênfase no que era falado.

Por fim, trechos dos filmes *Mangue Negro* (2008), *Mar Negro* (2013), *As Fábulas Negras* (2014) , *#ninfabebê* (2016) , *Mal Nosso* (2017) e *A Mata Negra* (2018) foram colocados como inserts para inserir maior força visual com que estava sendo discutido, além de trabalhar a relação entre trechos mais subjetivos do trajeto dos cineastas com trechos de maior “sufoco” dos seus personagens em seus filmes. Precisei assistir novamente os filmes algumas vezes, anotar trechos interessantes ou partes que possuíam uma trilha sonora que pudesse conversar com o documentário. Esses trechos foram selecionados e colocados na versão final. Outro ponto que gerou dúvidas iniciais foi a constituição do restante da trilha musical. Em alguns momentos o produto se mostrava sem trilha, o que deixava determinados diálogos sem a emoção necessária para determinado contexto. Por este motivo, trilhas sonoras com direitos autorais livres foram colocadas para preencher tais espaços, o que criou uma melhor dinâmica e agilidade com as sequências narrativas. Tanto as trilhas retiradas dos filmes quanto as trilhas com direitos livres foram pensadas para criar um sentido de tempo ou espaço convincente para o tema de terror. Vários gêneros possuem uma temática musical que remete a determinado gênero, como o faroeste, a comédia e o terror. Por mais que isso não seja uma regra, existe uma noção sobre tais temas. Tentei selecionar trechos e músicas que ressaltassem essa atmosfera, tentando recriar, de certa forma, a atmosfera de um filme de terror.

Além disso, as trilhas tinham de conversar entre si e conversar com o produto final. Novamente foi uma questão de selecionar um número de músicas e seus trechos e ir testando, se encaixavam ou não, no contexto. E se um trilha poderia dar continuidade a outra trilha de forma sutil. Nesse momento o ritmo dos temas e da fala dos entrevistados foi essencial para compreender em quais momentos uma trilha mais lenta ou mais agitada seria necessária. Um exemplo disso é o meio do filme, após as apresentações dos entrevistados começa uma série de blocos que tendem a se aprofundar mais nos aspectos de produção. Nesse trecho a trilha foi essencial para dar uma impressão de ritmo contínuo para todas as falas, a edição evita silêncios ou pausas entre os entrevistados justamente para o espectador não se cansar, já que essa parte contém um maior quantidade de informação e poderia ficar massante.

Outro ponto que vale destacar é que após a finalização do corte mais consolidado, eu resolvi analisar novamente o ritmo da produção e “lapidar” excessos. Ao chegar nesse ponto, senti que seria ideal não apenas utilizar o conteúdo do documentário para discutir o terror, mas também sua forma. Eu fiz alguns testes e resolvi fazer da estrutura do documentário algo similar a estrutura de um filme de terror, fazendo do produto uma junção de terror com documentário ou documentário com terror (ainda não sei ao certo a melhor definição). Além da estrutura de um filme de terror, coloquei alguns elementos que remetessem ao gênero. Um exemplo disso é a cena de susto (também conhecido como *jump scare*). Por mais que não seja algo que todos os filmes de terror possuem, e inclusive o recurso se tornou um clichê do gênero sendo utilizado à exaustão, criei uma cena onde todo o *timing* foi construído como uma cena de susto, porém, ao invés de entregar o susto (ou o falso susto) eu entrego uma informação sobre o gênero.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Através desta pesquisa foi possível compreender sobre parte da história do cinema nacional de terror recente, além de refletir a respeito dos desafios, problemas e até mesmo descaso que os diretores deste gênero sofrem, seja do público, seja do próprio país em si, que não dá destaque para produções independentes e não fornece a distribuição de forma devida (o que na verdade se mostra um problema em toda a estrutura do cinema independente brasileiro).

As perspectivas de cada entrevistado foram importantes para mostrar diferentes histórias e ocasiões de cineastas que estão em diferentes momentos de suas carreiras cinematográficas. Rodrigo já consolidado desde 2008, com seis filmes no currículo (o último, *O Cemitério das Almas Perdidas*, até o presente momento, ainda não foi lançado), e Aldo, que iniciou a carreira cinematográfica recentemente, possui apenas um longa. O papel do crítico Marcelo Miranda serviu como um fio narrativo sobre a história do cinema de terror no Brasil e, por vezes, uniu as conversas dos dois diretores e deu exemplos de outros cineastas também na ativa, como a Gabriela Amaral Almeida e o Paulo Biscaia Filho. Tal aspecto demonstrou como o terror não se limita aos dois entrevistados deste filme, mas a um grupo bem maior que se manteve ativo, mesmo com todos os problemas envolvendo falta de incentivo, um mercado não preparado e um preconceito vindo do público brasileiro.

Durante a captação de imagens e sons me adentrei de forma metalinguística ao processo de filmagem de baixo custo, compreendendo um pouco os desafios de fazer um filme. Quase um diário poético de produção, seguindo por noites mal dormidas em ônibus, carregando um equipamento pesado, tomando chuva, vivenciando problemas técnicos, dentre outros desafios. Por mais mínimos que possam parecer, quando comparados com a produção de longas de terror, esses contrastes me colocaram a par de como “apontar uma câmera e filmar” é bem mais complexo do que se imagina, criando demandas físicas, desafios, mas, no fim da montagem, eclode uma grande satisfação em se ter produzido algo, criado uma nova obra, um sentimento, que está impresso nesse documento audiovisual.

As conversas, tanto prévias ao conhecer os entrevistados, quanto aquelas desenvolvidas nos momentos das filmagens em si, enriqueceram também o cenário de cada realizador ou crítico. Nessa experiência, não pude deixar de notar um entusiasmo, tanto da parte dos entrevistados quanto da minha, de discutir sobre o cenário do Brasil, que precisa ser debatido, discutido e divulgado. Uma das características e objetivos desse filme é

exatamente divulgar esses nomes, essa arte, dando espaço, voz e lugar para esse gênero que esteve presente no país em seus momentos difíceis e resiste até hoje, ganhando um time cada vez maior de realizadores e entusiastas.

Todas essas pessoas espalhadas pelo país possuem características únicas devido ao lugar onde nasceram, onde foram criados, onde teceram memórias, e tais memórias são colocadas, muitas vezes, de forma subjetiva e lúdica, nos filmes. Essas pequenas histórias se conectam em nossa cultura, que é plural e rica e, com os filmes, chegamos a lugares que talvez nunca teríamos a chance de ver pessoalmente, de territórios que hoje podem não existir mais, como é o caso do mangue onde o Rodrigo filmou *Mangue Negro*. Neste exemplo e em tantos outros, o filme é a recordação que temos dos lugares, mesmo ressignificados em um filme de terror, ainda possuindo sua potência, importância e realidade, mesmo que em uma qualidade de 480 x 720 (no caso de *Mangue Negro*). O filme torna-se um olhar quase fantástico e imagético do mangue, como um momento nostálgico e, ao mesmo tempo, íntimo ao diretor, que recorda de sua infância. O que acaba, de forma consciente ou inconsciente, transmitindo sua história a todos que assistirem a obra.

Este filme documentário é apenas um ponto de partida para uma discussão muito maior, que não se esgota aqui, mas se estende a um grande cenário nacional, que debate culturas, políticas e sociedade. A intenção da obra é contribuir na divulgação e nos estudos e análises sobre o cinema de terror no Brasil, fomentando o diálogo e a discussão sobre o cinema e sobre o papel da arte. A partir daqui, meu desejo é mostrar todo o valor artístico e crítico que o cinema pode alcançar, como o fantástico no terror pode ser uma forma de expurgar monstros reais em monstros imaginários, e ser um reflexo da sociedade sobre nossa atual condição, nossos problemas e, ao mesmo tempo, nossa cultura e nossos costumes. Foi importante ver e assistir diferentes estilos de diferentes regiões do Brasil, com histórias que brincam com o inconsciente e nos fazem lidar com alguns medos reais de forma lúdica. Assim, ao surgir o “FIM”, estamos mais seguros - pelos menos dos monstros do cinema.

REFERÊNCIAS

ANCINE. **Brasil fecha 2017 com recorde de lançamentos de filmes nacionais.** Disponível em:

<https://www.ancine.gov.br/pt-br/sala-imprensa/noticias/brasil-fecha-2017-com-recorde-de-lan-amentos-de-filmes-nacionais>. Acesso em: 29 out. 2018.

BARCINSKI, André. **John Cassavetes: quando o cinema era livre e inovador.** UOL.

Coluna André Barcinski. Disponível em:

<https://blogdobarcinski.blogosfera.uol.com.br/2017/02/13/john-cassavetes-quando-o-cinema-era-livre-e-inovador/>. Acesso em: 29 out. 2018.

BARCINSKI, André; FINOTTI, Ivan. **Maldito: a vida e o cinema de José Mojica Marins, o Zé do Caixão.** 2. ed. RJ: Darkside, 2015.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema brasileiro: propostas para uma história .** 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: Companhia de Bolso, 2009.

BOCA DO INFERNO. **À Meia-Noite Levarei Tua Alma (1964).** Disponível em: <https://bocadoinferno.com.br/criticas/2009/06/a-meia-noite-levarei-tua-alma-1964/>. Acesso em: 30 out. 2019.

CÁNEPA, Laura LoguercioO. **MEDO DE QUÊ? : UMA HISTÓRIA DO HORROR NOS FILMES BRASILEIROS.** São Paulo, p. 01-469, jun./2008. Disponível em: <file:///C:/Users/guiol/Downloads/Canepa_LauraLoguercio_D.pdf>

CINEMASCOPE TV. **Entrevista | Eryk Rocha (Cinema Novo, 2016).** 2016. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=STnsDPtmddA>>. Acesso em: 19 nov. 2019

COLEMAN, R. R. M. **Horror Noire: A representação negra no cinema de terror.** 1. ed. RJ: Darkside, 2019.

COUTO, José Geraldo. BLOG DO IMS. **O cinema visceral de John Cassavetes.** Disponível em: <https://blogdoims.com.br/o-cinema-visceral-de-john-cassavetes/?highlight=john>. Acesso em: 30 out. 2018.

DESBOIS, Laurent. **A odisseia do cinema brasileiro: da Atlântida a cidade de Deus.** São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

INTERNET MOVIE DATABASE. **IMDb: Ratings and Reviews for New Movies and TV Shows,** 1990. Página inicial. Disponível em: <https://www.imdb.com/?ref_=nv_home>

LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. **Filmar o real: Sobre o documentário brasileiro contemporâneo.** 2 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2011. 94 p.

MACHADO, Arlindo. **Pioneiros do vídeo e do cinema experimental na América Latina.**

Significação – Revista de Cultura Audiovisual, São Paulo, n. 33, p. 21-40, jun. 2010.

MANEVY, Alfredo; MASCARELLO, Fernando (Org.). **História do cinema mundial**. Campinas, SP: Papirus Editora, 2006.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. 5ª ed. Campinas, SP: Papirus, 2012. 270 p.

OBSERVATÓRIO BRASILEIRO DO CINEMA E DO AUDIOVISUAL. **Painel do SCB (2018)**. Disponível em: <https://oca.ancine.gov.br/painel-interativo>. Acesso em: 29 out. 2018.

OLIVEIRA JÚNIOR, Luiz. **O cinema de fluxo e a *mise en scene***. Universidade de São Paulo, Escola de Comunicações e Artes, São Paulo, 2010.

PRIMATI, Carlos; GARCIA, Demian (Org.). **Cinemas de Horror**. 2. ed. Paraná: Editora Estronho, 2016.

PUCCINI, Sérgio. Introdução ao roteiro de documentário: .. **DOC On-line**: Revista Digital de Cinema Documentário, Local, Volume, n. 6, p. 173-190, ago./2009. Disponível em: <<http://doc.ubi.pt/06/doc06.pdf>>. Acesso em: 20 nov. 2019.

PUPPO, Eugênio; HADDAD, Vera. **Cinema marginal**: filmes produzidos nas décadas de 60 e 70. 1 ed. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2001.

RAMOS, Fernão. **Mas Afinal ... O que É Mesmo Documentário ?**. 2ª ed. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.

REVISTA CULT. **Apocalipse estético: Ameryka da fome, do sonho e do transe**. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/conceitos-da-obra-de-glauber-rocha/>. Acesso em: 10 nov. 2018.

RODRIGUES, Nelson. **À sombra das chuteiras imortais**. São Paulo: Cia. das Letras, 1993. p.51- 52: Complexo de vira-latas.

SABADIN, Celso. **A História do Cinema para quem tem pressa**. 1. ed. Rio de Janeiro: Valentina, 2018.

SILVA, Cleber Eduardo Da; RAMOS, Fernão Pessoa (Org.); SCHVARZMAN, Sheila (Org.). **Nova história do cinema brasileiro**: volume 2. 1 ed. São Paulo: Sesc edições, 2018.

UOL. **John Cassavetes: quando o cinema era livre e inovador**. Disponível em: <https://blogdobarcinski.blogosfera.uol.com.br/2017/02/13/john-cassavetes-quando-o-cinema-era-livre-e-inovador/>. Acesso em: 29 out. 2018.

FONTES

Filmes:

ACOSSADO. Direção: Jean-Luc Godard. Produção: Georges de Beauregard. França: Films Georges de Beauregard, 1961. 1 DVD.

O BANDIDO da Luz Vermelha. Direção: Rogério Sganzerla. Produção: José da Costa Cordeiro e José Alberto Reis. São Paulo: Distribuidora de Filmes Urânio Ltda., 1968. 1 DVD.

FÁBULAS Negras. Direção: Rodrigo Aragão. Produção: Mayra Alarcón, Joel Caetano e Kika Oliveira. Espírito Santo: Fábulas Negras, 2015. 1 DVD.

MAL Nosso. Direção: Samuel Galli. Produção: Samuel Galli, Miguel Govea, Victor Molin e Tato Siansi. Ribeirão Preto: Kauzare Filmes, 2017. Streaming (Netflix).

MANGUE Negro. Direção: Rodrigo Aragão. Produção: Hermann Pidner. Espírito Santo: Fábulas Negras, 2008. 1 DVD.

MAR Negro. Direção: Rodrigo Aragão. Produção: Mayra Alarcón e Kika Oliveira. Espírito Santo: Fábulas Negras, 2013. 1 DVD.

A MATA Negra. Direção: Rodrigo Aragão. Produção: Mayra Alarcón, Rodrigo Aragão, Éder Formigoni, Kika Oliveira e Magno Santos. Espírito Santo: Fábulas Negras, 2018. 1 DVD.

A MEIA-NOITE Levarei a Sua Alma. Direção: José Mojica Marins. Produção: Geraldo Martins, Ilídio Martins e Arildo Iruam. São Paulo: Cinematográfica Apolo Ltda., 1964. 1 DVD.

#NINFABEBÊ. Direção: Aldo Pedrosa. Produção: Ari Morais. Uberaba, 2016. Link fornecido pelo realizador.

SOMBRAS. Direção: John Cassavetes. Produção: Seymour Cassel e Maurice McEndree . Reino Unido: Lion International Films, 1960. 1 DVD.