

Encontro Internacional
de Produção Científica
24 a 26 de outubro de 2017

FILMES DE TERROR E HISTÓRIA: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

Michel Bossone¹,

¹Acadêmico não regular do Curso de Pós-Graduação em História pela Universidade Estadual de Maringá – UEM (doutorado).
michelbossone@gmail.com

RESUMO

Concluída como dissertação de mestrado, nosso texto apresenta um pouco das relações que estabelecemos entre filme de terror e história. Partimos do postulado de que o cinema é uma prática cultural e, o conteúdo fílmico tem a capacidade de construir lugares, instituir práticas e transmitir ideias. Com esse pressuposto, trabalhamos com as noções de práticas instituídas, especificamente com o conceito de apropriação e representação coletiva de Roger Chartier (1990; 2002). Buscamos fazer um esforço reflexivo para entender um pouco do medo e do terror em um sentido natural e humano, depois, passamos a abordar esse terror enquanto prática ficcional, enquanto uma produção que visa o terror artístico (CARROLL, 1990), e que como representação coletiva, se caracteriza enquanto uma testemunha do passado. O filme de terror é um objeto complexo, e possui múltiplas vertentes explicativas, das quais, nenhuma é e nem será definitiva ou conclusiva. Cientes de que nossa abordagem constitui apenas um dos inúmeros enfoques e direcionamentos possíveis e pertinentes às características de análise da história do medo, apresentaremos algumas noções que se tornaram essenciais para o norteamento da nossa pesquisa.

PALAVRAS-CHAVE: Filme de terror; História das religiões; Representações Coletivas.

1 INTRODUÇÃO

Neste artigo, objetivamos apresentar algumas relações possíveis entre história e filme de terror, tendo como recorte o cinema norte-americano da década de 1970 e como parâmetro as noções representações coletivas de Roger Chartier (1990; 2002). Essa pesquisa é parte de nossa dissertação de mestrado defendida no ano de 2015¹.

Partimos do postulado de que o cinema é uma prática cultural e, o conteúdo fílmico tem a capacidade de construir lugares, instituir práticas e transmitir ideias. Com esse pressuposto, trabalharemos com as noções de práticas instituídas, especificamente com o conceito de apropriação e representação coletiva de Roger Chartier (1990; 2002).

Os filmes de terror constroem um tipo de realidade que visa representar um ambiente ameaçador a partir de um local seguro. Tais filmes se apropriam de conteúdos míticos históricos e culturais - preferencialmente aqueles que, de uma forma ou de outra, fascina, amedronta e espanta, ou seja, fabricam o medo.

No cinema ou na TV, os filmes de terror contam com um grande número de espectadores que vivem, conhecem e enfrentam os medos mais primitivos desenvolvidos historicamente pela humanidade.

Nossa abordagem constituirá apenas um dos inúmeros enfoques e direcionamentos possíveis e pertinentes às características da história do medo, apresentaremos algumas noções que serão essenciais para compreendermos e situarmos o nosso objeto.

2 MATERIAIS E MÉTODOS

O tema da nossa pesquisa tem como ponto norteador, algumas concepções da história cultural francesa. A história cultural, “tem por principal objeto identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade social é construída, pensada, dada a ler”

¹ BOSSONE, Michel. O exorcista: a representação da possessão demoníaca nos anos de 1970. 2015. 103 f. Dissertação (Mestrado em História) - Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Estadual de Maringá, Maringá - PR.



Encontro Internacional
de Produção Científica
24 a 26 de outubro de 2017

(CHARTIER, 1990, p.17). O método de Chartier tem sido usado por muitos historiadores como ferramenta de análise para entender como, em uma determinada sociedade, diferentes grupos se apropriam de determinados conteúdos e os reconstruem sob os moldes de sua cultura e dos seus conceitos.

Acreditamos que o método seja aplicável às fontes audiovisuais na medida em que estas representam conteúdos ressignificados. Pensar práticas instituídas no cinema nos possibilita fazer uma história social dos usos e das interpretações, isto é, o que se poderia caracterizar-se como uma história das representações no cinema, ou uma história das ideias religiosas no cinema. Ao nos determos às condições e aos processos que sustentam as operações de construção do sentido, reconhecemos que, nem as inteligências nem as ideias são desencarnadas e, que as categorias devem ser construídas na descontinuidade das trajetórias históricas (CHARTIER, 2002).

Com a abertura teórico-metodológica por parte da Nova História francesa, o cinema foi incorporado de forma definitiva pela historiografia e passou a integrar as mais variadas dimensões, abordagens e domínios. Ao trabalharmos com a relação entre “filme de terror e história”, adotamos a perspectiva do cinema enquanto representação da história, aplicando sobre a fonte audiovisual uma análise qualitativa, viés explorado por autores como José d’Assunção Barros (2012), Alcides Ramos (2002) e Marcos Napolitano (2008). Essa abordagem pode ser operacionalizada em consonância com as dimensões da história cultural, que pensa a cultura como um conjunto de significados partilhados e construídos pelos homens para explicar o mundo (PESAVENTO, 2012).

3 RESULTADOS E DISCUSSÕES

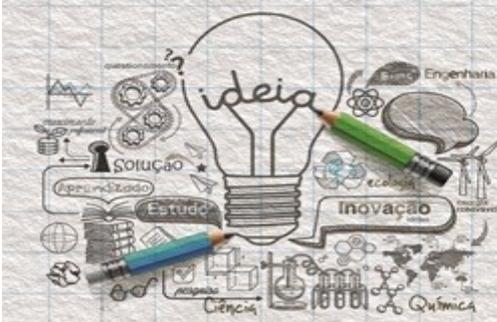
Em fins do século XIX, quando o cinema estava em seu início, os cineastas começam a explorar o medo, desenvolvendo temas que já eram recorrentes na literatura desde o século XVIII, materializando-os nas telas. O medo acompanha a trajetória do homem desde os tempos mais remotos e esteve presente em todas as eras, seja por meio de ambientes ou situações concretas do seu cotidiano ou, por intermédio de estados psíquicos, decorrentes de suas operações mentais.

Enquanto objeto de estudos no âmbito coletivo, o medo começa a ser estudado mais amplamente a partir da segunda metade do século XX, com destaque para as análises de Jean Delumeau (1989) que procurou pensá-lo por meio das mentalidades coletivas da Europa Ocidental, de 1300 a 1800; por Yu-Fu Tuan (2005) que utilizou o conceito geográfico de “paisagem” para entender em que ambientes o medo se manifesta e; por George Duby (1998) que realizou uma análise comparativa entre os medos da Idade Média e da Idade Contemporânea francesa.

Dentre os estudos mais recentes estão os de Zygmunt Bauman (2008) e do brasileiro Adauto Novais (2007). Bauman realiza um inventário dos medos líquido-modernos², tentando procurar suas fontes comuns, os obstáculos que se acumulam no caminho de suas descobertas, e de que maneiras eles podem ser colocados fora de ação, ou se tornarem inofensivos (2008, p. 33). Adauto Novaes (2007) reúne textos de vários intelectuais como Jean Delumeau, no qual abordam o medo social e político como princípio regulador do próprio equilíbrio humano e um dos próprios fundamentos da humanidade.

Em seu sentido natural, o medo é um sentimento complexo no qual se distinguem dois componentes: o sinal de alarme, detonado por um evento inesperado e impeditivo do meio ambiente, no qual a resposta instintiva do animal deve ser enfrentar ou fugir e; a ansiedade, uma sensação difusa de medo, no qual se pressente um perigo, mesmo quando este inexistente, uma

²Expressão do próprio autor, derivado do conceito de liquidez, à situação dos tempos atuais (chamado pelo autor de “modernidade”) em que o conjunto de relações e instituições são líquidos (ao contrário de sólidos), voláteis, incertos e inseguros e, se impõem e dão base para a contemporaneidade.



Encontro Internacional
de Produção Científica
24 a 26 de outubro de 2017

sensação de estranheza e desorientação que faz com que a necessidade de agir seja refreada devido à ausência de uma verdadeira ameaça (TUAN, 2005, p.10).

O medo é uma emoção ambígua, se constitui enquanto um reflexo indispensável, que permite escapar provisoriamente da morte, mas ao mesmo tempo, quando ultrapassa o suportável, pode se tornar patológico, chegando até a criar bloqueios (DELUMEAU, 1996):

Em sua forma mais intensa, o medo se caracteriza enquanto “terror”, isto é, um estado de pavor intenso, em que o medo parece se apoderar do cérebro, impedindo, muitas vezes, que o indivíduo consiga pensar de forma racional. O terror é acompanhado de um suspense, a preocupação de que algo terrível aconteça, ou esteja para acontecer: “é o que se esconde atrás da porta: o presságio da dor” (PENNER; SCHNEIDER, 2008, p.09).

Jacques Rancière vai além ao dizer que o terror não é apenas um medo mais forte que responde uma ameaça mais temerosa e mais difusa:

É uma maneira de nomear de ressentir e de explicar o que causa perturbação na alma de cada um de nós, assim como na ordem mundial. É uma maneira de definir os princípios da ordem e as razões da desordem. É uma maneira de ligar um regime intelectual de pensamento da causalidade a um regime moral de compreensão do bem e do mal. Nomear “o terror” como mal que está em torno de nós e nos ameaça é, pouco a pouco, redefinir o conjunto de coordenadas que nos servem para explicar o mundo, para pensar as relações entre causa e efeito, entre bem e mal, e também as relações que ligam os indivíduos em sociedades e o próprio vínculo entre a experiência íntima do sujeito e a configuração global do mundo (RANCIÈRE, 2007, p. 53).

Medo e terror quase se equivalem, por isso são muitas vezes confundidos: “o temor, o espanto, o pavor, o terror, todos dizem respeito ao medo” (DELUMEAU, 1996, p. 25). De maneira geral, as paisagens do medo são praticamente as mesmas, o que muda, além da diferença de intensidade é que, em uma situação de medo, há um objeto determinado, conhecido, ao qual se pode fazer frente (DELUMEAU, 1996), enquanto no terror a ameaça pode estar em qualquer lugar, vir de qualquer lado, a pessoa não sabe, ou não tem certeza do que aconteceu ou vai acontecer.

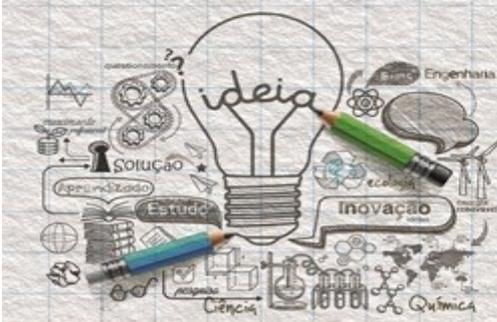
Há uma confusão também com relação aos termos “terror” e “horror”. De fato, ambos estão vinculados ao medo, mas com algumas diferenças essenciais: o horror provém de uma consequência, é resultado de algum acontecimento, “são os medos feitos realidade, o presságio cumprido” (PENNER; SCHNEIDER, 2008, p.09).

O medo já nasce com o homem, de fato, os primeiros instintos e emoções do homem moldaram a sua existência:

Sensações definidas baseadas em prazer e dor criaram-se em torno dos fenômenos cujas causas e efeitos ele podia entender, ao passo que em torno do que ele não entendia - e estes abundavam no mundo dos primeiros tempos - teceram-se naturalmente os conceitos de magia, as personificações e sensações de assombro e medo próprias de uma raça portadora de ideias poucas e simples e experiência limitada. (LOVECRAFT, 1987, p.02).

O homem já nasce com essas imagens, com predisposições para pensar, sentir, perceber e agir de maneiras específicas frente às experiências da vida, que serão transformadas em realidade consciente na medida em que, se identificarem com os objetos que lhe são correspondentes (HALL; NORDBY, 2005). Desse modo, um medo qualquer poderia desenvolver-se com facilidade quando a predisposição para senti-lo já se encontrasse no inconsciente coletivo³.

³ Na psicologia junguiana, a personalidade como um todo é denominada de *psique*, ela abrange todos os pensamentos, sentimentos e comportamentos, tanto os conscientes quanto os inconscientes, sustentada pela ideia de Jung de que uma pessoa, em primeiro lugar, é um todo



Encontro Internacional
de Produção Científica
24 a 26 de outubro de 2017

Os monstros da mente humana são ativados perante situações específicas do cotidiano, os conteúdos e as estruturas do inconsciente apresentam semelhanças surpreendentes com as imagens e as figuras mitológicas. Para Eliade, cada ser histórico traz em si uma grande parte da humanidade anterior à História, os monstros do inconsciente também são mitológicos, uma vez que continuam a preencher as mesmas funções que tiveram em todas as mitologias: em última análise, ajudar o homem a libertar-se, a aperfeiçoar sua iniciação (ELIADE, 1991, p.9-10).

Há um ponto comum entre o inconsciente coletivo, a estrutura mitológica que transcende os séculos e as representações elaboradas pelos filmes de terror. O medo é como uma crise existencial cujos monstros que habitam a mente humana se assemelham aos monstros mitológicos que, uma vez representados nos filmes de terror, fazem com que o homem rememore tempos ou medos primordiais.

Mesmo que não admita, sobrevive no homem moderno, em seu subconsciente, uma mitologia abundante, um valor espiritual superior à sua vida “consciente”, um simbolismo que jamais desapareceu da sua atualidade psíquica (ELIADE, 1991, p.12-13). Toda crise existencial põe de novo em questão, ao mesmo tempo, a realidade do Mundo e a presença do homem no Mundo: aos níveis arcaicos de cultura, o ser confundia-se com o sagrado (ELIADE, 1992, p.171).

O medo se caracteriza enquanto uma crise existencial uma vez que leva o homem a questionar a si e ao mundo ao seu redor, à sua existência perante, por exemplo, a morte, um medo do presente projetado sobre o futuro. Física, cósmica, intelectual, política ou econômica, a morte representa a ruptura da existência, a dissolução da vida, um fim que pode ser eterno, sem continuidade.

Todos os animais sentem medo, porém, a imaginação do homem aumenta os tipos e a intensidade dos seus. A consciência da morte e do mal sobrenatural, por exemplo, são exclusividades da espécie humana, o que permite que uma pessoa veja e viva em mundos fantasmagóricos com bruxas, fantasmas e monstros (DELUMEAU, 1996, p.19; TUAN, 2005, p. 12-11).

Lovecraft afirma que “a espécie mais forte e mais antiga de medo, é o medo do desconhecido” (LOVECRAFT, 1987, p.01). De fato, nenhum medo físico palpável parece ser páreo para os medos psicológicos, medos cujo terreno é deveras fértil para o terror.

O terror diante do caos, que envolve o mundo habitado do homem religioso, corresponde ao terror diante do nada, de um desconhecido que faz parte de “outro mundo”, povoado de espectros e demônios “estranhos” (ELIADE, 1992). As crenças religiosas, ao mesmo tempo em que deram uma esperança e uma solução para a morte, trouxeram ainda mais terror: “um medo do invisível sempre presente, bem implantado no âmago do homem de hoje (contemporâneo) que vacila (ainda) perante o sentimento de impotência em face de seu destino” (DUBY, 1999, p. 123).

As fantasias individuais e coletivas em torno da morte são frequentemente assustadoras. Para Norbert Elias, muitas pessoas, especialmente ao envelhecerem, vivem secreta ou abertamente em constante terror da morte: “o sofrimento causado por essas fantasias e pelo medo da morte que engendram pode ser tão intenso quanto a dor física de um corpo em deterioração. [...] A morte não tem segredos. Não abre portas. É o fim de uma pessoa” (ELIAS, 2001, p.76-77).

O medo será um tema recorrente nos filmes de terror, essa categoria que se pode chamar de “o desconhecido” e que, frequentemente, alude àquilo que vai frontalmente contra o conceito de cotidiano, constitui uma fonte inesgotável das quais se alimentaram as distintas artes, em sua tentativa de representar o irrepresentável: fantasmas, vampiros, lobisomens, zumbis, condições físicas e mentais alheias à suposta normalidade do ser humano (LOSILLA, 1993, p.17).

(HALL; NORDBY, 2005, p. 25).



Encontro Internacional
de Produção Científica
24 a 26 de outubro de 2017

Evidentemente, existiram muitas paisagens e máscaras do medo; as formas como cada sociedade conviveu, representou e lidou com os seus medos, vai muito além do espaço que nos propomos a discutir aqui. Para além das subjetividades, passemos então ao “terror artístico”, noção cunhada por Noel Carroll (2005) para designar as representações das obras do gênero “terror”, denominação que cruza com numerosos meios de comunicação e formas artísticas como a literatura, a dança, o teatro, a música, a TV e o cinema.

O terror tem sido parte do lazer e da arte desde a aurora dos tempos, desde as pinturas rupestres de leões, tigres e ursos. A Bíblia, o Corão, textos antigos da China e Japão, apresentam elementos horripilantes e espirituais, com os finais mais atrozos e os medos mais terríveis feitos realidade (PENNER; SCHNEIDER, 2008, p.09). Em praticamente toda história, poder-se-á encontrar imagens de terror:

No mundo ocidental antigo, entre os exemplos, estão as histórias de lobisomens em Satíricon de Petrónio, Licáon e Júpiter nas Metamorfoses de Ovídio, Aristomenes e Sócrates no Asno de ouro de Apuleio. As danças macabras da Idade Média e as representações do inferno como a Visão de São Paulo, a Visão de Túndalo, e o Juízo final de Cranach, o Velho, e o célebre Inferno de Dante, também constituem exemplos de figuras e incidentes que se tornarão importantes para o gênero do terror (CARROLL, 2005, p. 41).

O conto de terror é tão velho quanto o pensamento e a linguagem do homem, “o terror cósmico aparece como ingrediente do mais remoto folclore de todos os povos, cristalizado nas mais arcaicas baladas, crônicas e textos sagrados” (LOVECRAFT, 1987, p.07)⁴. Os traços desse terror transcendente já eram vistos na literatura clássica:

[...] foi feição proeminente da complexa magia cerimonial, com seus ritos de conjuração de trasgos e demônios, que floresceu desde os tempos pré-históricos e alcançou seu máximo desenvolvimento no Egito e nos países semitas. Fragmentos como o Livro de Enoque e as Claviculae de Salomão ilustram bem o poder fabuloso na mentalidade oriental antiga, e sobre coisas como essas fundaram-se sistemas e tradições duradouras cujos ecos obscuramente estendem-se ao presente (LOVECRAFT, 1987, p.07).

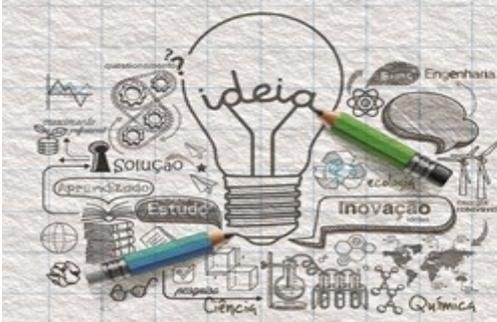
Como gênero classificatório, o terror surgiu no século XVIII com o romance gótico inglês, o Schauer-roman alemão e o Roman noir francês, cristalizando-se em torno da época da publicação de Frankenstein (SHELLEY, 2004), e persistindo, muitas vezes ciclicamente, por meio de romances e peças do século XIX e da literatura, dos quadrinhos, das revistas e dos filmes do século XX (CARROLL, 2005, p.24-25; 41).

O terror entrecruzar-se-á com todas as formas de arte, Noel Carroll chamará estas representações de “terror artístico”, derivação que vem do próprio afeto que, geralmente, as obras deste gênero procuram causar, de modo típico ou ideal, o terror (CARROLL, 2005, p. 43,44).

O termo “terror artístico” nomeia a emoção que os criadores do gênero, permanentemente, buscaram despertar em seu público, embora, sem dúvida, estivessem mais dispostos a chamar-lhe de “terror” e não “terror artístico” (CARROLL, 2005, p. 62). Em sua noção integral, refere-se a toda e qualquer representação que esteja dentro do gênero terror e que, de um modo ou de outro, provoque e estimule o medo em seu espectador.

Stephen King acredita que, embora o terror possua um valor artístico ao oferecer uma conexão entre os medos imaginários e os medos reais, poucos filmes de terror foram concebidos enquanto “arte”, pois, a maioria foi concebida enquanto “lucro” mesmo (KING, 2003, p.92). Não discutimos sobre estas distinções, nem fizemos discussões sobre arte, consideramos todas as

⁴ Em seus contos, Lovecraft trabalha com a noção “Terror cósmico”, uma perspectiva de medo que transcende a realidade do homem, que perante a grandiosidade no universo, é insignificante.



Encontro Internacional
de Produção Científica
24 a 26 de outubro de 2017

representações filmicas enquanto terror artístico, isto é, enquanto representações construídas da realidade.

Para construirmos uma noção do que vem a ser um filme de terror, precisamos ter em mente algumas propriedades particulares e específicas do gênero em si. O gênero cinematográfico denominado de Terror, tal como todos os outros gêneros⁵, não pode ser trabalhado enquanto uma noção fechada, pois no cinema, os filmes e os gêneros não são “puros”, ou seja, transitam de uma forma à outra, entre outros gêneros, temas e emoções:

Estando a delimitação e a caracterização dos gêneros sujeitas à constante mutação e hibridação dos mesmos, torna-se difícil atingir um consenso definitivo sobre os critérios e as fronteiras que permitem identificar e balizar cada gênero. No entanto, podemos afirmar, resumidamente, que um gênero cinematográfico é uma categoria ou tipo de filmes que congrega e descreve obras a partir de marcas de afinidade de diversa ordem, entre as quais as mais determinantes tendem a ser as narrativas ou as temáticas. Dito isto, podemos acrescentar três ideias: em primeiro lugar, que, virtualmente, a partilha de uma dada característica implica a pertença de um filme a um gênero; em segundo, que toda a obra pode, em princípio, ser integrada num determinado gênero; e, em terceiro, que uma obra pode exibir sinais ou elementos de diversos gêneros. Semelhança ou afinidade tornam-se, portanto, os princípios de reconhecimento e distribuição genérica dos filmes. É na medida em que podemos reconhecer numa obra a assunção ou a subversão de determinadas convenções que podemos estabelecer o índice da sua pertença ou do seu distanciamento em relação a um gênero (NOGUEIRA, 2010, p. 3).

Dessa forma, a identificação de um determinado gênero passa, inevitavelmente, por uma concepção esquemática, de uma série de aspectos que uma obra deve preencher e do modo como a preenche:

Tipo de personagens retratadas, tipo de situações encenadas, temas correntemente abordados, elementos cenográficos e iconográficos, princípios estilísticos ou propósitos semânticos, por exemplo. Quando este esquema permite identificar um padrão recorrente num vasto grupo de obras, temos então que um gênero ganha dimensão crítica – isto é, um elevado número de qualidades é partilhado por uma elevada quantidade de filmes. A partir daí o gênero torna-se uma instituição cultural relevante – mesmo se o futuro lhe augurar, com certeza, mutações e hibridações (NOGUEIRA, 2010, p. 4).

Os gêneros, de algum modo, efetuam uma forma de mediação entre as expectativas do espectador e o cálculo do produtor (NOGUEIRA, 2010). Eles darão ao público uma base do que será representado pelo filme, qual será seu tema, seu enredo ou a emoção predominante; sinais que também estarão presentes no cartaz do filme, no seu trailer, na sinopse do panfleto do cinema, na embalagem do filme, ou nos anúncios de internet e vinhetas da TV.

Para King, o terror, seja em termos de livros, filmes ou TV, é na verdade uma coisa só: terrores críveis (KING, 2003).

Se o espectador aceita o pacto proposto pelo gênero – aceita o medo, permite que o medo aflore – e, ao mesmo tempo, mantém um senso de distanciamento estético, o filme de terror conseguirá transportá-lo a mundos inimagináveis (VIEIRA, 2007, p. 226).

Essa é a marca de afinidade do gênero terror: construir histórias cuja emoção característica seja o medo e seus derivados, representações do terror, ou de personagens aterrorizados, com os

⁵ Criados em sua maioria pela indústria norte-americana (NOGUEIRA, 2010).



Encontro Internacional
de Produção Científica
24 a 26 de outubro de 2017

quais, o espectador é levado a viver, seduzido por representações que por mais desconfortáveis que sejam, o faz abrir mão de si.

Entendemos como “filme de terror”, aqueles filmes que independente do conteúdo representado, possuem como emoção principal, em maior ou menor grau, o medo, sobretudo o terror. Muitos filmes, que antecederam a criação do gênero de terror, exerceram uma influência importante para o desenvolvimento posterior do mesmo, por isso, entendemos que a noção de filme de terror tem de ser maleável, visto que nem sempre as produções seguiram um mesmo padrão.

Na relação com seu espectador, as representações fílmicas de terror funcionam como um estímulo à predisposição que o homem tem sobre determinados medos, quando seus mecanismos de defesa são ativados mediante a tomada de consciência de um perigo. Os medos são atualizados, revividos e lembrados na medida em que os seus espectadores entram em contato com as paisagens mais primitivas enraizadas em seus subconscientes.

O terror artístico, ao traduzir o “indizível”, representa e constrói o medo lidando com os espaços mais complexos do ser humano tais como a insanidade, a loucura, a alienação, os desvios sexuais, as obsessões e a violência (VIEIRA, 2007, p. 225). Essas inquietações são representadas conforme as crenças e convicções de suas respectivas épocas, metaforicamente contextualizadas em medos de cunho social, cultural, político ou econômico, e representados sob a forma de monstros, fantasmas, vampiros, zumbis, lobisomens, psicopatas, alienígenas ou demônios.

No terror artístico, o medo, por maior que seja, pode ser controlado, pois ainda que seja baseado no real, no onírico, é uma ficção. No filme de terror, o medo é real, mesmo que o monstro não o seja, e esse “terror controlado” é um dos maiores atrativos do gênero.

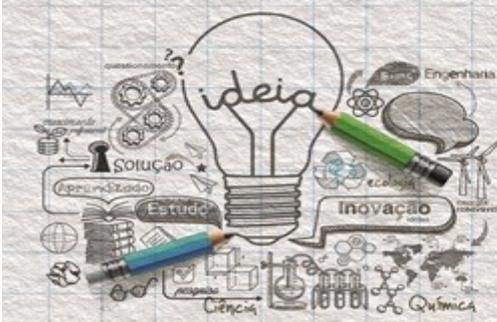
No filme, o espectador é convidado a identificar-se com o medo da vítima, em um movimento que mistura ficção e realidade, no qual o espectador, ao mesmo tempo em que vive aquele personagem, vive sua própria crise existencial. Historicamente, o enfrentamento com o tenebroso é uma prática cultural que fez parte da educação sentimental do homem:

Em volta das fogueiras, nos contos de fada, nas cantigas de ninar, nas brincadeiras de roda, na mitologia, na literatura, na pintura e, é claro, no cinema. Dando faces monstruosas aos seus receios e pulsões, o homem aprendia a conviver com o terror, era seu modo de lidar com o mundo selvagem ao seu redor, seu modo de lidar com o mundo maléfico dentro de si, o terror de sua própria condição (ANDRADE, 2008, p.68).

Ao representar o medo, nenhuma outra forma dramática esteve mais bem equipada do que o cinema: “desde suas condições materiais de representação (uma sala completamente escura) até sua própria linguagem (baseada no não visto, ou no não visto ainda: o que não se vê inspira muito mais medo do que aquilo que se vê)” (CHION, 1989, p. 149).

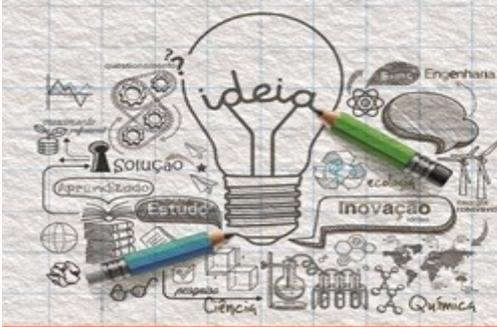
A pergunta que se tem feito é, porque representar coisas terríveis enquanto há tanto terror no mundo de verdade? Ou, porque uma pessoa, após um fatigante dia de trabalho, escolhe, como meio de entretenimento, experiências de medo e ansiedade? Uma das respostas possíveis pode ser a interpretada por meio da catarse, que vê o prazer estético das representações aflitivas como um alívio de nossas emoções negativas (CARROLL, 2005).

[...] nós inventamos horrores para nos ajudar a suportar os horrores verdadeiros. Contando com a infinita criatividade do ser humano, nos apoderamos dos elementos mais polêmicos e destrutivos e tentamos transformá-los em ferramentas – para dismantelar esses mesmos elementos. O termo catarse é tão antigo quanto o drama na Grécia [...]. O sonho de terror é, na verdade, uma maneira de extravasar um desconforto... E pode ser que os sonhos de terror nos meios de comunicação de massa possam algumas vezes se tornar um divã de analista de âmbito emocional (KING, 2003, p. 24).



Encontro Internacional
de Produção Científica
24 a 26 de outubro de 2017

- BARROS, J. D'A. Cinema e História: entre expressões e representações p.55-105. In NOVOA, J.; BARROS, J. D'A. **Cinema-história: teoria e representações sociais no cinema**. 3. ed. Rio de Janeiro: Apicuri, 2012.
- BAUMAN, Z. **Medo Líquido**. Tradução Carlos Alberto Medeiros. São Paulo: Jorge Zahar, 2008.
- BOSSONE, M. **O exorcista: a representação da possessão demoníaca nos anos de 1970**. 2015. 103f. Dissertação (Mestrado em História) - Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Estadual de Maringá, Maringá, PR.
- CARROLL, N. **Filosofía del terror o paradojas del corazón**. Madrid: Antonio Machado Libros, 2005.
- CHARTIER, R. **A História Cultural: entre práticas e representações**. Rio de Janeiro: Bertrand, 1990. (Col. Memória e sociedade).
- CHARTIER, R. **À Beira da Falésia: A História entre certezas e inquietude**. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 2002.
- CHION, M. **O Roteiro de cinema**. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- DELUMEAU, J. **História do medo no Ocidente: 1300-1800, uma cidade sitiada**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- DELUMEAU, J. Medos de ontem e de hoje. In: NOVAES, A. (Org.). **Ensaio sobre o Medo**. São Paulo: Senac São Paulo, 2007.
- DUBY, G. **Ano 1000, ano 2000: na pista dos nossos medos**. Tradução de Eugênio Michel da Silva, Maria Regina Lucena Borges-Osório. São Paulo: Ed. da UNESP; Imprensa Oficial do Estado, 1999.
- ELIADE, M. **Imagens e Símbolos**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- ELIADE, M. **O sagrado e o profano**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- ELIAS, N. **A solidão dos moribundos, seguido de, Envelhecer e morrer**. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- HALL, C. S.; NORDBY, V. J. **Introdução à psicologia junguiana**. São Paulo: Cultrix, 2005.
- KING, S. **Dança Macabra: O fenômeno do horror no cinema, na literatura e na televisão dissecado pelo mestre do gênero**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.
- LOSILLA, C. **El cine de terror, una introducción**. Barcelona: Paidós, 1993.
- LOIOLA, R. Todo Mundo em Pânico. **Revista Galileu**, São Paulo, n. 222, jan. 2010.



X
EPCC

Encontro Internacional
de Produção Científica
24 a 26 de outubro de 2017

LOVECRAFT, H. P. **O Horror Sobrenatural na Literatura**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1987.

NAPOLITANO, M. A história depois do papel. In: PINSKY, C. B. (Org.) **Fontes históricas**. 2. ed., São Paulo: Contexto, 2008. p. 235-239.

NOGUEIRA, C. R. F. **O nascimento da bruxaria**: da identificação do inimigo à diabolização dos seus agentes. São Paulo: Imaginário, 1995.

NOVAES, A. (Org.). **Ensaio sobre o Medo**. São Paulo: SENAC São Paulo, 2007.

PENNER, J.; SCHNEIDER, S. J. **Cine de terror**. Barcelona, Espanha: Paul Duncan, 2008.

PESAVENTO, S. J. **História & História Cultural**. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

PESAVENTO, S. J. Imagens, memória, sensibilidades: territórios do historiador. In: RAMOS, A. F.; PATRIOTA, R.; PESAVENTO, S. J. (Org.). **Imagens na História**. São Paulo: Aderaldo & Rotschild, 2008, p. 18.

RAMOS, A. F. **Canibalismo dos fracos**. Bauru, SP: EDUSC, 2002.

RANCIÈRE, J. Do medo ao terror. In: NOVAES, A. (Org.). **Ensaio sobre o Medo**. São Paulo: Senac São Paulo, 2007.

SCHNEIDER, S. J. (Ed.). **1001 filmes para ver antes de morrer**. Rio de Janeiro: Sextante, 2013.

SHELLEY, M.; STOKER, B.; STEVENSON, R. L. **Frankenstein. Drácula. O Médico e o Monstro**. 5. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

TUAN, YI-FU. **Paisagens do Medo**. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

VIEIRA, J. L. A construção do medo no cinema. In: NOVAES, A. (Org.). **Ensaio sobre o Medo**. São Paulo: Senac São Paulo, 2007.