



Artigo – Dossiê

Horror social: a área cinzenta do gênero no século XXI

O que teme a classe trabalhadora brasileira?**Reflexões a partir de *A máquina infernal* (2021)****¿Qué teme la clase trabajadora brasileña?****Reflexiones a partir de *A máquina infernal* (2021)****What does the Brazilian working-class fear?****Reflections based on *A máquina infernal* (2021)**Maurício Vassali ^IPontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, RS, Porto Alegre, Brasil
<https://orcid.org/0000-0002-3516-8116>Giancarlo Backes Couto ^{II}Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, RS, Porto Alegre, Brasil
<https://orcid.org/0000-0001-9757-522X>

Resumo: Este artigo analisa, a partir do curta-metragem *A máquina infernal* (Francis Vogner dos Reis, 2021), a emergência de filmes de horror que retratam os temores e dilemas da classe trabalhadora brasileira. Partindo do artigo *O que teme a classe média? Trabalhar Cansa e o horror no cinema brasileiro contemporâneo*, de Mariana Souto (2012), que identifica no horror brasileiro da década de 2000 uma expressão dos temores da classe média diante da ascensão social das classes populares durante os governos do Partido dos Trabalhadores (PT), este estudo investiga o deslocamento temático do gênero nos últimos anos. Esse período é marcado pela crise política iniciada nas Manifestações de Junho de 2013, pelo *impeachment* de Dilma Rousseff, em 2016, e pela ascensão de governos alinhados ao neoliberalismo, responsáveis por reformas que intensificaram a precarização laboral. Nesse cenário, *A máquina infernal* mobiliza convenções do cinema de horror para representar a erosão de direitos trabalhistas e as novas formas de vulnerabilidade social. O artigo propõe compreender o filme como dispositivo estético capaz de condensar tensões contemporâneas da classe trabalhadora, dialogando também com outras produções recentes, como *A sombra do pai* (Gabriela Amaral Almeida, 2019), *Propriedade* (Daniel Bandeira, 2022) e *Continente* (Davi Pretto, 2024), a fim de demonstrar como o horror brasileiro tem progressivamente deslocado seu foco narrativo da classe média para perspectivas vinculadas às classes trabalhadoras e subalternizadas.

Palavras-chave: Cinema de horror brasileiro; Horror social; Trabalho; Neoliberalismo.



Resumen: Este artículo analiza, a partir del cortometraje *A máquina infernal* (Francis Vogner dos Reis, 2021), la emergencia de películas de terror que retratan los temores y dilemas de la clase trabajadora brasileña. Partiendo del artículo *¿Qué teme la clase media? Trabalhar cansa y el horror en el cine brasileño contemporáneo*, de Mariana Souto (2012), que identifica en el terror brasileño de la década de 2000 una expresión de los temores de la clase media frente al ascenso social de las clases populares durante los gobiernos del Partido de los Trabajadores, este estudio investiga el desplazamiento temático del género en los últimos años. Este período está marcado por la crisis política iniciada con las Manifestaciones de Junio de 2013, el *impeachment* de Dilma Rousseff en 2016 y el ascenso de gobiernos alineados con el neoliberalismo, responsables de reformas que intensificaron la precarización laboral. En este contexto, *A máquina infernal* moviliza convenciones del cine de terror para representar la erosión de los derechos laborales y las nuevas formas de vulnerabilidad social. El artículo propone comprender la película como un dispositivo estético capaz de condensar tensiones contemporáneas de la clase trabajadora, dialogando también con otras producciones recientes, como *A sombra do pai* (Gabriela Amaral Almeida, 2019), *Propriedade* (Daniel Bandeira, 2022) y *Continente* (Davi Pretto, 2024), con el fin de demostrar cómo el terror brasileño ha desplazado progresivamente su foco narrativo de la clase media hacia perspectivas vinculadas a las clases trabajadoras y subalternizadas.

Palabras clave: Cine de terror brasileño; Horror social; Trabajo; Neoliberalismo.

Abstract: This article analyzes the short film *A máquina infernal* (Francis Vogner dos Reis, 2021) as part of a broader shift in contemporary Brazilian horror cinema toward the fears and dilemmas of the working class. Drawing on Mariana Souto's article *What frightens the middle class? Hard Labor and the horror on contemporary Brazilian Cinema* (2012), which identifies in 2000s Brazilian horror an expression of middle-class anxieties in the face of social mobility during the Workers' Party (PT) administrations, this study investigates a more recent thematic displacement within the genre. The period following the June 2013 protests, the impeachment of Dilma Rousseff in 2016, and the rise of neoliberal-oriented governments was marked by intensified labor precarization and the erosion of workers' rights. In this scenario, *A máquina infernal* mobilizes horror conventions to represent new forms of social vulnerability and the destabilization of labor relations. The article proposes to understand the film as an aesthetic dispositif that condenses contemporary tensions affecting the Brazilian working class. It also places the short film in dialogue with other recent productions, such as *A sombra do pai* (Gabriela Amaral Almeida, 2019), *Propriedade* (Daniel Bandeira, 2022), and *Continente* (Davi Pretto, 2024), in order to demonstrate how Brazilian horror has progressively shifted its narrative focus from middle-class anxieties to perspectives linked to working-class and subaltern experiences.

Keywords: Brazilian horror cinema; Social horror; Labor; Neoliberalism.

Introdução

Em 2012, Mariana Souto publicou seu texto *O que teme a classe média? Trabalhar Cansa e o horror no cinema brasileiro contemporâneo*, analisando as últimas produções do cinema de horror nacional, gênero que, até então, não havia vivido o boom de produções recentes. Para Souto (2012), *Trabalhar Cansa* (Juliana Rojas e Marco Dutra, 2011) marcava essa nova onda, misturando em sua *mise en scène* elementos dramáticos e de horror para refletir sobre os medos da classe média brasileira provocados pela ascensão das classes mais pobres a partir dos governos do Partido dos Trabalhadores (PT). Na última década, além de diversas produções do gênero no cinema nacional, assistimos também à derrocada do governo petista a partir das Manifestações de Junho de 2013 que atingiram a popularidade da presidenta Dilma Rousseff, culminando no golpe sofrido em 2016. Na ocasião, o vice-presidente



Michel Temer assumiu o governo e foi sucedido por Jair Bolsonaro, em 2018, representante da extrema-direita. Em comum a Temer e Bolsonaro, viu-se o avanço do neoliberalismo e de políticas que prejudicaram diretamente a classe trabalhadora. Logo, enquanto a década de 2000 é marcada pela ascensão das classes mais baixas e certa conciliação promovida pelos governos Lula e Dilma, a década de 2010 é marcada por conflitos políticos e por um avanço avassalador de políticas contra os trabalhadores.

Esse deslocamento encontra paralelo direto nas transformações recentes do mundo do trabalho no Brasil. A partir do golpe parlamentar de 2016, consolidam-se reformas estruturais, sobretudo a reforma trabalhista e a reforma da previdência, que aprofundam processos de flexibilização, terceirização e desproteção social. Como observa Ricardo Antunes (2015), esse cenário intensifica a precarização do trabalho, a expansão de formas intermitentes e informais de emprego e a corrosão de direitos historicamente conquistados pelo movimento operário brasileiro. Trata-se de um contexto em que o risco deixa de ser exceção e passa a ser condição da vida laboral, produzindo não apenas vulnerabilidade econômica, mas também novas formas de sofrimento físico e psíquico. São mudanças que reconfiguram o cotidiano dos trabalhadores e também alteram o horizonte de expectativas em relação ao futuro, tensionando as relações entre capital, Estado e classe trabalhadora.

É nesse cenário que, em 2021 — dez anos após o lançamento de *Trabalhar Cansa* —, é lançado o curta-metragem *A máquina infernal* (Francis Vogner dos Reis). Na trama, Sara (Carolina Castanho) é contratada para fazer a revisão de máquinas em uma metalúrgica. Entre os dias de trabalho, um som estranho toma conta do espaço e diversos eventos insólitos passam a ocorrer no local, colocando em risco a vida dos funcionários. O filme se passa em uma fábrica decadente situada na “divisa entre São Bernardo do Campo e Diadema”, localização que não é fortuita, dado que se trata do coração do ABC paulista, território historicamente associado às grandes greves operárias do final dos anos 1970 e início dos anos 1980 e à emergência do sindicalismo combativo. Esse mesmo espaço foi também reiteradamente tematizado pelo cinema brasileiro, do documentário militante ao ficcional, que se ocupou de registrar, problematizar e fabular sobre as greves, as assembleias, a organização coletiva e o cotidiano dos trabalhadores metalúrgicos. Obras como *ABC da greve* (Leon Hirszman, 1979/90), *Linha de montagem* (Renato Tapajós, 1982) e *Eles não usam Black Tie* (Leon Hirszman, 1981), por exemplo, são referenciais nesse contexto. Ao situar sua narrativa nesse território, *A máquina infernal* convoca essa memória de



luta trabalhista ao mesmo tempo em que a confronta com um presente marcado pelo desmonte de direitos e pela fragilização das condições de trabalho.

Nesse artigo, propomos refletir sobre as transformações contemporâneas do mundo do trabalho a partir de *A máquina infernal*, tomando o curta como eixo central de análise e como dispositivo estético que, mobilizando convenções do gênero horror, condensa em imagens e sons os medos, as tensões e os impasses da classe operária brasileira. Embora o filme de Francis Vogner dos Reis seja nosso objeto principal, convocaremos ao longo do texto outras obras produzidas na mesma década para tensionar, comparar e aprofundar essa leitura. Dialogando diretamente com a análise de Mariana Souto, buscamos traçar um panorama de como o cinema de horror nacional tem deslocado progressivamente seu olhar para a classe trabalhadora.

Vale notar que esse deslocamento já podia ser percebido, ainda que de maneira distinta, em *As boas maneiras* (Juliana Rojas e Marco Dutra, 2017). A primeira parte do longa segue o ponto de vista de uma protagonista de classe média, mas, com sua morte, o centro narrativo se transfere para a empregada doméstica, que passa a ocupar o lugar de sujeito da história. É um movimento que sinaliza uma inflexão na representação de classe no horror brasileiro. O que antes aparecia como ameaça externa à classe média começa a ser narrado a partir da perspectiva daqueles historicamente subalternizados.

O que vaza em *A máquina infernal*

Durante a década de 2010, diversos filmes brasileiros de horror trabalharam, de alguma maneira, o simbolismo da mancha. Seja uma mancha infecciosa que aparece no corpo da protagonista de *Mormaço* (Marina Meliande, 2018); seja como símbolo da culpa que aparece nos pesadelos do protagonista do curta-metragem *Ninjas* (Dennison Ramalho, 2010); ou na mancha de sangue que escorre pelo chão, evidenciando como a violência atravessa a história do Brasil em *O nó do diabo* (Ian Abé, Gabriel Martins, Ramon Porto Mota e Jhésus Tribuzi, 2018), até a cascata de sangue da famosa cena de *O som ao redor* (Kléber Mendonça Filho, 2012) e o banho de sangue em *O animal cordial* (Gabriela Amaral, 2017). Tais filmes se utilizam desse simbolismo para evidenciar como a construção violenta do país persiste, sendo a mancha um elo entre o horror cotidiano que compõe tais obras e o elemento diegético sobrenatural característico do cinema de horror (Couto; Gerbase, 2021). Assim,

entendemos a mancha aqui como um símbolo utilizado nas narrativas para representar determinada ideia (Ricoeur, 1982). No caso das narrativas de horror, como Carroll (1999) aponta, tal simbologia é importante para transmitir uma ideia de sujeira e mal – daí a recorrência do sangue, do vômito, do lodo, de larvas e animais peçonhentos em obras do gênero.

Mariana Souto examina diretamente a questão da mancha em *Trabalhar Cansa*. Para a autora, essa questão é abordada diretamente através do vazamento, ou seja, da impossibilidade de algo “que não pode ser mais contido, que vaza, que extrapola os limites de uma contenção, do recalque – o retorno do recalcado” (Souto, 2012, p. 55). No filme em questão, a mancha se dá a ver de duas maneiras: primeiro na parede, denunciando algum tipo de infiltração interna, muito semelhante à que ocorre em *Mormaço*; na segunda através do vazamento no chão do mercado. Assim, a mancha da parede, que foi escondida em um primeiro momento, vaza pelo chão, denunciando a incapacidade de recalque: “A cada vez que resquícios despontam, os personagens correm para sufocá-los, reprimi-los, cimentá-los. Desentopem encanamentos, colocam telas para camuflar a parede mofada, produtos em prateleiras para ocultar a infiltração. De nada adianta; os problemas retornam ainda maiores” (Souto, 2012, p. 55).

A incapacidade de conter o vazamento aproxima-se também daquilo que Doria (2016, p. 95), ao discutir *Trabalhar Cansa*, identifica como uma lógica de esquecimento constitutiva da experiência social brasileira. Retomando reflexões de Maria Rita Kehl sobre o Brasil como um “país do esquecimento fácil”, o autor compreende o esquecimento não como simples efeito da passagem do tempo, mas como uma prática social que continuamente apaga conflitos e violências sem efetivamente resolvê-los. Sob tal perspectiva – e nesta discussão –, a infiltração que insiste em reaparecer pode não apenas representar o retorno do recalcado em sentido psíquico, mas a permanência de processos históricos que a sociedade procura relegar ao esquecimento. A mancha, portanto, se coloca também como um índice daquilo que resiste às tentativas de apagamento, fazendo emergir na superfície da imagem tensões que permanecem ativas mesmo quando da tentativa de serem excluídas da memória coletiva.

Em *A máquina infernal* a mancha também se faz presente, mas seu sentido é ligeiramente diverso dos apresentados nos filmes anteriores. Nestes, o símbolo da mancha carrega sua ideia de culpa ligada ao passado (Couto; Gerbase, 2021), ao mesmo tempo que tem seu ponto de partida interno (Souto, 2012). Assim, a mancha

surge nessas obras geralmente como signo da culpa internalizada por seus personagens e situações de violência escamoteadas na sociedade brasileira. Em *A máquina infernal*, por outro lado, a mancha não é interna, mas externa; e não se relaciona com a culpa do passado, mas com a agonia da incerteza pelo futuro.

Na sequência inicial do filme, um operário fabril trabalha sozinho em sua máquina. Pela escuridão da cena, se deduz que ele está no turno noturno. Quando ouve um barulho, o trabalhador para e olha em volta com o rosto assustado. Aos poucos a câmera se aproxima, o barulho da máquina aumenta e um leve *fade* para o branco toma conta da tela. Ouvimos sons de implosões, como de prédios desmoronando. O *fade* para o branco dá lugar à cena de duas manchas que escorrem pelo chão, indo de encontro uma com a outra. Uma mancha preta, que lembra óleo e outra vermelho escuro, parecendo sangue (Figura 1). Surge na tela, então, o título do filme, seguido por planos parados que mostram as roupas e os dados do funcionário que apareceu anteriormente. Seu nome é João das Neves e descobrimos que ele acabou de morrer em um acidente de trabalho.



Figura 1: A mancha nos créditos iniciais de *A máquina infernal*.
Fonte: Captura do filme *A máquina infernal* (Francis Vogner dos Reis, 2021).

A mancha em *A máquina infernal* está ligada ao acidente de trabalho, motivo muito comum no cinema brasileiro focado no operariado. Ao contrário dos filmes de

horror produzidos no começo da década, esta mancha não advém de uma estrutura interna, que assola com culpa a classe média, mas da opressão externa promovida sobre os trabalhadores das classes baixas. Em outra sequência do curta, a protagonista Suzana (Maria Leite) sofre um acidente de trabalho, machucando sua testa (Figura 2). Rapidamente a mancha se espalha por seu rosto.

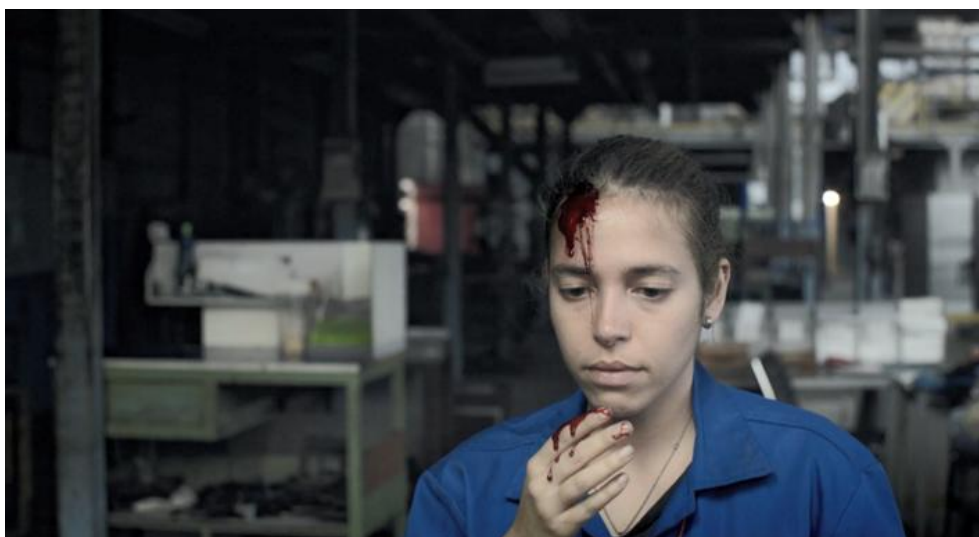


Figura 2: Acidente de trabalho.

Fonte: Captura do filme *A máquina infernal* (Francis Vogner dos Reis, 2021).

No que diz respeito às representações cinematográficas do mundo do trabalho, o acidente não pode ser entendido apenas como um acontecimento narrativo pontual, mas como uma imagem recorrente que atravessa a história do cinema operário e organiza modos específicos de ver, sentir e pensar o corpo do trabalhador. Além de um elemento dramático, o acidente se constitui como um dispositivo que condensa, em uma imagem de ruptura corporal, as tensões estruturais entre capital e trabalho. Ele surge como o momento em que a continuidade produtiva é violentamente interrompida, expondo o caráter frágil e sacrificial do corpo operário diante da máquina e das condições materiais que o cercam.

No cinema brasileiro, essa insistência do acidente compõe uma linhagem de imagens que se atualiza conforme se transformam as formas de exploração do trabalho. Por exemplo, em *A queda* (1978), de Ruy Guerra, o acidente, logo nos primeiros minutos do longa, irrompe de maneira frontal e faz do corpo ferido o

emblema de uma tragédia social explícita que faz a narrativa avançar. Em *Arábia* (2017), de Affonso Uchoa e João Dumans, o acidente estrutura a própria narrativa do filme, dado que é a partir dele que se acessa o processo de memória e fabulação do protagonista. Já em *Corpo elétrico* (2017), de Marcelo Caetano, e *Redemoinho* (2017), de José Luiz Villamarim, não é exatamente o acidente que se impõe, mas um adoecimento do trabalho. No primeiro, um braço que dói, no segundo, um ouvido cuja escuta é comprometida pelo ruído da fábrica. Em ambos os casos, a vulnerabilidade física e sensorial funciona como índice histórico de uma relação assimétrica em que o corpo do trabalhador é continuamente submetido ao ritmo e às exigências da máquina.

Essa problemática se articula a uma ideia de corpo-máquina. Tal como sugere Marx (2013), no interior da fábrica, o trabalhador tende a converter-se em apêndice vivo do autômato, ajustando seus gestos à cadência mecânica e submetendo sua corporeidade à lógica do movimento industrial. No cinema que observa o trabalho fabril, essa condição aparece de maneira recorrente por meio de um regime de enquadramentos que aproxima partes do corpo às engrenagens. Dessa forma, não são raros os planos de mãos em detalhe operando alavancas, braços atravessando estruturas metálicas, fragmentos de cabeça ou tronco misturados às máquinas em planos mais fechados que enfatizam a zona de indistinção entre carne e metal. A câmera, ao recortar o corpo dessa maneira, produz visualmente essa integração. Ao mesmo tempo, pode-se pensar a fábrica, em chave foucaultiana, como um espaço de vigilância e controle que distribui, monitora e regula corpos segundo uma racionalidade produtiva. Em tal regime disciplinar, o corpo é treinado e ajustado, aprendendo a funcionar em consonância com o ritmo das máquinas. Quando se dá, o acidente aparece como um ponto em que essa fusão revela uma violência constitutiva, na qual a máquina continua e o corpo falha.

No contexto contemporâneo, porém, essa ruptura não se dá apenas como evento externo e espetacular. A racionalidade neoliberal, como aponta Lazzarato (2019), tende a naturalizar o risco e a transferir para o trabalhador o peso de sua própria vulnerabilidade, fazendo com que o acidente passe a coexistir com formas mais difusas de violência laboral, como o estresse crônico, exaustão e adoecimentos físicos e psíquicos que atravessam o corpo de maneira contínua. É nesse ponto que *A máquina infernal* introduz um importante deslocamento. Além de utilizar de enquadramentos que colam partes do corpo às engrenagens, ele radicaliza essa lógica ao apresentar um trabalhador com uma mão mecânica (Figura 3), transformando em imagem concreta aquilo que, em outros filmes, aparece como metáfora visual. A

prótese sugere um acidente passado, e principalmente, atua como figura condensadora de um presente (e de um futuro) em que a fronteira entre corpo e máquina se torna ainda mais porosa. A mão mecânica, ao mesmo tempo que substitui uma perda, sublinha a condição do trabalhador como corpo já atravessado pela técnica, dependente dela para continuar trabalhando e existindo dentro daquele sistema.



Figura 3: A mão mecânica.

Fonte: Captura do filme *A máquina infernal* (Francis Vogner dos Reis, 2021).

É uma imagem que carrega desdobramentos reflexivos importantes, já que sugere um estágio em que a integração com a máquina deixa de ser apenas funcional e passa a ser ontológica. Assim, o trabalhador incorpora a máquina em seu próprio corpo. Tal literalização dialoga com formas atuais de precarização do trabalho mediadas por dispositivos técnicos nas quais o corpo do trabalhador é constantemente acoplado a máquinas, plataformas e interfaces digitais que organizam seu ritmo, seu risco e seu próprio modo de existir. Nesse sentido, mais que um detalhe diegético, a mão mecânica opera como índice visual de um regime de trabalho em que o humano se vê cada vez mais condicionado e, em certo sentido, reconstruído pela lógica maquínica que o sustenta e o explora. A transformação do corpo, assim, não se restringe à figura do trabalhador, mas se projeta sobre a própria paisagem visual do



filme, fazendo da mancha o correlato imagético dessa fusão violenta entre carne e máquina.

Assim sendo, a mancha aqui amplia sua densidade política e estética. Em *Trabalhar cansa* e *Mormaço*, ela se apresenta como retorno do recalcado, algo de origem interna que vaza, cresce e se espalha, expondo culpas e violências soterradas no passado. Nas paredes, nos encanamentos e nos espaços domésticos, a mancha se comporta como um corpo estranho impossível de ser contido, avançando progressivamente e dando forma ao monstro que assombra a classe média brasileira. Em *A máquina infernal*, contudo, a operação simbólica se desloca. A mancha não provém de uma culpa internalizada, mas de uma opressão externa vinculada às condições materiais do trabalho e à naturalização do risco. Seu vetor temporal deixa de ser retrospectivo e passa a projetar-se para um futuro marcado pela incerteza e pela ameaça. Diferentemente de filmes em que a mancha cresce de maneira contínua, aqui ela oscila entre aparecer e se ocultar. Assim, se em outras narrativas o monstro ganha corpo à medida que a mancha avança, em *A máquina infernal* ele parece infiltrar-se nas fissuras das estruturas sociais e, sobretudo, nos próprios corpos dos trabalhadores.

Em *A sombra do pai* (Gabriela Amaral Almeida, 2019) o signo da mancha também aparece em uma cena relacionada a um incidente em local de trabalho, mas dessa vez se trata de um suicídio. Na ocasião, a mancha aparece quando um funcionário demitido se joga da construção onde trabalhava (Figura 4). Sua morte é tratada como “acidente de trabalho”, ao mesmo tempo que a mancha de sangue não é limpa por “falta de pessoal da limpeza”. Assim como em *A máquina infernal*, a precariedade e a falta de trabalhadores incidem diretamente nas condições enfrentadas pelos operários. No curta de Francis Vogner dos Reis, o perigo que assola os trabalhadores é justamente o da máquina que causa “acidentes”.



Figura 4: Suicídio no local de trabalho.

Fonte: Captura do filme *A sombra do pai* (Gabriela Amaral Almeida, 2019).

A relação com o tempo é um ponto que difere filmes como *A sombra do pai* e *A máquina infernal* dos filmes do início da década. Nos primeiros filmes, a mancha se relaciona com uma ideia de culpa ligada ao passado, nas obras mais recentes se dá a ver como signo da insegurança em relação ao futuro. Em uma sequência de *A máquina infernal*, uma mancha de óleo aparece escorrendo de uma máquina, todavia, sua visão se dá em reverse, com a mancha escorrendo de volta para o interior da máquina, como se o líquido fosse sugado. A imagem esmorece em *fade*, passando para cenas da fábrica implodindo. Na sequência, a imagem da fábrica que desmorona se mescla ao rosto de Suzana, que olha para cima, como se vislumbrasse algo adiante, no futuro. Essa sequência (Figura 5) denota a frustrada tentativa de suprimir a mancha e o desmoronamento de um sistema falho que assola os trabalhadores. Poderia se argumentar que em *Trabalhar cansa* há também a tentativa de suprimir a mancha, todavia no filme de Juliana Rojas e Marco Dutra, essa tentativa está relacionada à necessidade de esconder o passado, de estancar a ferida infeccionada

que mortifica o corpo social e o espaço. Já em *A máquina infernal*, a mancha que é sugada de volta à máquina simboliza a precária tentativa de estancar um sangramento que leva à morte do porvir.

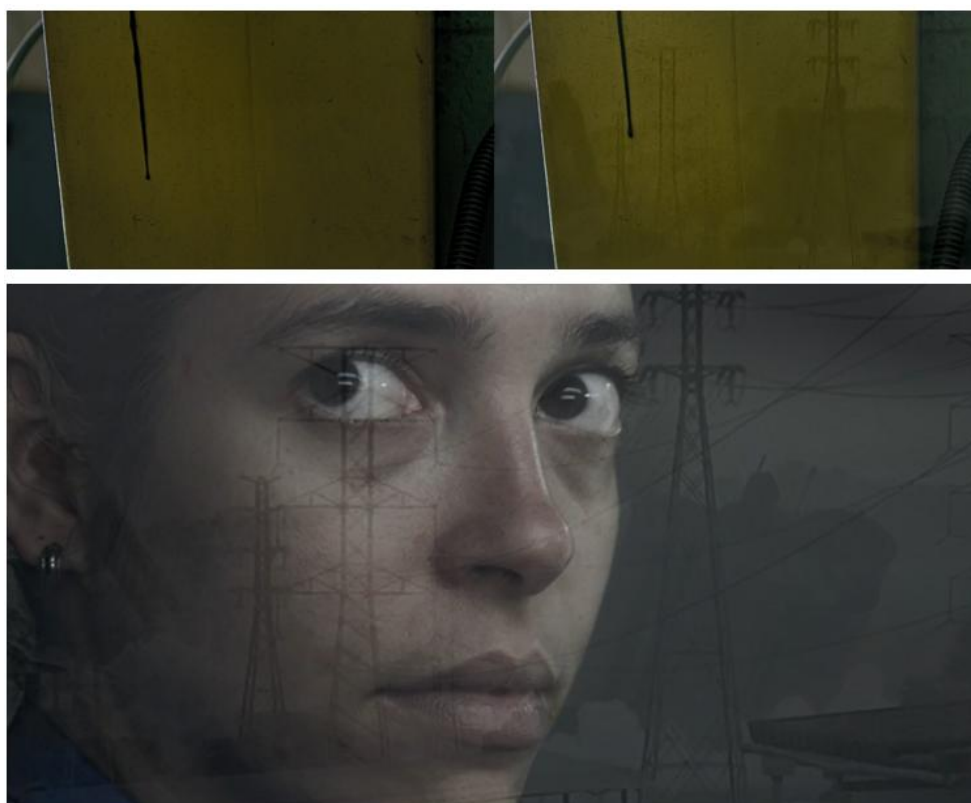


Figura 5: A mancha e a insegurança do futuro.

Fonte: Captura do filme *A máquina infernal* (Francis Vogner dos Reis, 2021).

Dessa forma, o primeiro conjunto de filmes se depara com uma mancha como causa da enfermidade do corpo social no agora, enquanto neste segundo conjunto de filmes a mancha é um sintoma da infecção que levará à morte do corpo social. Assim, há um sentido de inevitabilidade melancólica nestas obras. A mancha nelas é um signo da violência que leva ao esmorecimento, seja da imagem com seus *fades*, seja do constante desânimo dos protagonistas das obras. Não por acaso, em *A sombra do pai*, Jorge (Julio Machado) é acometido por uma severa depressão. Do mesmo modo, em *Morto não fala* (Dennison Ramalho, 2018), Stênio (Daniel de

Oliveira) é um funcionário do IML extremamente frustrado com a vida e suas poucas oportunidades; seu emprego mal remunerado e em condições precárias o leva a ter problemas familiares e a uma crise no casamento.

O ruído da *máquina infernal*

Ao longo das décadas, a sonoplastia se tornou um dos elementos mais importantes no cinema de horror. Peter Hutchings (2008), em seu dicionário do horror, destacou a importância do som para a criação de atmosfera nas narrativas deste gênero. Além disso, a música pode evocar sensações que não são possíveis de serem filmadas, se tornando um elemento importante na construção da trama. Do mesmo modo, Rodrigo Carreiro (2011) mapeou os efeitos sonoros que ajudam a produzir sentimentos e reações no público, como o susto, a tensão e o suspense, apontando a importância da música, dos ruídos, do grito e da voz nestas narrativas. Em *A máquina infernal*, escutamos constantemente ruídos e efeitos sonoros que incidem diretamente na trama, sendo tão importantes quanto as imagens na construção da história.

William Whittington (2014) frisa como, desde suas origens, o cinema de horror utiliza a música de forma a desestabilizar as normatividades da narrativa. Se outros gêneros buscam geralmente um efeito de realidade através da composição sonora, o horror visa comumente a criação de uma atmosfera irreal, explorando as percepções dos personagens e espectadores. Em *A máquina infernal*, notamos o conflito entre esses dois tipos de som. Por um lado, há a repetição constante do som das máquinas, característica comum do ambiente fabril e do relógio na parede, sinalizando as horas que se arrastam na labuta e procurando passar a ideia de tédio e repetição ao espectador. Por outro lado, há o ruído da máquina infernal, bem como sons que remetem a um organismo vivo, como se os funcionários estivessem dentro de um ser vivo, a fábrica. Assim, a narrativa do filme se constrói em torno do choque não apenas das imagens já evocadas neste texto, mas também entre os sons que percebemos durante a projeção do curta.

Primeiramente, há o som repetitivo da fábrica. No começo do filme, temos um plano parado do relógio da fábrica, com um tic-tac constante. Logo a imagem se funde a um *travelling* que passeia pela fábrica, sinalizando a passagem lenta do tempo no ambiente (Figura 6). Em outra passagem, uma funcionária repete mecanicamente os movimentos que faz diante da máquina. A cena, se parece com uma versão

mórbida da passagem de *Tempos modernos* (Charles Chaplin, 1936), em que Charles Chaplin repete mecanicamente movimentos de apertar parafusos mesmo quando retirado da frente da máquina. Nessas imagens, tanto o som do relógio quanto o barulho da máquina são utilizados para reafirmar a ideia de repetição do cotidiano fabril, de perda da subjetividade do movimento em que a repetição automática retira qualquer espaço para discernimento.



Figura 6: A fusão entre o tempo e a fábrica.

Fonte: Captura do filme *A máquina infernal* (Francis Vogner dos Reis, 2021).

Tal ponto pode ser relacionado diretamente com a Tese XV sobre o conceito de história, de Walter Benjamin (2012), em que o autor diferencia o tempo do calendário do tempo do relógio. Para ele, é no calendário que se constitui a consciência histórica, que demarca datas e dias como forma de celebração e rememoração de eventos; enquanto isso, o relógio demarca apenas o tempo da repetição mecânica. Não à toa, nesta tese, o pensador relembra como durante a revolução francesa, em diferentes pontos e de forma independente, vários revolucionários atiraram em relógios da cidade, a fim de suspender o tempo e recomeçar. No final de *A máquina infernal*, temos o mesmo plano parado do relógio que havia aparecido no começo do curta, porém dessa vez não é a imagem que desvanece em um *fade* para um *travelling* da fábrica, é o relógio que esmorece e some da parede, bem como seu tic-tac.



Ao examinar a máquina pela primeira vez, Suzana coloca seu ouvido e ouve o ruído que sai de dentro dela. “Esse barulho tá vindo aqui de dentro da máquina, mas isso aqui não é barulho de motor não”, comenta Suzana. “Eu já ouvi isso, é como se fossem ondas de rádio”, responde seu colega de trabalho. De fato, o ruído que sai da máquina lembra um som eletrônico, que perpassa o filme e por diversos momentos atinge os personagens, incomodando-os, como se os atacasse. À medida que o filme passa, os sons que vêm de dentro da máquina parecem se espalhar pela fábrica, tomando conta de todo o ambiente. Ao mesmo tempo, o ruído adquire mais camadas, tendo além da camada eletrônica, sons que parecem de intestino, de cascas se quebrando, como se estivéssemos dentro de um ser vivo. Esse efeito reforça a ideia de que a fábrica está ganhando vida e digerindo seus funcionários. Aqui é possível um paralelo entre *A máquina infernal* e os filmes de casas mal-assombradas, em que a residência parece ganhar vida e tentar expulsar seus moradores. No curta brasileiro, porém, a fábrica não expulsa, mas absorve seus funcionários, começando por sua subjetividade através dos movimentos mecânicos, pelo roubo do seu tempo, através do relógio e da hora de trabalho, até os matar de vez com os acidentes de trabalho.

Outro filme que trata o ruído como central no terror ao trabalho é *Tinnitus* (Gregorio Graziosi, 2022). Nele, Marina Lenk (Joana de Verona) é uma esportista de salto ornamental, que sofre um acidente em um salto, sendo acometida por um constante zumbido no ouvido, que a impede de seguir nas competições. Ao trocar seu trabalho como atleta por um trabalho em um aquário, Marina se sente cada vez menos realizada em sua vida profissional e pessoal. Ao tentar voltar ao esporte, o zumbido aumenta, afetando diretamente sua percepção da realidade. Indo além, *Morto não fala* (Dennison Ramalho, 2018) também articula o que o protagonista ouve, as confissões e segredos dos mortos, afetando diretamente suas percepções. Quando descobre que precisa se livrar de todos os pertences de sua ex-esposa, para que sua assombração pare de atormentar sua família, o protagonista reúne todos os objetos da mulher no quintal de casa e os queima. Em meio a isso, ouvimos os gritos da mulher, que soam como reminiscência do tormento.

Assim como em *A máquina infernal*, as cenas de *A sombra do pai* nas quais o homem trabalha no turno noturno misturam o silêncio da noite com os barulhos produzidos pelo labor. Como se passa em um ambiente da construção civil, ouvimos barulhos de picaretas, de pedras quebrando, de máquinas misturando cimento etc. Ao mesmo tempo, há sempre um pequeno ruído ao fundo, que aumenta quando o protagonista vê a assombração de um funcionário mascarado. Aumentar a imersão

sensorial dos espectadores nos filmes é uma preocupação constante dos cineastas atualmente (Carreiro, 2023). Em todos esses casos aqui mencionados, o som é utilizado desta maneira, muitas vezes aprofundando o clima de tensão e a atmosfera insólita das obras. Contudo, não somente a imersão dos espectadores é um alvo, mas a própria imersão dos personagens no mundo do trabalho, que aos poucos vai tomando todo o seu tempo de vida.

A impossibilidade de uma conciliação

No texto *Configurações do horror cinematográfico brasileiro dos anos 2000*, Laura Cánepa (2016) diagnosticou a presença de diversos filmes que flertavam com o que ela chamou de Horror Social. Tais obras causam medo e incômodo no espectador, não a partir de uma chave de um horror sobrenatural ou de tropos clássicos do gênero, mas sim por abordarem “aspectos ainda não resolvidos das tensões que vivemos no Brasil”, reforçadas pela construção escravocrata, machista e violenta do país. Para a pesquisadora, obras como *Trabalhar cansa*, *O som ao redor* e *Os inquilinos* (Sérgio Bianchi, 2011) anunciavam um mosaico de novos filmes de horror que abordariam o gênero a partir de um viés inédito na filmografia brasileira.

Dez anos depois é possível verificar que o diagnóstico de Cánepa se confirmou, com a ampliação desse mosaico a partir de variados filmes já aqui mencionados. Para além disso, notamos uma mudança nas obras mais recentes. Em determinado momento, Cánepa (2016, p. 140) escreve: “diante dos filmes aqui mencionados, e ainda que na maioria deles haja poucas cenas explicitamente violentas, o espectador se identifica com a percepção das personagens de que a qualquer momento algo terrível pode acontecer”. O que notamos nas obras aqui trabalhadas é uma passagem desse estágio de perigo iminente para uma conciliação impossível que deságua na violência. Se antes as obras buscavam conflitos sutis, com foco em detalhes, nos últimos filmes notamos uma violência cada vez mais crescente, resultando na impossibilidade de uma conciliação entre trabalhadores e patrões.

Nesses filmes se repete uma cena: a reunião de trabalhadores para negociar com um representante do patrão. Essa negociação nunca encontra um meio termo, frequentemente é violenta e representa, na narrativa, um ponto de virada. Em *A máquina infernal*, os empregados tentam negociar com uma auditora representante da fábrica os salários atrasados. Sem sucesso, a negociação é interrompida pelo ruído do

local, enquanto um dos trabalhadores diz “Um dia isso tudo vai tombar. Cair no fogo e virar cinza, não vai sobrar nada”.

Em *Propriedade* (Daniel Bandeira, 2022), a cena se repete: um capataz anuncia aos empregados de uma fazenda que esta será fechada e transformada em um hotel. Os trabalhadores, que moram no local, são mandados embora sem direitos. O filme aponta para o passado colonial: os trabalhadores são escravizados, moram no local de trabalho, não têm direito à terra, têm seus documentos guardados pelo patrão e são obrigados a fazer suas compras na venda do local, que pertence ao próprio patrão. Após uma discussão e o suicídio de um dos trabalhadores, os funcionários se revoltam e matam o capataz.

Em *Continente* (Davi Pretto, 2024), a mesma cena: em meio a convalescência do dono de terras, os empregados tentam negociar seus direitos com um capataz, sem sucesso. Em *Cidade; campo* (Juliana Rojas, 2024) mais uma cena semelhante: as empregadas domésticas, que trabalham através de um aplicativo de faxinas, cobram ajuda da empresa após uma das mulheres ser vítima de assédio. No filme, não fica claro se essa greve funciona. E aqui, elas também negociam com uma representante da empresa. Este, aliás, é outro ponto que se repete nos filmes, as negociações e violências sempre se dão não entre patrão e empregado, mas sim entre representante do patrão e empregado. O patrão dificilmente aparece nas narrativas, sendo colocado muitas vezes como um ser abstrato, a quem os trabalhadores não têm verdadeiro acesso.

O que se tem, então, são mediações que de alguma forma dramatizam a opacidade das estruturas de poder contemporâneas, nas quais a exploração raramente se apresenta na figura direta do patrão, mas se dilui em camadas administrativas e dispositivos impessoais. O conflito, assim, desloca-se do enfrentamento frontal para formas de violência difusas, que emergem no cotidiano e ganham intensidade a partir dos códigos do gênero. O horror desempenha papel decisivo nesse processo. Diferentemente de obras como *Arábia*, que operam em chave mais próxima do realismo e do registro documental, onde os conflitos aparecem diluídos na experiência contínua da precariedade e raramente culminam em embates espetaculares, os filmes de horror potencializam as tensões latentes do mundo do trabalho, convertendo-as em imagens de ruptura, sangue, morte ou desagregação. A violência que, no realismo, tende a se manifestar como desgaste ou exaustão prolongada, no horror irrompe de maneira mais explícita.



Figura 7: Assembleias.

Fonte: Captura dos filmes *Cidade; campo* (Juliana Rojas, 2024), *A máquina infernal* (Francis Vogner dos Reis, 2021), *Continente* (Davi Pretto, 2024) e *Propriedade* (Daniel Bandeira, 2022).

Do mesmo modo, os trabalhadores passam a ser os agentes da violência, numa espécie de acerto de contas. Principalmente em *Propriedade* e *Continente*, mas também em *O clube dos canibais* (Guto Parente, 2018), a vingança dos trabalhadores é violenta e, frequentemente, dirigida a pessoas que não são necessariamente os perpetradores das violências do passado, mas sim seus herdeiros: em *Propriedade*, a vítima é Tereza (Malu Galli), a esposa alienada do dono das terras; em *Continente*, é

Amanda (Olívia Torres), filha do dono de terras. São personagens que passaram a vida na cidade, às custas da exploração de pessoas no interior e que, alienadas, retornam às fazendas.

A conciliação se tornou uma das grandes marcas dos governos petistas ao longo da primeira década dos anos 2000. Essa conciliação, contudo, não deteve a ruptura democrática e o avanço da extrema-direita. Assim, estes filmes dialogam diretamente com o momento político dos últimos anos, seus finais são pessimistas, violentos e apontam para a impossibilidade de uma conciliação. Ela surge como sintoma de uma transformação na percepção histórica do país. A ruptura institucional de 2016 e o avanço de políticas que intensificaram a precarização do trabalho tornaram visível a continuidade dos conflitos de classe. Portanto, a violência nas obras abordadas neste texto expressa um horizonte histórico marcado pela desilusão. As imagens da implosão, do sangue que não se estanca, do corpo que sucumbe ou da fábrica que desmorona condensa a percepção de que o projeto conciliatório se esgotou e que o conflito retorna sob formas menos negociáveis. O pessimismo age como índice de um tempo em que a promessa de estabilidade social cede lugar à experiência de uma instabilidade cada vez maior. Ao encenarem a falência da mediação e a intensificação dos antagonismos, as obras sobre as quais refletimos inscrevem no campo do horror a memória recente de um país que viu e vê ameaçada a expectativa de continuidade democrática e de inclusão social.

Considerações finais

Ao escrever sobre *Os jovens Baumann* (Bruna Carvalho Almeida, 2019), Laura Cánepa (2020, p. 177) fez referência a ideia de um “*found footage* de frustração”, um filme no qual o mistério é impossível de ser resolvido justamente pela impossibilidade de acesso ao mundo dos personagens que sumiram – herdeiros de uma família dona de cafezais – por parte da personagem investigadora – filha de um dos empregados da família. De certa maneira, esse desencontro entre empregados e patrão se repete nos filmes aqui analisados, mas sua conclusão é violenta na medida em que a frustração por esse desencontro acaba em banhos de sangue direcionados aos emissários do patrão – geralmente capatazes – ou até mesmo seus herdeiros, pessoas que não exploraram os trabalhadores, mas se aproveitaram indiretamente das benesses dessa exploração. Aqui, podemos retornar à cena já mencionada de *O som*

ao redor, em que a cachoeira que banha o personagem se transforma em um rio de sangue: o frescor das águas que banha alguns se dá pela exploração violenta de outros. E nesses filmes, a conclusão gira em torno do aforismo de Brecht (2012, p. 70): “Do rio que tudo arrasta se diz que é violento, mas ninguém diz violentas as margens que o comprimem”.

Dessa maneira, se nos filmes trabalhados por Mariana Souto, há uma tentativa por parte da classe média de suprimir esse aspecto violento do passado, no conjunto de filmes aqui trabalhados notamos uma impossibilidade de contenção desse passado e, mais do que isso, uma impossibilidade de conciliação tentada na década anterior durante os mandatos petistas. Essa conciliação, que parece ter levado apenas a mais violência e repressão contra a classe trabalhadora, desemboca nesses filmes como um acerto de contas entre as classes.

Logo, esse conjunto de filmes dialoga não apenas com o presente, mas também com um conjunto de filmes brasileiros que, historicamente, partiram das questões suscitadas pelo mundo do operariado para investigar os conflitos de classe e os problemas sociais do país. Ao contrário de filmes como *Arábia*, amparados em um realismo quase documental, nos quais o trauma se manifesta como desgaste e denúncia sutil, o cinema de horror que lida com a temática dos operários e trabalhadores parece apontar para uma violência, que, a partir de sua exacerbação, coloca em xeque o sistema político e social do Brasil. Assim, esses filmes problematizam o mundo do trabalho, que parece cada vez mais precarizado, opressor e disposto a tomar do trabalhador todo o seu tempo de vida, direitos e futuro.

Referências

A MÁQUINA infernal. Direção: Francis Vogner dos Reis. Roteiristas: Francis Vogner dos Reis, Cassio de Oliveira. Brasil, 2021. 30min, sonoro, colorido.

A QUEDA. Direção: Ruy Guerra, Nelson Xavier. Roteiristas: Ruy Guerra, Nelson Xavier. Brasil, 1978, 120min, sonoro, colorido.

A SOMBRA do pai. Direção: Gabriela Amaral Almeida. Roteirista: Gabriela Amaral Almeida. Brasil, 2018, 90min, sonoro, colorido.

AS BOAS Maneiras. Direção: Juliana Rojas, Marco Dutra. Roteiristas: Juliana Rojas, Marco Dutra. Brasil, 2017, 135min, sonoro, colorido.

ARÁBIA. Direção: João Dumans, Affonso Uchoa. Roteiristas: João Dumans, Affonso Uchoa. Brasil, 2017, 97min, sonoro, colorido.

ANTUNES, Ricardo. **Adeus ao trabalho?** Ensaios sobre as metamorfoses e a centralidade do mundo do trabalho. São Paulo: Cortez, 2015.

BENJAMIN, Walter. **O anjo da história**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

BRECHT, Bertolt. **Poemas 1913-1956**. São Paulo: Editora 34, 2012.

CÂNEPA, Laura. Configurações do cinema de horror brasileiro nos anos 2000. In: CARDOSO, João Batista Freitas; SANTOS, Roberto Elísio dos (orgs.). **Miradas sobre o Cinema Ibero Latino-Americano Contemporâneo**. São Caetano do Sul: USCS, 2016, p. 121-144.

CÂNEPA, Laura Loguercio. Os Jovens Baumann e o filme encontrado: estratégia singular na ficção de horror brasileira. **Mídia e Cotidiano**, Niterói, v. 14, n. 3, p. 163-181, 2020. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/midiaecotidiano/article/view/40795/26178>. Acesso em: 23 fev. 2026.

CARREIRO, Rodrigo. Sobre o som no cinema de horror: padrões recorrentes de estilo. **C-legenda**, Niterói, v. 1, n. 24, p. 43-53, 2011. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/ciberlegenda/article/view/36853>. Acesso em: 18 out. 2023.

CARREIRO, Rodrigo. Notas sobre o papel do som imersivo no cinema contemporâneo. **MATRIZES**, São Paulo, v. 17, n. 1, jan./abr., p. 115-140, 2023. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/matriz/es/article/view/188828>. Acesso em: 23 fev. 2026.

CARROLL, Noël. **A filosofia do horror ou paradoxo do coração**. Campinas: Papirus Editora, 1999.

CIDADE; Campo. Direção: Juliana Rojas. Roteirista: Juliana Rojas. Brasil, 2024, 119min, sonoro, colorido.

CONTINENTE. Direção: Davi Pretto. Roteiristas: Davi Pretto, Paola Wink, Igor Verde. Brasil, 2024, 115min, sonoro, colorido.

CORPO Elétrico. Direção: Marcelo Caetano. Roteiristas: Marcelo Caetano, Gabriel Domingues, Hilton Lacerda. Brasil, 2017, 94min, sonoro, colorido.

COUTO, Giancarlo Backes; GERBASE, Carlos. A Mancha no cinema de horror brasileiro da década de 2010: Uma análise de Trabalhar Cansa, Mormaço e O Animal Cordial. **Revista Eco-Pós**, v. 24, n. 3, p. 454-483, 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.29146/ecopos.v24i3.27636>. Acesso em: 01 jul. 2026.

DORIA, Kim Wilhelm. **O horror não está no horror**: cinema de gênero, anos Lula e luta de classes no Brasil. 2016. Dissertação (Mestrado). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27161/tde-09032017-104856/pt-br.html>. Acesso em: 07 jun. 2026.

HUTCHINGS, Peter. **Historical dictionary of horror cinema**. Plymouth: The Scarecrow Press, Inc., 2008.

LAZZARATO, Maurizio. **Fascismo ou revolução?** O neoliberalismo em chave estratégica. São Paulo: n-1 edições, 2019.

MARX, Karl. **O capital** (recurso eletrônico): crítica da economia política: Livro I: o processo de produção do capital. São Paulo: Boitempo, 2013.

MORMAÇO. Direção: Marina Meliande. Roteiristas: Marina Meliande, Felipe Bragança. Brasil, 2018, 94min, sonoro, colorido.

MORTO não fala. Direção: Dennison Ramalho. Roteiristas: Dennison Ramalho, Cláudia Jouvin. Brasil, 2018, 110min, sonoro, colorido.

NINJAS. Direção: Dennison Ramalho. Roteiristas: Dennison Ramalho. Brasil, 2010, 23min, sonoro, colorido.

O ANIMAL cordial. Direção: Gabriela Amaral Almeida. Roteiristas: Gabriela Amaral Almeida, Luana Demange. Brasil, 2017, 98min, sonoro, colorido.

O CLUBE dos Canibais. Direção: Guto Parente. Roteirista: Guto Parente. Brasil, 2018, 87min, sonoro, colorido.

O NÓ do Diabo. Direção: Ian Abé, Gabriel Martins, Ramon Porto Mota, Jhésus Tribuzi. Roteiristas: Ian Abé, Anacã Agra, Gabriel Martins, Ramon Porto Mota, Jhésus Tribuzi. Brasil, 2018, 128min, sonoro, colorido.

O SOM ao Redor. Direção: Kleber Mendonça Filho. Roteirista: Kleber Mendonça Filho. Brasil, 2012, 131min, sonoro, colorido.

OS JOVENS Baumann. Direção: Bruna Carvalho Almeida. Roteirista: Bruna Carvalho Almeida. Brasil, 2018, 70 min, sonoro, colorido.

PROPRIEDADE. Direção: Daniel Bandeira. Roteirista: Daniel Bandeira. Brasil, 2022, 100min, sonoro, colorido.

REDEMOINHO. Direção: José Luiz Villamarim. Roteirista: George Moura. Brasil, 2016, 100min, sonoro, colorido.

RICOEUR, Paul. **Finitud y culpabilidad**. Madri: Taurus Ediciones, 1982.

SOUTO, Mariana. O que teme a classe média? Trabalhar cansa e o horror no cinema brasileiro contemporâneo. **Revista Contracampo**, Niterói, n. 25, dez. 2012. p. 43-60. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/contracampo/article/view/17270/10908>. Acesso em: 23 fev. 2026.

TEMPOS Modernos. Direção: Charles Chaplin. Roteirista: Charles Chaplin. Estados Unidos, 1936, 87min, silencioso, preto e branco.

TINNITUS. Direção: Gregorio Graziosi. Roteiristas: Marco Dutra, Gregorio Graziosi, Andres Vera. Brasil, 2022, 105min, sonoro, colorido.

TRABALHAR Cansa. Direção: Juliana Rojas, Marco Dutra. Roteiristas: Juliana Rojas, Marco Dutra. Brasil, 2011, 99min, sonoro, colorido.

WHITTINGTON, William. Horror sound design. *In*: BENSHOFF, Harry (org.). **A companion to the horror film**. Oxford: John Wiley and Sons, Inc, 2014. p. 168-185.

^I Maurício Vassali

Doutor em Comunicação Social pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – PUCRS, Brasil.

E-mail: mauriciovassali@gmail.com.

^{II} Giancarlo Backes Couto

Doutor em Comunicação Social pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – PUCRS, Brasil.

E-mail: giancarlobcouto@gmail.com.

Informações sobre o artigo

Resultado de projeto de pesquisa:
Não se aplica.

Fontes de financiamento:
Não se aplica.

Considerações éticas:
Não se aplica.

Declaração de conflitos de interesse:
Não se aplica.

Apresentação anterior:
Não se aplica.

Informações sobre coautoria

Concepção e desenho do estudo:
Maurício Vassali e Giancarlo Backes Couto.

Aquisição, análise ou interpretação dos dados:
Maurício Vassali e Giancarlo Backes Couto.

Redação do manuscrito:
Maurício Vassali e Giancarlo Backes Couto.

Artigo recebido em: 25/02/2026. Aprovado em 09/06/2026.