



Texto licenciado sob a forma de uma licença *Creative Commons* Atribuição 4.0 Internacional



ID 913

Insegurança perceptual e multissensorialidade no horror nórdico contemporâneo

Inseguridad perceptual y multissensorialidad en el horror nórdico contemporáneo

Perceptual insecurity and multisensory in contemporary nordic horror

Rodrigo Carreiro

Doutor em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Docente e coordenador do PPGCOM da UFPE, com pós-doutorado na Universidade Federal Fluminense (UFF). Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq – Nível 2. Líder do grupo de pesquisa LAPIS (Laboratório de Pesquisa de Imagem e Som). Recife (PE). Brasil.

E-mail: rodrigo.carreiro@ufpe.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3087-9557>

Laura Loguercio Cánepa

Doutora em Multimeios pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) e coordenadora do PPGCOM da Universidade Anhembi Morumbi, com pós-doutorado na Universidade de São Paulo (USP). Líder do grupo de pesquisa Novas formas de visualidade no século XXI. São Paulo (SP). Brasil.

E-mail: lcanepa@anhembibr

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3248-599X>

Resumo: O trabalho analisa três filmes de longa-metragem de horror nórdicos – o sueco *Border*, de Ali Abbasi (2018); o islandês *Lamb*, de Valdimar Jóhannsson (2021); e o norueguês *The Innocents*, de Eskil Vogt (2021) – destacando traços presentes em uma tendência do cinema contemporâneo que se caracteriza pela inserção de elementos do imaginário fantástico e/ou insólito na construção de paisagens imagéticas e sonoras que priorizam uma atmosfera de contemplação e vazio. Os filmes nos parecem formular um recorte relevante da forma como o gênero horror articula ideias, valores e tensões sociais dentro da produção audiovisual contemporânea, seguindo a tendência de endereçar toda a superfície sensorial do corpo do espectador, explorando sentidos outros, além da visão e da audição, no regime de espetatorialidade cinematográfica.

Palavras-chave: Cinema; Análise fílmica; Horror nórdico; Multissensorialidade.



Resumen: Este artículo analiza tres largometrajes nórdicos de terror – *Border*, de Ali Abbasi (2018); *Lamb*, de Valdimar Jóhannsson (2021); y *The Innocents*, de Eskil Vogt (2021) – destacando tendencias del cine contemporáneo caracterizadas por la inserción de elementos del imaginario fantástico y/o sobrenatural en la construcción de imágenes y paisajes sonoros que construyen atmósferas de contemplación y vacío. Las tres películas formulan un corte relevante sobre la forma en que el género de terror articula ideas, valores y tensiones sociales, siguiendo una tendencia de los cineastas de explorar toda la superficie sensorial del cuerpo del espectador, lo que hace que otros sentidos, además de la vista y el oído, sean centrales para un nuevo régimen de espectador.

Palabras clave: Cine; Análisis de películas; Horror nórdico; Multisensorialidad.

Abstract: This article analyzes three Nordic horror feature films – Swedish *Border*, by Ali Abbasi (2018), Icelandic *Lamb*, by Valdimar Jóhannsson (2021), and Norwegian *The Innocents*, by Eskil Vogt (2021) – highlighting trends of contemporary cinema characterized by the insertion of elements of fantastic and/or supernatural imagery in the construction of imagery and soundscapes that build atmospheres of contemplation and emptiness. The three films formulate a relevant frame of the way horror genre articulates ideas, values and social tensions, following a filmmaker trend to explore the entire sensory surface of the spectator's body, which makes senses other than vision and hearing central to a new regime of spectatorship.

Keywords: Cinema; Film analysis; Nordic horror; Multisensory.

Introdução

Um fenômeno parece estar ocorrendo no cinema internacional contemporâneo nas últimas duas décadas: por diferentes caminhos, cineastas oriundos de variados países, ciclos e modos de produção têm utilizado convenções narrativas e estilísticas do horror para explorar sentimentos de tensão, insegurança e medo em filmes que não se comprometem necessariamente com a tradição desse gênero. O horror, nesse sentido, ao reinventar-se de modo contínuo ao longo de toda história do cinema, confirma a afirmação de Steve Neale de que gêneros cinematográficos são entidades dinâmicas e em permanente construção, graças a uma complexa rede de negociação entre espectadores, críticos, cineastas e estúdios (1999, p. 26). Esse movimento reforça a noção de que o horror talvez seja o mais elástico e flexível dos gêneros, “marcado por uma grande diversidade de convenções, enredos e estilos” (CHERRY, 2009, p. 2).

Muitos filmes contemporâneos têm utilizado recursos narrativos e estilísticos do horror para construir metáforas biopolíticas ou explorar atmosferas de tensão e medo que não são causadas necessariamente por monstros ou criaturas sobrenaturais, mas por tensões sociais e choques de valores culturais, ou pela inserção de elementos do imaginário fantástico para construir paisagens audiovisuais que priorizam estados de contemplação e alienação, e que propõem uma experiência mais de imersão sensorial do que narrativa. Nessa última categoria encaixam-se os três filmes que compõem nosso *corpus*, que revisita a tradição do horror nórdico para propor uma reflexão sobre a mencionada tendência do cinema contemporâneo.

Este artigo examina três filmes de longa-metragem realizados em países do norte da Europa – o sueco *Border* (Gräns, Ali Abbasi, 2018), o islandês *Lamb* (Dýrið, Valdimar Jóhannsson, 2021) e o norueguês *The Innocents* (De Uskyldige, Eskil Vogt, 2021) – tendo como ponto de partida o conceito de insegurança perceptual, cunhado por Thomas Elsaesser (2009). Desejamos discutir, a partir desse *corpus*, como paisagens audiovisuais que engendram atmosferas de contemplação e desorientação são capazes de induzir um modo de espetatorialidade multissensorial, articulando a experiência horrífica a situações de alienação, isolamento e/ou exclusão social.

O trabalho está dividido em três seções. A primeira procura contextualizar a produção desses filmes não apenas dentro da produção abundante do gênero horror em países como Dinamarca, Noruega e Suécia, mas dentro das artes narrativas – em especial, a literatura – produzidas na região, em que o gótico assume, desde o século XIX, uma geografia social e afetiva que flerta com a contemplação e o vazio existencial. A segunda seção do texto propõe uma breve apresentação do conceito de insegurança perceptual, elo que articula o modo de espetatorialidade multissensorial e o cinema de horror contemporâneo. A terceira parte analisa brevemente os três filmes que compõem nosso *corpus*, considerando os conceitos levantados na primeira e na segunda parte, acrescentando aspectos que singularizam cada um dos filmes dentro da discussão proposta.

Notas sobre o horror nórdico

Pesquisadores do cinema feito nos países do norte da Europa descrevem o horror nórdico como um fenômeno recente. A região nórdica, do ponto de vista da geopolítica, abrange a Escandinávia (formada por Suécia, Dinamarca, Noruega), a Finlândia, a Islândia e áreas ligadas a essas nações (como a Groenlândia e Ilhas Faroé). Trata-se de uma região do mundo que tem uma história complexa, um passado de inúmeros conflitos e várias línguas e tradições diferentes, mas também compartilha relações culturais, sociais, étnicas, religiosas e econômicas que permitem a muitos pesquisadores tratá-la como um conjunto coeso (TROY *et al.*, 2022, p. ii). Ao discutir a história do cinema produzido nos países nórdicos, Gunnar Iversen (2016, p. 332) afirma que somente a partir dos anos 2000 houve o que pode ser considerado um ciclo relevante de cinema de horror, após muitas décadas em que os filmes desse gênero foram raros e, em geral, pouco mencionados tanto em compêndios sobre o cinema nórdico quanto em trabalhos sobre o chamado *Eurohorror* – categoria mais identificada



com filmes de horror e *exploitation* produzidos em países como França, Itália, Reino Unido e Alemanha.

No entanto, a tradição da ficção de horror na literatura dos países nórdicos é antiga e significativa, tendo iniciado no século XIX, com características próprias que a singularizam em meio à ficção fantástica produzida no continente europeu desde o final do século XVIII. No texto *The Gothic Topography in Scandinavian Horror Fiction* [A topografia gótica na ficção de horror escandinava] (2010, p. 43-51), Yvone Leffler alega ser possível discernir uma tradição horrífica na literatura escandinava a partir da noção de *gótico* (termo abrangente tomado de forma trans-histórica, caracterizado pela busca de afetos como a angústia diante do desconhecido e o horror). Segundo ela, no entanto, as histórias góticas nos países escandinavos costumam estar localizadas em ambientes diferentes dos castelos medievais e casas mal-assombradas mais característicos dessa ficção em sua origem anglo-saxã. No horror escandinavo, diz Leffler, as ruínas e edificações abandonadas são substituídas por desertos de gelo, florestas escuras, mares tempestuosos e penhascos. Além disso, as personagens são menos vítimas de maldições ancestrais ligadas à aristocracia (como ocorria no romance gótico inglês, por exemplo) e mais do próprio meio ambiente, estando conectadas à paisagem como integrantes de um passado pagão e bárbaro.

Assim, os ficcionistas de horror escandinavo e nórdico não retornam, como boa parte dos britânicos e germânicos, à Idade Média, mas recorrem ao que Leffler chama de “topografia gótica”, uma relação complexa entre paisagem e personagem; espaço e focalização; ambiente externo e estado mental; tempo presente e passado oculto (*Ibid.*). Alguns dos autores que dialogaram com o gótico na literatura escandinava no século XIX, sobretudo sob a influência do Romantismo alemão, foram os dinamarqueses Bernard Severin Ingeman (1789-1862) e Hans Christian Andersen (1805-1875). Também os dramaturgos Johan August Strindberg (1849-1912), da Suécia, e Henrik Ibsen (1828-1906), da Noruega, trataram de histórias góticas e de fantasmas em obras como o romance *Tchandala* (1889), de Strindberg, e a peça *Espectros* (1881), de Ibsen.

No começo do século XX, o cinema se juntou à literatura e ao teatro no tratamento de temas horríficos. Iversen (*op. cit.*) aponta filmes nórdicos importantes para a tradição do horror mundial, como o melodrama fantástico sueco *A Carruagem Fantasma* (*Körkarlen*, Viktor Sjöström, 1921); o documentário dinamarquês sobre a história da bruxaria *Häxan - A Feitiçaria Através dos Tempos* (*Häxan*, Benjamin Christensen, 1922), e o filme de vanguarda *Vampyr* (Carl Dreyer, 1932) – este último realizado na França pelo célebre cineasta dinamarquês. Nunca é demais lembrar, também, que a influência do cinema escandinavo sobre cineastas alemães como Paul Wegener e F.W. Murnau (conforme observado por KRACAUER, 1988, p. 32; EISNER,



1973, p. 48; HAMPICKE, 1996; PFLAUM, 2022) ajudou a moldar aquela que pode ser considerada a primeira cinematografia nacional com um nicho significativo de produções voltadas ao universo fantástico e de horror: a da República de Weimar nos anos 1920 (RIGBY, 2016, p. 13). Ademais, como destacado por Kat Ellinger (2018), é preciso mencionar que o cineasta sueco Ingmar Bergman (1918-2007), talvez o mais famoso representante do cinema feito nos países nórdicos, realizou algumas obras que hoje pertencem ao cânone do horror mundial pela forma como lidaram com elementos do *folk horror*¹ (SCOVELL, 2017; JOHNSTON, 2022). Ellinger destaca, nesse sentido, filmes da primeira fase da obra de Bergman: *O Sétimo Selo* (*Det sjunde inseglet*, Ingmar Bergman, Suécia, 1957) e *A Fonte da Donzela* (*Jungfrukällan*, Ingmar Bergman, Suécia, 1960).

Apesar desse começo promissor para o gênero nos países nórdicos, até os anos 2000 não havia se constituído por lá um *corpus* significativo ou uma tradição coerente de cinema de horror, diferentemente do que ocorrera em outros países do continente europeu. Mas, segundo Iversen, a raridade dos temas horríficos deveu-se a motivos que podem ser atribuídos a fatores externos aos desejos dos realizadores. De acordo com o autor, “a principal explicação para essa lacuna na tradição tem a ver com o não-financiamento governamental aos filmes e com a forte censura, bem como um clima ideológico cético, ou mesmo hostil, a gêneros como horror”² (2016, p. 333). O autor destaca que até houve filmes de horror nos países nórdicos na segunda metade do século XX, como as coproduções de segunda linha com os EUA *Terror in The Midnight Sun* (também conhecido como *Invasion of The Animal People*, Virgil Vogel, Suécia, 1959) e *Viagem ao Inferno* (*Thriller: A Cruel Picture*, Bo Arne Vibenius, Suécia, 1973), mas, até os anos 1990, o gênero ocupava uma posição de pouca visibilidade.

Foi somente a partir dos anos 1990, quando os governos dos países escandinavos passaram a adotar uma política cultural mais voltada ao cinema como indústria, que o gênero horror voltou a despertar interesse (*Ibid.*, p. 333). Isso, aliado ao relaxamento da censura, teria dado mais abertura ao fenômeno dos filmes de horror feitos nos países nórdicos. Exemplos dessa abertura para o gênero, ainda nos anos 1990, são o longa *O Vigilante da Noite* (*Nightwatch*, Ole Bornedal, Noruega, 1995), e a série dinamarquesa *O Reino* (*Riget*, 1994-1997), dirigida para a TV por Lars Von Trier. Desde então, os temas góticos e horríficos ganharam um grande destaque em diversas

¹ Os filmes de *folk horror* se caracterizam pela ambientação rural, dando ênfase ao poder das forças da natureza (mobilizadas em rituais pagãos) e aos aspectos sinistros de comunidades isoladas e autossuficientes. Quando se fala em *folk horror*, não se trata propriamente de histórias de horror baseadas em figuras do folclore, mas de um tipo específico de combinação de paisagem, trama e atmosfera característicos (JOHNSTON, 2022).

² No original: The main explanation for this lack of tradition has to do with government financing of films and strong censorship, as well as a general ideological climate skeptical of or even hostile to genres like horror.



mídias na indústria do cultural nos países nórdicos (televisão, cinema, literatura, quadrinhos, jogos eletrônicos), recebendo atenção mundial e inúmeros prêmios.

Isso também deu visibilidade internacional a escritores voltados ao gênero, como o sueco John Ajvide Lindqvist (cujo conto *Gräns*, de 2006, inspirou *Border*), famoso no cinema pelas duas adaptações de seu romance *Deixa ela entrar* (2004): *Deixa ela entrar* (*Let The Right One In*, Tomas Alfredson, Suécia, 2008) e *Deixe-me entrar* (*Let me in*, Matt Reeves, EUA/Reino Unido, 2010). Também as violentas histórias de investigações de assassinatos foram ganhando destaque, como a série televisiva e cinematográfica *Millenium* (Suécia, 2010), dirigida por Niels Arden Oplev e Daniel Alfredson, inspirada na trilogia homônima do escritor sueco Stieg Larsson, publicada entre 2005 e 2007. Hollywood adaptaria a mesma série no filme *Millenium – Os homens que não amavam as mulheres* (*The Girl With The Dragon Tattoo*, 2012), com direção de David Fincher. A popularidade internacional das séries nórdicas de investigação feitas para a TV – como a dinamarquesa *Forbrydelsen* (criada por Søren Svestrup em 2007) e a sueco-dinamarquesa *Bron* (2011-2018) – também levou a bem-sucedidos *remakes* na TV dos EUA: *The Killing* (2011-2014) e *The Bridge* (2013-2014), respectivamente. Além de tudo isso, é importante mencionar, também, os polêmicos trabalhos do dinamarquês Lars Von Trier, que retornou ao gênero horror nas coproduções internacionais *Anticristo* (*Antichrist*, Dinamarca/Alemanha/França/Suécia/Itália/Polônia, 2009) e *A Casa que Jack Construiu* (*The House that Jack Built*, Dinamarca/França/Bélgica/Suécia/Alemanha/Tunísia, 2018). Em 2022, Trier também retomou, para a TV dinamarquesa, a série *O Reino* (Riget, 1994-2022).

Realismo sensório e insegurança perceptual

Uma das estratégias estilísticas notórias dos filmes de horror nórdicos mais recentes é a busca pelo engajamento multissensorial da plateia, acionado principalmente através de recursos do *sound design*, da fotografia e da montagem. O apelo à multissensorialidade constitui uma tendência importante do cinema de ficção contemporâneo, capaz de estabelecer um vínculo amplificado entre os filmes e os corpos (de espectadores e personagens), e tem sido estudado por muitos pesquisadores, entre os quais Lucia Nagib (2009 e 2020) e Cecilia Mello (2009 e 2015); Angela Ndalianis (2012); Erly Vieira Jr (2015); Tiago de Luca (2015); Luiz Rocha Antunes (2017) e Marcelo Ikeda (2020). Referindo-se a filmografias de origens, gêneros e modos de produção distintos, todos esses autores afirmam que a ficção audiovisual do século XXI tem apostado em táticas de imersão sensório-motora como recurso para ampliar o

engajamento do público, muitas vezes com a intenção de colocá-lo em estados de alerta, tensão ou medo.

Essa tendência é global e se dá em diferentes gradações de ênfases, em filmes muito díspares entre si. No caso dos filmes de horror, títulos como *A lenda de Candyman* (*Candyman*, Nia DaCosta, 2021), *Nós* (*Us*, Jordan Peele, 2019), *Midsommar – O mal não espera a noite* (Ari Aster, 2019), *O farol* (*The lighthouse*, Robert Eggers, 2019), *A sombra do pai* (Gabriela Amaral Almeida, 2018), *Personal shopper* (Olivier Assayas, 2016), *Mate-me por favor* (Anita Rocha da Silveira, 2015), *O som ao redor* (Kleber Mendonça Filho, 2012) e *Trabalhar cansa* (Marco Dutra e Juliana Rojas, 2011), entre muitos outros, fazem parte da tendência que focalizamos neste artigo. São recursos recorrentes nesse grupo de filmes: atmosferas (GIL, 2005; GUMBRECHT, 2014) de incerteza, angústia e medo; enredos contemplativos e de causalidade diluída, em que pouco ou nada parece acontecer de importante; apresentação de personagens taciturnos, deslocados ou desorientados, que não falam ou sequer sabem o que pretendem com suas ações; ambientes sonoros com ruídos esparsos, pontilhados por sons emitidos pelos corpos humanos.

Grosso modo, muitos desses filmes podem ser agrupados sob os rótulos de “realismo sensório” (VIEIRA JR, 2015, 2022), ou “realismo dos sentidos” (NAGIB, 2011; DE LUCA, 2015). Para Santos e Mello:

Com a utilização de elementos formais como o plano-sequência hiperbólico, o hiper-realismo sonoro, closes que destacam a porosidade do corpo, suspensões de ações dramáticas, dentre outros, esse realismo dissipa a interação com a narrativa em favor de uma experiência na esfera da sensorialidade (2019, p. 321).

A sensação permanente de insegurança, incerteza e medo pode ser percebida de várias maneiras. A *mise-en-scène* pode dar a impressão de ser desleixada e casual ou, no sentido oposto, exageradamente organizada e chamativa – de uma forma ou outra, criando um ritmo narrativo lento, capaz de desviar a atenção do espectador para fora da trama e chamando a atenção para si como estratégia formal, e dando a impressão de instabilidade, de que tudo pode desmoronar a qualquer momento (DE LUCA, 2015). Há, também, o uso frequente de planos fechados ou *close-ups* que valorizam texturas táteis e partes dos corpos das personagens, isolando os objetos do contexto ao redor – um traço estilístico que Laura U. Marks (1999, p. 163) chamou de “visualidade háptica”, referindo-se à percepção sensorial do tato através dos olhos (e, gostaríamos de acrescentar, também dos ouvidos). A banda sonora é frequentemente minimalista, rarefeita, construída a partir de ambiências naturais, com efeitos sonoros

mais delicados, naturalistas e esparsos. A música *drone*³, composta de texturas eletrônicas sem padrões melódicos ou rítmicos discerníveis, ajuda a manter uma percepção de indefinição narrativa. Tem sido comum, também, a inclusão de uma profusão de sons mínimos produzidos por corpos, como respiração, suspiros, gemidos, rosnados e grunhidos (CARREIRO, 2020).

Na construção narrativa, têm sido comuns filmes com poucos diálogos e cujos enredos apostam em uma causalidade mais fraca, trazendo desfechos abertos ou indefinidos. As narrativas são construídas em torno de personagens sobre as quais o espectador sabe pouco; são solitárias, caladas, às vezes acometidas de condições fisiológicas ou mentais alteradas, como depressão, esquizofrenia, ansiedade, surdez e cegueira, entre outros. Elas parecem frequentemente desorientadas, confusas, sem metas ou objetivos, vagando por paisagens desertas.

Os padrões estilísticos e narrativos em comum anunciam filmes interessados mais em explorar estados de tensão e insegurança perceptual (ELSAESSER, 2009) do que em contar histórias com personagens que possuem objetivos dramáticos claros, com início e fim bem definidos, à moda do que Mark Cousins chama de “realismo romântico fechado” (2013, p. 67). Enredos voltados à exploração perceptiva utilizam, com regularidade, convenções oriundas de filmes de horror para expressar, realçando a forma multissensorial, o que significa viver no momento histórico contemporâneo, repleto de incertezas e imerso em crises sociais, ambientais, raciais, culturais e políticas (WELLS, 2000; KELLNER, 2016; WOOD, 2016; SANTOS, 2018).

A noção de insegurança perceptual, conforme definida por Elsaesser (2009), é talvez o elo mais forte a unir os filmes que integram essa tendência do cinema contemporâneo. Para o teórico alemão, a prática espectral contemporânea está marcada, de modo profundo, por uma desconfiança permanente, tanto na instância narradora quanto na diegética – ou seja, uma desconfiança compartilhada por personagens e plateia. Essa desconfiança abrange a experiência da espectralidade, pois o público é privado de pistas sobre as ligações dos eventos da trama, e não compreende inteiramente as motivações dos personagens, que por sua vez não possuem objetivos claros, parecem confusos ou alienados, podendo até mesmo estarem mortos, como ocorre em *O sexto sentido* (*The sixth sense*, M. Night Shyamalan, 1999) e *A passagem* (*Stay*, Marc Forster, 2005).

Elsaesser associa a insegurança perceptual com o discurso do realismo sensorial; ele sugere, de fato, a existência um novo modelo de realismo, que chama de

³ Estilo musical que consiste de notas sustentadas em um tom predominante, com poucas variações harmônicas, quase sempre executadas com instrumentos eletrônicos.



“marco dois da ontologia, ou ontologia pós-epistemológica” (*Ibid.*, p. 6), que seria caracterizado pela desconfiança generalizada que permeia todos os atores-rede da experiência cinematográfica, em especial o espectador, que “não pode mais confiar em seus olhos” (*Ibid.*, p. 4). Trata-se, portanto, de um modelo de realismo pós-fotográfico, no qual a percepção se torna mais difusa e imprecisa, o que ocasiona uma insegurança do olhar (e, acrescentamos, também do ouvir):

As formas diferentes que essa relação do espectador assume entre cinema, filme, percepção sensorial, meio ambiente físico e corpo talvez possam ser descritas como uma série de metáforas (...) que podem ser mapeadas no corpo: nas superfícies, nos sentidos e nas modalidades perceptivas e nas faculdades táteis, afetivas e sensorio-motoras. Todavia, os campos de significado assim observados também levam em conta as propriedades físicas, as condições epistemológicas e até as fundações ontológicas do próprio cinema, enfatizando suas características específicas e seus elementos essenciais (ELSAESSER, HAGENER, 2018, p. 14-15).

A insegurança perceptual seria a principal razão ontológica para que um membro da plateia assuma um modo de espectralidade que o coloca, instintivamente, em um estado de predisposição a um tipo de experiência sensória da própria materialidade do real. A audiência estaria, pois, se permitindo imergir na diegese de modo sensorial, em busca mesmo de uma experiência sensível, como uma espécie de esforço (ilusório, provavelmente) de contornar essa desconfiança. Referindo-se especificamente ao uso do plano-sequência, Tiago de Luca coloca a questão desta maneira:

Estes são cinemas nos quais o ato de filmar se sobrepõe à progressão da narrativa, graças a uma câmera que parece estar a admirar a sua própria capacidade de registrar blocos prolongados de espaço e tempo. (...) Gostaria de sugerir que estes cinemas realçam a realidade principalmente como um fenômeno perceptual, sensível e experiencial, criando uma irreduzibilidade fenomenológica que é percebida e transmitida através da experiência sensória (2015, p. 73).

O horror tem sido historicamente um gênero propício para o desenvolvimento de ferramentas estilísticas, como nos lembra David Bordwell (2006a, p. 52). Segundo o pesquisador estadunidense, a origem de muitos recursos criativos que renovam e intensificam a poética audiovisual pode ser rastreada dentro do cinema de gêneros populares, que costuma ser encarado pelos realizadores, dos mais variados países e

modelos de produção, como uma espécie de campo de testes, onde é permitido experimentar inovações que, aos poucos, passam a ser incorporadas a gêneros de suposta maior importância cultural. Nesse contexto, o horror é um gênero historicamente reconhecido pela inovação estilística (HUTCHINGS, 2004; BORDWELL, 2006a; CARREIRO, 2019).

De uma perspectiva historiográfica, a conexão entre horror e realismo também é estreita. O gênero vem passando por uma mudança gradual de temática, desde o início dos anos 1960: se até aquele momento uma das marcas dessa categoria narrativa era a presença de criaturas e eventos sobrenaturais, aproximando-se do imaginário fantástico (TODOROV, 1975) e afastando-se do realismo, temos assistido desde então ao movimento inverso, no qual a presença de formas do real dentro do horror é ampliada e valorizada. Personagens psicopatas, como Norman Bates (*Psicose*, Alfred Hitchcock, 1960) e Hannibal Lecter (*O Silêncio dos Inocentes*, Jonathan Demme, 1992) se tornaram ícones da cultura pop mundialmente reconhecidas. Traumas, medos e fobias sociais, como a guerra e a fome, geraram filmes importantes e críticas sociais ácidas, como *A noite dos mortos vivos* (*The night of the living dead*, George Romero, 1968) e *Corra!* (*Get out!*, Jordan Peele, 2017). Ademais, títulos como *O massacre da serra elétrica* (*The Texas chainsaw massacre*, Tobe Hopper, 1974) e *[Rec]* (Jaume Balagueró e Paco Plaza, 2007) foram consagrados e continuam sendo destacados pela estética crua com que representam eventos no 'mundo real'.

Por fim, sublinhamos que na maioria dos filmes que compõem essa tendência do cinema contemporâneo o elemento insólito ou sobrenatural funciona quase sempre como catalisador de narrativas que levantam questões biopolíticas, sociais e históricas do século XXI, metaforizando problemas globais de larga escala, como migração, maternidade, preconceitos contra sexualidade e gênero, racismo, e os limites morais do ser humano. As convenções narrativas típicas do cinema de horror, em alguns dos filmes, aparecem em chaves mais lacônicas ou discretas do que em outros. É o caso, como veremos, dos três longas-metragens que compõem nosso *corpus*.

Estudos de casos

Border, *Lamb* e *The Innocents* são longas-metragens que não se enquadram nos limites convencionais do horror cinematográfico e que conquistaram prêmios importantes fora do circuito específico dos festivais voltados ao cinema fantástico e de horror: *Border* venceu a mostra *Un Certain Regard* (a segunda mais badalada) do Festival de Cannes, em 2018, antes de concorrer ao Oscar nas categorias de



maquiagem e filme estrangeiro, no ano seguinte; *The Innocents* ganhou o prêmio do Cinema Europeu de melhor desenho de som; e *Lamb* repetiu o feito de *Border* em Cannes, em 2021. Embora recorram a elementos do imaginário fantástico ou insólito, tais como monstros míticos e poderes paranormais, todos esses filmes possuem narrativas rarefeitas e uma atmosfera de estranheza e vazio existencial que os relaciona a filmes de outros gêneros do cinema contemporâneo.

Em *Border*, o tensionamento de fronteiras está contemplado no próprio título. Trata-se do segundo longa-metragem do cineasta iraniano Ali Abbasi, cuja trajetória pessoal dá uma pista sobre o tema principal do filme: ele nasceu no Irã, foi criado e mora na Dinamarca, teve o filme produzido sob a chancela de produtores oriundos da Suécia, e a maior parte da trama se passa na Noruega. A vitória na mostra *Un Certain Regard*, em Cannes (2018), bem como a presença na lista de concorrentes dos óscares de filme estrangeiro e de maquiagem, em 2019, deu notoriedade ao filme. Cabe lembrar, ainda, que o roteiro foi baseado num conto do já mencionado escritor sueco John Ajvide Lindkvist, de *Deixa Ela Entrar*, o que reforça a dimensão de alcance mundial da produção.

A trama de *Border* gira em torno de Tina (Eva Melander), guarda de fronteira norueguesa, respeitada pelos colegas por deter uma habilidade fisiológica que ninguém – nem ela mesma – consegue explicar: Tina é capaz de identificar, usando apenas o olfato, passageiros de navios que desembarcam no país com cargas ilegais. A aparência dela, contudo, é animalesca e, até certo ponto, monstruosa: dentes grandes e pontiagudos, uma fronte proeminente, nariz enorme. As pessoas se afastam dela quando faz compras no mercado e anda pelas ruas. Tina é solitária e mora afastada do centro urbano, numa pequena casa encravada em um bosque, onde gosta de caminhar nua e descalça. Só quando está na floresta, tomando banho num lago gelado ou interagindo carinhosamente com animais selvagens – que não parecem temê-la, ao contrário dos humanos – ela se permite sorrir.

Tina é uma protagonista arquetípica do cinema realista impregnado pela insegurança perceptual de Elsaesser (2009). Lacônica e taciturna, ela parece desorientada, alienada da civilização. Abbasi acentua essa desconexão com o mundo à volta de Tina ao vesti-la sempre com roupas amarrotadas e desalinhadas. O cineasta usa com frequência planos-detalhe que enfatizam texturas selvagens, como musgo molhado, minhocas se movendo na terra e poças de água, além de muitos *close-ups* do rosto de Tina (Figuras 1 e 2) – em especial, quando ela está no trabalho, farejando delicadamente o ar na alfândega, enquanto os passageiros passam por ela.



Figuras 1 e 2: Frames de *Border*. **Fonte:** Blu-Ray do filme

Os enquadramentos escolhidos pelo diretor remetem à visualidade háptica descrita por Laura Marks (1999), ativando os sentidos do tato e do olfato, que ocupam um lugar destacado e proeminente no enredo. Essa multissensorialidade é sublinhada pelo *sound design* de Christian Holm, que sonoriza os passeios de Tina pela floresta com riqueza de detalhes; podemos ouvir o chapinhar da policial na água, as pegadas molhadas no musgo, os movimentos mínimos e delicados dos vermes roçando a casca das árvores, até mesmo a respiração dos alces que vivem no lugar. A respiração e outros ruídos corporais (urros, gemidos, gritos) ocupam grande parte do universo sonoro de Tina. Imagens e sons atuam juntos para tornar *Border* um filme multissensorial por excelência, a ser experimentado por toda a superfície corporal do espectador.

Tina está infeliz porque não sabe seu lugar no mundo. Tampouco sabem os espectadores, privados de informações sobre o passado da personagem (tudo o que sabemos é que ela foi atingida por um raio na infância). O filme parece contemplar lentamente o vazio da vida de Tina, até que surge um estrangeiro (Eero Milonoff) estranhamente parecido com a policial, e a quem ela não consegue farejar. A surpresa dela se transforma em fascínio, e o encontro lança sua vida (e o filme) em direção ao imaginário fantástico, narrando uma improvável história de amor entre seres mitológicos. Esse romance é pontuado por múltiplas camadas de reflexões sobre fronteiras de diversas naturezas. Utilizando elementos fantásticos e do horror, o filme discute temas como imigração, pedofilia e maternidade, desafiando a todo tempo limites de gênero, raça, sexo, moral e hábitos culturais.

Lamb, do islandês Valdimar Jóhannsson, traz muitos elementos semelhantes aos de *Border*: a história transcorre em um local (ainda mais) isolado, no qual as personagens têm contato constante com a natureza, por meio da agricultura e da criação de animais – especialmente as ovelhas, que dão título ao filme. As personagens de *Lamb* têm motivações pouco claras, quase não falam, e parecem ter algo a esconder umas

das outras o tempo todo. No entanto, em vez de protagonizarem uma história de amor (como em *Border*), elas se envolvem em uma tragédia causada pelo luto.

Em *Lamb*, o casal Maria (Noomi Rapace) e Ingvar (Hilmir Snær Guðnason), que trabalha duro em uma fazenda isolada na Islândia, vive as consequências da perda de uma filha pequena. Eles seguem uma rotina espartana: da casa ao trabalho, deste à casa. Nunca sorriem, nem conversam. Parecem desorientados, o casamento em frangalhos, cingido pela dor da perda. Essa dor é aplacada pelo nascimento inexplicável de uma ovelha com corpo de criança, Ada, a quem eles decidem adotar, mesmo sob os “protestos” da mãe biológica, uma ovelha que faz guarda do lado de fora da casa da família. Apesar do aspecto monstruoso de Ada, trata-se de uma criatura delicada e encantadora, que parece preencher o vazio deixando pela criança morta – embora o casal jamais troque uma palavra sequer sobre o assunto.

O estado de coisas ameaça entrar em desequilíbrio com a chegada do irmão de Ingvar, Pétur (Björn Hlynur Haraldsson), um homem endividado e com sérios problemas com drogas. Em um primeiro momento, ele fica horrorizado com a presença de Ada, mas acaba conquistado pela doçura dela. Pétur age como se tivesse um passado afetivo e/ou violento com Maria, mas o filme apenas insinua isso através das ações da personagem, sem jamais ceder qualquer informação mais clara. A insegurança perceptual é evidente, na construção intencionalmente incompleta das personagens, na rarefação das peripécias de roteiro, nos diálogos que recusam explicações e causalidades. A natureza implacável, através da aparição súbita de um monstro mitológico, cobrará um preço dos três adultos, por terem retirado uma cria de sua mãe.

O filme se equilibra em um ponto delicado entre a repulsa e a candura. Há pouca ação dramática, sem que nunca sejam explicadas a dor e a imobilidade das personagens. Como em *Border*, a insegurança perceptual e a multissensorialidade aparecem no cuidadoso trabalho com recursos estilísticos: longas tomadas panorâmicas da natureza, ambiências sonoras esparsas, música minimalista, atuações e direção que acentuam os tempos mortos e favorecem um estado de contemplação, dando destaque a elementos fantásticos que destoam do ambiente natural, planos-detelhe de corpos, e tomadas que escondem mostram elementos parcialmente as expressões dos atores (Figuras 3 e 4).



Figuras 3 e 4: Frames de *Lamb* (09:10 e 09:14). **Fonte:** Blu-Ray do filme

Lamb tem 414 planos, que duram em média 14,4 segundos – uma média de três a quatro vezes superior à apresentada pelos filmes contemporâneos. Para efeito de comparação, o longa-metragem *Os Infiltrados* (*The Departed*, Martin Scorsese, 2006), vencedor do Oscar e, segundo o teórico David Bordwell (2006b), paradigma estilístico do cinema comercial do século XXI, possui 3200 planos que duram 2,7 segundos cada. O longa de 2021 marcou a estreia de Jóhannsson (conhecido diretor de efeitos especiais em Hollywood) na direção, e teve como um dos produtores o cineasta húngaro Béla Tarr, cuja filmografia é marcada por um modelo de cinema lento, contemplativo e desdramatizado, assim descrito por Jacques Rancière:

É apenas o mesmo horizonte varrido pelo vento que incita indivíduos a saírem e, em seguida, os vê em casa novamente. Uma passagem do social para o cósmico, como o diretor gentilmente afirma. Mas este cósmico não é um mundo da pura contemplação. É um mundo absolutamente realista, material, despido de tudo o que embota a pura sensação, como só o cinema pode oferecer. Pois o problema de Béla Tarr não é enviar uma mensagem sobre o fim das ilusões e, eventualmente, sobre o fim do mundo. Nada de fazer belas imagens; a beleza das imagens nunca é um fim, mas apenas a recompensa por uma fidelidade à realidade que se quer expressar, e aos meios que emprega para fazê-lo. (2013, p. 5)

A produção islandesa tem outros predicados que fizeram dela uma obra bastante badalada: foi estrelada por uma atriz sueca que fez importante carreira nos Estados Unidos – Noomi Rapace, estrela da versão sueca da série *Millenium* (2009) e de filmes estadunidenses de grande orçamento, como *Prometheus* (Ridley Scott, 2012) – e indicado pela Islândia para representar o país no Oscar, tendo ficado entre os cinco filmes indicados pela Academia de Hollywood em 2022.

Assim como *Lamb* e *Border*, o norueguês *Os Inocentes*, de Eskil Vogt, coloca suas personagens em espaços selvagens e bucólicos, embora o bosque onde parte da

ação acontece esteja situado ao lado de um condomínio residencial na periferia da capital do país. Durante as férias de verão, quatro crianças lutam para dominar poderes telecinéticos recém-descobertos em seus próprios corpos. Esses corpos, por diferentes razões, não se enquadram nos ideais de branquitude e ‘perfeição’, que costuma ser relacionado às populações dos ricos países nórdicos. As crianças protagonistas de *Os Inocentes* vivem dramas relacionados ao desenvolvimento de sentidos que vão além de visão, audição, olfato, paladar e tato: elas conseguem ‘ouvir’ pensamentos umas das outras, movem objetos com o poder da mente, e são capazes até mesmo de controlar pensamentos e comportamentos alheios.

Ida (Rakel Lenora Fløttum), a protagonista, é uma menina de nove anos que comete automutilação e atos bastante cruéis, enquanto tenta conviver com a irmã Anna (Alva Brynsmo Ramstad), adolescente que parece sofrer de um grau severo de autismo – de fato, o roteiro se recusa a explicar a condição de Anna, cujos pais parecem exaustos e infelizes e jamais nomeiam ou falam sobre a doença da filha. A ausência de diálogos expositivos e de motivações das personagens, assim como uma sensação geral de desorientação e infelicidade nunca traduzida em palavras, é característica dos três filmes deste *corpus*.

A galeria de personagens tem ainda Aisha (Mina Yasmin Bremseth Asheim), imigrante de origem árabe, criada pela mãe. Além da pele escura que a diferencia da maioria das crianças que a rodeiam, Aisha tem vitiligo, o que acaba singularizando ainda mais o seu corpo e ampliando a rejeição que ela sofre da maioria das crianças do condomínio, condição que ajuda a criar empatia e identificação com Anna. Com ela, Aisha consegue se comunicar através de uma espécie de diálogo telepático, e logo percebe ser capaz de ler – e até direcionar – os pensamentos de algumas pessoas. Por fim, Ben (Sam Ashraf), um menino árabe que sofre com abandono paterno (e, em certo grau, também materno). Como Aisha, ele é vítima de *bullying* (a questão da imigração e do preconceito está, como em *Border*, no centro da crítica social que permeia o enredo). O *bullying* faz com que Ben represe muita raiva, e ao descobrir a vasta extensão de seus poderes telecinéticos, ele encontra dificuldades para estabelecer limites morais para seus atos. Essas quatro crianças, conscientes dos poderes umas das outras, desenvolvem uma instável amizade e assim passam as férias de verão vivendo aventuras cada vez mais sombrias.

Repetindo a textura estilística de *Border* e *Lamb*, *The Innocents* também recorre a planos de longa duração, que exploram contrastes entre os verdes e marrons do bosque e o cinza amarelado do concreto dos prédios do condomínio, sempre em tons pastéis. A câmera se move constantemente, como se espelhasse a ansiedade das crianças, também personagens desorientadas e confusas, mas que não conseguem



verbalizar essa condição – a certa altura, a câmera sobrevoa os edifícios, em um movimento intrincado e complexo, e somente ao se aproximar das janelas conseguimos perceber que a imagem está de ponta cabeça, como o mundo habitado por aquelas crianças. Esse movimento de câmera é repetido outras duas vezes ao longo do filme (Figuras 5 e 6).

Texturas táteis, como o movimento do vento sobre a água do lago e as ranhuras do concreto nas paredes dos prédios, são utilizadas com enfoque dramático. A música, eletrônica, é esparsa e discreta; o *sound design* privilegia sons naturais mais delicados, como o farfalhar do vento, os passos das crianças sobre o cascalho, a reverberação forte de portas batendo e ecoando entre os blocos de concreto. Como os outros dois filmes, *The Innocents* trata de temas importantes do *zeitgeist* contemporâneo recorrendo a uma estilística similar, que valoriza o realismo sensório.



Figuras 5 e 6: Frames de *The Innocents*. Fonte: Blu-Ray do filme

Podemos afirmar, então, que a experiência espectral dos filmes analisados neste artigo explora toda a superfície sensória do corpo do espectador, ativando a multissensorialidade, em um modo de recepção fílmica no qual a percepção audiovisual pelos corpos da plateia trabalha de forma complexa e simbiótica, com os sentidos fisiológicos do ser humano trabalhando em conjunto e se influenciando mutuamente:

Os neurologistas há muito reconhecem que os humanos possuem mais do que cinco sentidos aristotélicos comumente reconhecidos de visão, audição, olfato, paladar e tato (...) esses sentidos interagem entre si, contribuindo para a percepção multissensorial de um ambiente. Não apenas vemos e ouvimos um filme, mas o percebemos com todos os sentidos trabalhando em uma relação ecológica. (GRABOWSKI, 2017, xi-xii).

Por fim, gostaríamos de propor a multissensorialidade como elo entre a noção de insegurança perceptual e o gênero fílmico do horror. Muitos pesquisadores (CÁNEPA,

2016; SANTOS, 2018; SOUTO, 2019) têm analisado o uso recorrente de recursos de estilo do cinema de horror por filmes associados à estética do realismo sensório, muitas vezes sem serem facilmente enquadrados dentro das fronteiras do gênero. Outros (NDALIANIS, 2012; CARREIRO, 2020; CHURCH, 2020) têm notado o apelo sensorial crescente no horror contemporâneo. A nosso ver, essas ferramentas estilísticas são capazes de criar atmosferas que geram a insegurança perceptual, acionando todos os afetos relacionados a ela: tensão, dúvida, angústia, medo.

Por que horror? Como gênero, é capaz de intensificar a gama de reações e experiências nas quais podemos nos enredar ao nos conectarmos com textos midiáticos. Na última década, em particular, a proliferação de textos de horror ampliou seu foco em encontros sensoriais. (...) há uma ênfase maior na corporalidade, dentro dos mundos ficcionais que cruelmente dizem e causam sofrimento ao corpo humano em detalhes sangrentos, e também para além das ficções, no mundo que habitamos (NDALIANIS, 2012, p. 4).

Além disso, sublinhamos o influente ensaio de Linda Williams (1991), no qual classifica o horror como um dos três gêneros que possuem o corpo como protagonista (os outros são o melodrama e o filme pornográfico). Quando menciona o protagonismo do corpo na experiência cinematográfica do horror, Williams se refere tanto ao corpo dos personagens (pois a violência contra o corpo é um motivo fundamental do gênero) quanto do espectador, já que o gênero se propõe a incitar o afeto do horror, provocando uma série de reações sensoriais nos corpos dos espectadores, minuciosamente descritas por Noel Carroll:

(...) agitações fisicamente sentidas, respostas automáticas e sentimentos, que se manifestam em contrações musculares, encolhimento, tremores, recuos, entorpecimentos, paradas momentâneas, calafrios, paralisias, estremecimentos, náusea, um reflexo de apreensão ou um estado de alerta fisicamente incrementado (uma resposta ao perigo), talvez gritos involuntários etc. (1999, p. 41).

Essas reações fisiológicas e sensoriais são acionadas no corpo do espectador, mas o que destaca os três filmes do nosso *corpus* é que boa parte das ações que se passam na tela, sempre marcadas pela dúvida e pela insegurança, afetam de modos similares os corpos das personagens que as protagonizam.

Considerações finais

Nos três filmes que compõem nosso *corpus*, elementos insólitos (existência de *trolls*, nascimento inexplicado de uma ovelha com corpo de criança) ou sobrenaturais (poderes telecinéticos, monstros mitológicos) são catalisadores de narrativas que levantam questões biopolíticas, enfrentando dilemas e tabus como a imigração, a maternidade, a sexualidade, o racismo, o machismo e os limites morais dos seres humanos, através de convenções narrativas típicas do cinema de horror.

Os filmes também apresentam características estilísticas e narrativas similares: a presença de tomadas longas; os planos-detelhe de texturas; as ambiências sonoras esparsas; os sons naturais minimalistas; os tempos mortos; as personagens desorientadas; a música *drone* eletrônica. Todos representam certo tipo de cinema de horror que, em vez de carregar nos momentos de choque e repulsa (embora eles existam), busca na maior parte do tempo fazer ao espectador um convite a um tipo de contemplação que vai além do oculocentrismo, propondo uma experiência sinestésica e valorizando menos a causalidade narrativa do que o envolvimento corporal do espectador.

Além de estimular a espectralidade multissensorial, os filmes que compõem nosso *corpus* nos permitem extrair *insights* valiosos sobre conflitos sociais e biopolíticos relevantes para o *zeitgeist* contemporâneo, além de propor situações narrativas que ajudam a convocar reflexões sobre crises ambientais e geopolíticas, discutir medos, desejos e esperanças, através de metáforas audiovisuais que mobilizam corpos e sentidos.

Referências

ANTUNES, Luis Rocha. **The multisensory film experience**: a cognitive model of experiential film aesthetics. Chicago: Chicago University Press, 2017.

BORDER. Direção: Ali Abbasi: Suécia, 2018.

BORDWELL, David. **The way Hollywood tells it**: story and style in modern movies. Los Angeles: University of California Press, 2006a.

BORDWELL, David. The departed: no departure. **Observations on film art**, 10 out. 2006b. Disponível em: <http://www.davidbordwell.net/blog/2006/10/10/the-departed-no-departure/>. Acesso em: 03 fev. 2023.



CÁNEPA, Laura. Configurações do horror cinematográfico brasileiro nos anos 2000: continuidades e inovações. In: CARDOSO, João Batista; SANTOS, Roberto (orgs.) **Miradas sobre o cinema ibero latino-americano**. São Caetano do Sul: USCS, 2016.

CANINI, Mikko. **The Domination of Fear**. Londres: Brill, 2010. pp. 43-51.

CARREIRO, Rodrigo. Por uma teoria do som no cinema de horror. **Ícone**, Recife, v. 17, n. 13, pp. 251-269, 2019.

CARREIRO, Rodrigo. O papel da respiração no cinema de horror. **E-Compós**, Brasília, v. 23, n. 1, p. 1-21, 2020.

CARROLL, Noël. **A filosofia do horror ou paradoxos do coração**. Campinas: Editora Papyrus, 1999.

CHERRY, Brigid. **Horror**. London: Routledge, 2009.

CHURCH, David. **Post-Horror: Art, Genre and Cultural Elevation**. [Edinburgh]: Edinburgh University Press, 2020.

COUSINS, Mark. **História do cinema**. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

DE LUCA, Tiago. Realismo dos sentidos: uma tendência no cinema mundial contemporâneo. In: MELLO, Cecília (org.). **Realismo fantasmagórico**. São Paulo: Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária da USP, 2015. pp. 61-93.

EISNER, Lotte. **Murnau**. [California]: University of California Press, 1973.

ELLINGER, Kat. Ingmar Bergman, folk horror pioneer. **BFI, Features**, 15 jan. 2018. Disponível em: <https://www.bfi.org.uk/features/ingmar-bergman-folk-horror-pioneer>. Acesso em: 14 dez. 2022.

ELSAESSER, Thomas. World Cinema: Realism, Evidence, Presence. In: NAGIB, Lucia; MELLO, Cecília (orgs.). **Realism and the audiovisual media**. London: Palgrave Macmillan, 2009. pp. 3-19.

ELSAESSER, Thomas; HAGENER, Malte. **Teoria do cinema: uma introdução através dos sentidos**. Campinas: Papyrus, 2018.

GIL, Inês. **A atmosfera no cinema**. Braga: Fundação Calouste Gulbenkian, 2005.

GRABOWSKI, Michael. Foreword. In: ANTUNES, Luis Rocha. **The multisensory film experience: a cognitive model of experiential film aesthetics**. Chicago: Chicago University Press, 2017. pp. xi-xii.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Atmosfera, ambiência, Stimmung: sobre um potencial oculto da literatura**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

HAMPICKE, Evelyn. The Danish Influence: David Oliver and Nordisk in Germany. In: ELSAESSER, Thomas. **A Second Life: German Cinema's First Decades**. [Amsterdam]: Amsterdam University Press, 1996. pp. 72-78.

IKEDA, Marcelo. **O cinema independente brasileiro contemporâneo em 50 filmes**. Porto Alegre: Sulina, 2020.



IVERSEN, Gunnar. Between Art and Genre: New Nordic Horror Cinema. *In*: HJORT, Mette; LINDQVIST, Ursula (orgs.). **A Companion of Nordic Cinema**. [S. l.]: Wiley-Blackwell, 2016. pp. 332-369.

JOHNSTON, D. The Folk of Folk Horror. *In*: FOLK HORROR IN THE TWENTY-FIRST CENTURY CONFERENCE, 29 jan. 2022. Disponível em: <https://hcommons.org/deposits/objects/hc:44694/datastreams/CONTENT/content>. Acesso em: 14 dez. 2022.

KELLNER, Douglas. O apocalipse social no cinema contemporâneo de Hollywood. **Matrizes**, São Paulo, v. 10, n. 1, pp. 13-18, 2016.

KRACAUER, Siegfried. **De Caligari a Hitler**: Uma História Psicológica do Cinema Alemão. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

LAMB. Direção: Valdimar Jóhannsson: Finlândia, 2021.

LEFLER, Yvone. "The Gothic Topography in Scandinavian Horror Fiction". *In*: CANINI, Mikko (Ed). *The Domination of Fear*. Leiden: Brill, 2010, pp. 43-51.

MARKS, Laura. **The skin of the film**: intercultural cinema, embodiment, and the senses. Durham: Duke University Press, 1999.

MELLO, Cecília (org.). **Realismo fantasmagórico**. São Paulo: Coleção CINUSP, 2015.

NAGIB, Lucia; MELLO, Cecilia (orgs.). **Realism and the audiovisual media**. Basingstoke: Palgrave Macmillian, 2009.

NAGIB, Lúcia. **World cinema and the ethics of realism**. London: Bloomsbury, 2011.

_____. **Realist cinema as world cinema**: non-cinema, intermedial passagens, total cinema. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2020.

NDALIANIS, Angela. **The horror sensorium**: media and the senses. Jefferson: McFarland, 2012.

NEALE, Steve. **Genre and Hollywood**. London: Routledge, 2000.

PFLAUM, Hans Gunther. **German Silent Movie Classics**. München: Friedrich-William-Murnau-Stiftung, 2002.

RANCIÈRE, Jacques. *Bela Tarr: O Tempo do Depois*. Lisboa: Orfeu Negro, 2013.

RIGBY, Jonathan. **Euro Gothic**: Classics of Continental Horror Cinema. Signum Books: Cambridge, 2016.

SANTOS, Fernanda S. R. **Atmosferas do medo**: filmes brasileiros e argentinos do início do século XXI. 2018. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

SANTOS, Fernanda S. R.; MELLO, Cecília. Insegurança perceptual e atmosferas do medo: conexões entre realismo e horror no cinema contemporâneo. **Ícone**, Recife, v. 17, n. 13, pp. 319-334, 2019.



SCOVELL, Adam. **Folk Horror: Hours Dreadful and Things Strange**. [Liverpool]: Liverpool University Press, 2017.

SOUTO, Mariana. **Infiltrados e invasores: uma perspectiva comparada sobre relações de classe no cinema brasileiro**. Salvador: EdUFBA, 2019.

THE INNOCENTS. Direção: Eskil Vogt.: Noruega, 2021.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 1975.

TROY, Maria Holmgreen; HÖGLUND, Johan; LEFFLER, Yvone; WIJCKMARK, Sofia. **Nordic Gothic**. [Manchester]: Manchester University Press, 2022.

VIEIRA JR, Ery. Por uma exploração sensorial e afetiva do real: esboços sobre a dimensão háptica do cinema contemporâneo. In: MELLO, Cecília (org.). **Realismo Fantasmagórico**. São Paulo: Coleção CINUSP, 2015.

VIEIRA JR, Ery. **Realismo sensório no cinema contemporâneo**. Vitória: EdUFES, 2022.

WELLS, Paul. **The horror genre: from Beelzebub to Blair Witch**. New York: Wallflower Press, 2000.

WILLIAMS, Linda. Film bodies: gender, genre, and excess. **Film Quarterly**, v. 44, n. 4, pp. 2-13, 1991.

WOOD, Robin. **Robin Wood on the horror film: collected essays and reviews**. Detroit: Wayne State University Press, 2018.

Recebido em: 08/02/2023. Revisor A: 22/03/2023. Revisor B: 17/04/2023. Aprovado em: 22/05/2023

Informações sobre coautoria

Concepção e desenho do estudo
Rodrigo Carreiro e Laura Loguercio Cánepa

Aquisição, análise ou interpretação dos dados
Rodrigo Carreiro e Laura Loguercio Cánepa

Redação do manuscrito
Rodrigo Carreiro e Laura Loguercio Cánepa

Informações sobre o artigo

Resultado de projeto de pesquisa
Sim



rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

Fontes de financiamento

Bolsa de Produtividade do CNPq – Nível PQ 2 (recebida pelo autor Rodrigo Carreiro)

Considerações éticas

Não se aplica

Declaração de conflitos de interesse

Não se aplica

Apresentação anterior

O trabalho é resultado de apresentação realizada no XXV Encontro SOCINE (2022).