

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

JULIA KIELING LUCAS

**TERROR ARTÍSTICO: POSSIBILIDADES DE COMPOSIÇÃO TEATRAL
VISANDO A EXPERIÊNCIA DE PESADELO**

PORTO ALEGRE

2022

JULIA KIELING LUCAS

**TERROR ARTÍSTICO: POSSIBILIDADES DE COMPOSIÇÃO TEATRAL
VISANDO A EXPERIÊNCIA DE PESADELO**

Dissertação apresentada à banca examinadora do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como exigência parcial para a obtenção do título de Mestra em Artes Cênicas

Orientadora: Prof^a Dr^a Marta Isaacsson

PORTO ALEGRE

2022

CIP - Catalogação na Publicação

Lucas, Julia Kieling
TERROR ARTÍSTICO: POSSIBILIDADES DE COMPOSIÇÃO
TEATRAL VISANDO A EXPERIÊNCIA DE PESADELO / Julia
Kieling Lucas. -- 2022.
181 f.
Orientadora: Marta Isaacsson de Souza e Silva.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de
Pós-Graduação em Artes Cênicas, Porto Alegre, BR-RS,
2022.

1. Teatro. 2. Terror Artístico. 3. Gênero Horror.
4. Medo. 5. Dramaturgia. I. Silva, Marta Isaacsson de
Souza e, orient. II. Título.

JULIA KIELING LUCAS

**TERROR ARTÍSTICO: POSSIBILIDADES DE COMPOSIÇÃO TEATRAL
VISANDO A EXPERIÊNCIA DE PESADELO**

Dissertação apresentada à banca examinadora do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como exigência parcial para a obtenção do título de Mestra em Artes Cênicas

Aprovado pela banca examinadora em 22 de março de 2022

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Claudio Vescia Zanini
PPGL/UFRGS

Prof. Dr. Henrique Saidel
DAD/UFRGS

Prof^{ta} Dr^a Camila Bauer Brönstrup
PPGAC/UFRGS

AGRADECIMENTOS

À UFRGS, uma universidade pública, gratuita e de qualidade, minha segunda casa desde 2012;

À minha orientadora, Prof^a Marta Isaacsson, pela paciência e carinho em me guiar nessa empreitada (sem ela, isso tudo não seria possível), dotada de generosidade em suas críticas certas; a imagem perfeita do que imagino ser uma “cientista do teatro”;

Aos queridos amigos e colegas do grupo de pesquisa que confiaram na proposta suspeita de investigar o mundo do horror (correndo o risco de participarem de um grande clichê do gênero): Alexei Goldenberg, Claudia Tamires Carvalho, Leonardo Koslowski, e em especial, Franco Mendes, Douglas Lunardi (tradutor e revisor de inglês) e Julio Estevan (meu companheiro de aventuras e risadas), que viraram muitas noites comigo lendo e relendo meus escritos, me ajudando a pensar e repensar muitas questões da pesquisa;

À banca examinadora, Prof^a Camila Bauer, Prof. Cláudio Zanini e Prof. Henrique Saidel, pesquisadores e professores que muito admiro e que contribuíram imensamente com seus pareceres;

Aos amigos e pesquisadores que toparam dividir seus conhecimentos de forma tão generosa, conversando conosco a respeito de seus processos e percepções: Paulo Roberto Farias, Daniela Aquino, Mesac Silveira, Diego Mac, Anelise de Carli e Paula Martins;

Em especial, agradeço aos meus pais, Bia e Lucas, pelo apoio e incentivo a adentrar o “mundo científico” do teatro, aparentemente uma junção do que nós três amamos: artes, ciências exatas e livros. Perceberam muito antes de mim minha paixão pela pesquisa, obrigada por abrirem meus olhos!;

À minha família, especialmente a famosíssima Tia Inês, que me emociona com sua presença constante na platéia dos trabalhos feitos por mim;

Aos meus amores Aloísio Dias, Basilio Sartor (apaziguador de ansiedades e conselheiro acadêmico), Fernanda Viale e Pedro Schilling, que aguentaram por dois anos me ouvirem tagarelar sobre esta pesquisa, contribuindo com suas percepções e puxões de orelha;

Aos amigos e colegas do grupo de teatro do qual faço parte, a Rococó Produções Artísticas e Culturais, Henrique Gonçalves, Guilherme Ferrera, Roger Santos e (novamente) Julio Estevan, pelo carinho constante;

Ao querido Vinicius Fernandes e, novamente, Basílio, Douglas e Franco, por auxiliarem na revisão deste trabalho;

À querida Luísa Bem por me presentear com a transcrição do monólogo de *A Ghost*

Story, com o qual abro este trabalho – gratidão;

À Mona que esquentou meus pés embaixo da mesa enquanto escrevia (mesmo no verão);

A todos amigos e amigas que acompanharam essa difícil jornada;

Aos meus melhores pesadelos e assombrações;

Muito obrigada!

Dedico este trabalho a todos os pervertidos e devassos amantes de histórias de terror:
Longos dias e belas e assustadoras noites a vocês.

- (...) Mas tiremos o amor da equação e desenrolemos isso sob o pensamento “é assim que se lembrarão de mim”. E lembrarão, e lembramos. E, com certeza, fazemos o possível para perdurar. Construimos nosso legado e talvez o mundo todo se lembre, ou talvez apenas algumas pessoas, mas fazemos o possível para continuarmos depois e partirmos. Então ainda lemos esse livro, ainda cantamos essa música, as crianças se lembram dos pais e dos avós e todos têm sua árvore genealógica, e Beethoven tem sua sinfonia, e nós também! E todos continuarão ouvindo no futuro próximo. Mas... é aí que as coisas começam a desmoronar. Porque seus filhos... Você tem filhos? Espere. Quem aqui tem filhos? Você? Seus filhos vão morrer. Os seus também, e os seus também. Só estou dizendo. Todos morrerão, e os filhos dele também e assim por diante. E então haverá uma grande mudança tectônica. Yosemite explodirá e as placas ocidentais mudarão, e os oceanos subirão, as montanhas cairão e 90% da humanidade desaparecerá. Uma queda precipitada. É apenas ciência. Quem sobrar irá... para as partes altas e a ordem social acabará e regressaremos a caçadores e necrófagos e coletores, mas talvez sobre alguém... alguém que um dia cantarole uma melodia que costumava ouvir (cantarola a 9ª sinfonia de Beethoven) E isso dará a todos um pouco de esperança. A humanidade chega à beira do fim, mas consegue seguir porque alguém ouviu outro alguém cantarolar uma melodia numa caverna e a física disso no ouvido deles os faz sentir algo além de medo, ou fome, ou ódio, e a humanidade prossegue e a civilização retorna. E agora você está pensando que terminará aquele livro. Mas não vai durar. Porque, aos poucos, o planeta vai morrer. Em alguns bilhões de anos o Sol se tornará gigante e eventualmente engolirá a Terra. Isso é fato. Talvez até lá tenhamos nos estabelecido em outro planeta. Bom pra nós. Talvez descubramos um jeito de carregar conosco tudo o que importa. Conseguem uma cópia da Mona Lisa, alguém vê e mistura poeira alienígena com cuspe, pinta algo novo e as coisas prosseguem. Mas nem isso importará, porque mesmo que de alguma forma a humanidade carregue uma gravação da 9ª Sinfonia de Beethoven até o futuro, o futuro atingirá uma parede. O universo continuará expandindo e eventualmente levará toda a matéria com ele. Tudo por que lutou, tudo o que você e algum estranho do outro lado do planeta compartilharam com um estranho do futuro num planeta diferente, sem nem saber, tudo o que te fez sentir grande ou poderoso, tudo acabará. Todo átomo nesta dimensão será destruído por uma força simples como (solta latinha de cerveja vazia no chão). E todas essas partículas retalhadas se contrairão novamente e o universo vai se juntar numa mancha pequena demais para notarmos. Então, você pode escrever um livro, mas as páginas queimarão. Pode cantar uma música e passar adiante; pode escrever uma peça esperando que alguém lembre e continue apresentando; pode construir sua casa dos sonhos... Mas no final nada importará mais do que enfiar a mão na terra para colocar uma cerca. Ou... ou transar. Acho que seria quase a mesma coisa.

A Ghost Story

Eu tenho um segredo: gosto de pensar que morrer é sonhar para sempre. E se eu estiver certa e for realmente isso, talvez morrer não seja, afinal, tão ruim assim, não é? Dá até vontade de morrer um pouquinho.

O Farol na Beira do Abismo

RESUMO

O gênero horror possui um público apaixonado que lota as salas de cinemas e consome boa quantidade de literatura na atualidade. Apesar disso, sua expressão nas artes cênicas parece tímida quando comparada a outros campos artísticos. Percebendo no gênero horror produções artísticas que fogem de seu enquadramento clássico, sem a presença de criaturas monstruosas e cenas produtoras de asco e repulsa (CARROLL, 1999; CÁNEPA, 2008), o interesse em compreender o que configura a experiência do público durante tais produções, percebidas semelhantes a pesadelos, culminou na questão propulsora desta dissertação: como conceituar a experiência estética mediante o consumo desta fração tão específica dentro do horror e próxima da sensação de pesadelo? A partir desse questionamento, do ponto de vista de uma artista de teatro, a pesquisa investiga o conglomerado de sensações que configuram tal experiência estética, tendo como norte a noção de um medo mobilizador, impulsionador de outros afetos que operam concomitantemente e influenciam no todo receptivo. Em vias de contribuir e incentivar à pesquisa em artes cênicas a explorar tal parcela do gênero, balizada no conceito operatório Terror Artístico, desenvolvido especialmente para esse fim, também são apresentadas pistas transdisciplinares relacionadas a esse propósito compositivo, advindas da análise de obras percebidas próximas da qualidade de terror (RADCLIFFE, 1826; VARMA, 1923), principal influência para o conceito operatório criado. O estudo descrito trata, sobretudo, da importância do reconhecimento do Terror Artístico pelas artes cênicas para promover novos caminhos ao teatro, salientando sua potência mobilizadora poética e social, identificando nas pistas levantadas influências para um possível estudo empírico do caso.

Palavras-chaves: Teatro. Terror Artístico. Gênero Horror. Medo. Dramaturgia.

ABSTRACT

The horror genre has a passionate audience that fills movie theaters and consumes good amounts of literature nowadays. Despite that, its expression in the performing arts seems shy when compared to other artistic fields. Perceiving artistic productions in the horror genre that stray from their classical framing, without the presence of monstrous creatures and repulsive and disgust-producing scenes (CARROLL, 1999; CÁNEPA, 2008), the interest in understanding what shapes the experience of the audience during such productions, perceived as nightmare-like, culminated in the driving question of this thesis: how to conceptualize the aesthetic experience through consumption of this very specific fraction inside horror and close to the nightmare sensation? From this questioning, from the perspective of a theater artist, the research investigates the conglomerate of sensations that shape such aesthetic experience, having as a guide the notion of a mobilizing fear, promoter of other affections that operate concomitantly and influence in the receptive whole. In the process of contributing and encouraging research in the performing arts to explore this portion of the genre, based on the operating concept of Artistic Terror developed especially for this purpose, transdisciplinary clues related to this compositional intent are also presented, arising from the analysis of works perceived close to the quality of horror (RADCLIFFE, 1826; VARMA, 1923), main influence for the operating concept created. The study described deals, mainly, with the importance of recognizing the Artistic Terror by the performing arts to promote new paths to theatre, emphasizing its poetic and social mobilizing power, identifying in the raised clues influences for a possible empirical case study.

Key-words: Theatre. Artistic Terror. Horror genre. Fear. Dramaturgy.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	11
2 O MEDO, A ARTE E O HORROR	30
2.1 O MEDO E SEUS REFLEXOS NA CRIAÇÃO ARTÍSTICA E NO IMAGINÁRIO	30
2.1.1 O Imaginário do medo na cultura ocidental	41
2.2 O GÊNERO HORROR	52
2.2.1 O desenvolvimento do gênero	63
2.3 EXCEÇÕES DA CONSTRUÇÃO ESTÉTICA DE MEDO PARA ALÉM DO HORROR	73
3 O TERROR ARTÍSTICO	86
3.1 PERCALÇOS E ACHADOS NA PROCURA POR CONCEITUAR A EXPERIÊNCIA ESTÉTICA VIVENCIADA	86
3.2 NAMING	110
3.3 O CONCEITO OPERATÓRIO TERROR ARTÍSTICO	113
3.3.1 O Espectador numa experiência de Terror	119
4 PENSANDO O TERROR ARTÍSTICO ATRAVÉS DA SEMIOLOGIA TEATRAL	121
4.1 APLICAÇÃO DA METODOLOGIA	121
4.2 PISTAS ENCONTRADAS PARA UMA POSSÍVEL POÉTICA DE TERROR ARTÍSTICO	126
4.2.1 Escolhendo as obras a serem analisadas e exemplificadas	128
4.3 DRAMATURGIA: ESCOLHAS ATERRORIZANTES	133
4.3.1 A imersão como premissa para a encenação do terror artístico	160
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	166
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	175
ANEXOS	180

1 INTRODUÇÃO

Perhaps, we have only dreamed...
C. S. Lewis

Um único sonho é mais poderoso do que mil realidades
J. R. R. Tolkien

As pessoas pensam que sonhos não são reais apenas porque não são feitos de matéria, de partículas. Sonhos são reais, mas eles são feitos de pontos de vista, de imagens, de memórias e trocadilhos, e de esperanças perdidas
Neil Gaiman

Somos feitos de sonhos. Somos feitos dos nossos sonhos da mesma forma que lembranças, vivências e desejos nos constituem. Arrisco dizer que sonhar é um exercício artístico involuntário, quando nossas mentes criam livremente os mais incríveis cenários e situações, desprovidas de uma lógica obrigatória. Por isso, quando Baudelaire escreveu que “É preciso estar-se, sempre, bêbado (...) De vinho, de poesia ou de virtude” (1995, p. 58), acrescentaria, sem receios, que também dos sonhos devemos nos embriagar. Provavelmente, muitos de nós (se não todos) conhecem a sensação de acordarem bêbados do sonhar; quando, por um breve momento, hesitamos em determinar se nossas últimas experiências foram reais ou “apenas” fruto da nossa imaginação. Nesse instante, com as certezas abaladas, não nos importamos se as memórias mais recentes fazem sentido, pois estamos desestabilizados pelo borramento entre realidade e fantasia; flutuando no limiar onde o possível e o impossível se encontram, misturando-se.

Por não serem acontecimentos da realidade concreta, ou seja, eventos compartilhados em um plano comum com outros indivíduos, os sonhos pertencem, sobretudo, ao universo da imaginação, o mesmo terreno misterioso do qual artistas e criadores das mais diversas vertentes elaboram suas criações, articulando experiências concretas com anseios e referências pessoais. A maneira como nossas mentes operam, projetando imagens e situações para compreender o mundo em que vivemos, bem como a capacidade de desenvolver histórias e cenários – uma quantidade infinita de ideias que existem, ainda que não possamos tocá-las – é o que torna a imaginação, para mim, o grande poder que detemos como seres humanos (e a própria ciência já reconheceu esse fato¹, admitindo o conhecimento intrinsecamente ligado ao ato imaginativo). Aparentemente, a força da imaginação está, também, na sua capacidade transgressora; do concreto, do real; e nenhuma lei física é capaz de impedi-la, nem mesmo nossa vontade de cessá-la porque, devido ao seu caráter extremamente inflamável, qualquer mínimo estímulo a faz explodir em uma profusão de cores e formas, gerando ficções

¹ Como apontado no capítulo 1.1, na declaração de Albert Einstein (1931).

involuntárias. Tudo o que habita a vida é combustível para a imaginação e, paradoxalmente, suas produções talvez sejam justamente o que dá sentido à própria vida. Quando sonhamos, de certa forma, experimentamos um pouco do gostinho prazeroso que é estar “diante” de uma criação proveniente, como todas o são, daquilo que imaginamos.

Nesse contexto, a arte e as práticas artísticas² tornam-se, de certa forma, *materialização*. Elas concretizam os movimentos imaginativos em um plano comum compartilhado, a dita “realidade”, e os sonhos assemelham-se a essas no sentido de serem produtos involuntários da ação de imaginar. E ambos, arte e sonhos, podem ser experimentados pelos sonhadores e espectadores de forma tão imersiva ao ponto desses, às vezes, confundirem sua experiência com a realidade. Creio que foi o fascínio acerca do processo compositivo a partir do imaginar o motivo pelo qual a arte em todas as suas vertentes me encantou desde muito cedo, principalmente o teatro, onde, ao assistir a uma peça, sentia-me participando de um sonho compartilhado.

Considero encantador a maneira como atores e atrizes são capazes de representar personagens fictícios e nos convencerem de que são *reais*, nos fazendo acreditar que seu mundo é um mundo de pessoas vivas, regidos por leis próprias, com a iluminação, a sonoplastia e o cenário contribuindo para esse efeito; em como a experiência teatral pode ser arrebatadora apesar de efêmera – como a vida, que nasce, vive e morre a cada sessão. Mas, principalmente, é impressionante como algumas produções constroem a ficção de forma tão apaixonada e verdadeira ao ponto de fazer mesmo as mentes mais céticas embarcarem no que é proposto, acreditando, por um segundo que seja, que o assistido é *de verdade*. Nesses casos, quando os artistas envolvidos invocam vida à fantasia, a experiência artística pode ser tão ou mais impactante do que as “de fato” vividas por nós e, portanto, acredito que fazer teatro é, dentre tantas coisas, uma forma de construir sonhos vivos que, como as mais impactantes experiências “reais”, pode nos marcar profundamente.

Ainda assim, dentre tantos sonhos, existem aqueles que, por algum motivo, mexem conosco de um jeito difícil de explicar, povoando nossos pensamentos por dias, meses, anos e, até, uma vida inteira. Costumeiramente são os ditos “sonhos ruins”, em outras palavras, os *pesadelos* que tanto nos marcam e, por consequência, são assunto de diversas discussões. Quando acordamos num salto, com as roupas grudadas de suor em nosso corpo e tateamos ao redor para encontrar alguma coisa concreta na qual possamos nos agarrar, um consolo que diga “veja só, foi apenas um pesadelo”, intimamente sabemos que nos comovemos com o que

² Opto por diferenciar “arte” de “práticas artísticas” com o intuito de fazer referência a todas as possibilidades de criação, com a intenção ou não, de serem obras de arte.

nossa mente criou e, mesmo esquecendo eventualmente o que vimos na solidão de nossa imaginação, sabemos que fomos marcados por essa experiência.

Se os sonhos são capazes de nos impactar, suas diferenças para com a arte servem para potencializá-la ainda mais nesse propósito. A intenção de composição dos autores, a utilização de materiais diversos, os diferentes recursos e o trabalho por trás do seu desenvolvimento possibilitam à arte criar *intencionalmente* experiências perturbadoras como pesadelos. Tal potência vem sendo há muito tempo explorada, principalmente na literatura e no cinema. Também as artes visuais, os quadrinhos e a música utilizam-se dessa perturbação como objetivo estético mas, curiosamente, o teatro não parece explorar tanto essa qualidade receptiva quanto os outros campos artísticos o fazem.

Existem produções cênicas cujo desconforto do público é visado como recurso para alcançar objetivos próximos, porém, a criação de peças que se propõem direta ou indiretamente a parecerem pesadelos, com propósitos receptivos semelhantes aos que experimentamos nessa condição como público, onde nos deparamos com situações causadoras de uma perturbação sensorial veiculada no medo e desenvolvidas com essa finalidade maior, ainda é bastante tímida em comparação com outras áreas das artes que, à sua maneira, têm explorado tal efeito com recursos próprios e característicos.

Perceber tal falta às artes cênicas foi inquietante como artista de teatro e pesquisadora da área, especialmente pelo meu fascínio com o onírico (em especial os pesadelos) ser de grande influência, uma referência para o que idealizava em minha trajetória no teatro. Eu queria construir um sonho em cena.

O mundo dos sonhos, o prazer em imaginar e o deslumbramento por obras provocadoras de uma sensação semelhante à dos pesadelos àqueles que as assistem, justapostas aos poderes singulares do teatro, pareciam possíveis de proporcionar uma experiência extasiante se unidos em uma composição. Inspirada nisso, comecei a refletir sobre o que uma criação desse feitio significaria para o teatro e à pesquisa das artes cênicas, de onde surgiu a pergunta propulsora desta dissertação: o que a construção de um espetáculo com o objetivo de parecer um pesadelo necessita? E dela, quais os elementos compositivos proporcionadores de tal experiência estética? O que caracteriza uma experiência de pesadelo do ponto de vista da recepção do público?

Se ao sonhar não podemos escolher entre criar um sonho bom ou ruim, o mesmo não ocorre na arte. Próxima dos sonhos e do terreno movediço da imaginação, a arte nos proporciona viver acontecimentos incríveis que nunca concretamente aconteceram conosco, com sensações tão fortes ou mais do que experiências palpáveis. Percebendo tal possibilidade,

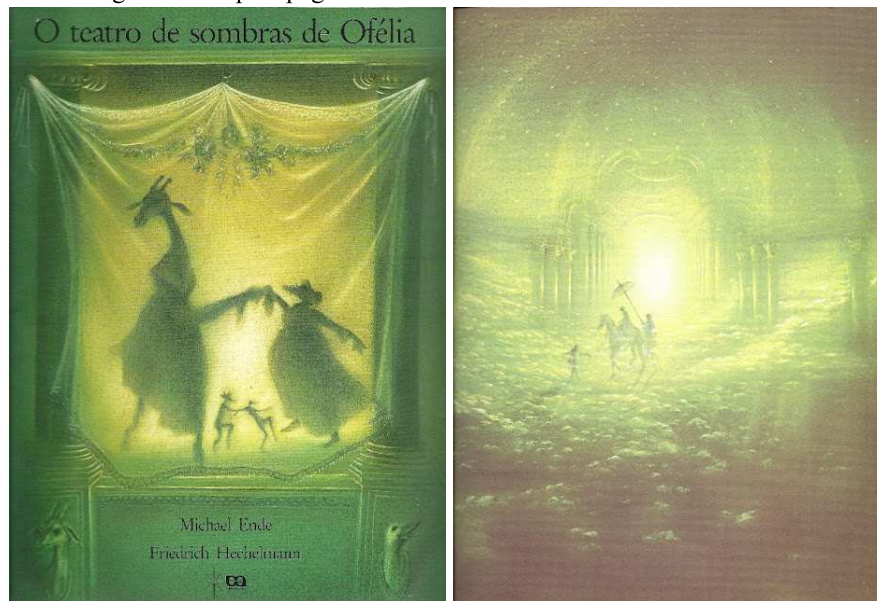
alguns artistas optaram por direcionar suas criações a um viés esteticamente negativo, ou seja, voltadas a sentimentos desagradáveis (como o medo, a repulsa, o pavor e o asco) que, no enquadramento artístico, ganham uma nova dimensão. Corroborando para explorar as questões relacionadas à suposta construção de um pesadelo na cena teatral, o conglomerado de produções artísticas acendeu as luzes para um gênero que, apesar dos preconceitos relacionados a si, mantém-se em voga por séculos (ousa dizer que até por milênios, considerando sua manifestação abrangente de forma despropositada desde a antiguidade), renovando-se constantemente e com um público cativo talvez como nenhum outro: o horror.

A polêmica em torno do gênero horror (uma discussão já muito conhecida por pesquisadores do tema, mas que merece ser mencionada aqui) é tamanha, seja no campo da recepção quanto no da elaboração artística, que quase tornou-se uma característica do mesmo. Perguntadas acerca de sua opinião sobre ele, algumas pessoas o desmerecem por utilizar o desconforto e o medo dos espectadores como um objetivo para a sua criação; outras, consideram-no uma arte menor por não reconhecer que esse exige uma pesquisa ou preparação tão extensa quanto a empregada na construção de outros gêneros; também há quem o compare com a comédia para justificar sua “insignificância”, um gênero voltado às grandes massas que não requer elaboração intelectual para assisti-lo. O interessante é que, paradoxalmente, as produções de horror “(...) têm, talvez como nenhum outro gênero da tela, uma base de espectadores sólida e apaixonada” (ZANINI, 2015, p. 99). Revoltas à parte, é inegável que o horror conseguiu manter-se firme na arte desde o seu surgimento, demonstrando a existência de algum fator (ou fatores) que o atrela ao fazer artístico e, também, à sociedade.

Meu primeiro contato efetivo com o horror aconteceu muito cedo, durante a leitura do livro infantil *O Teatro de Sombras de Ofélia* (ENDE, 2000), emprestado por uma professora do jardim ao perceber o meu carinho pelos livros e pela ficção fantástica. O livro de Michael Ende, filho do artista surrealista Edgar Ende, conta a história de uma mulher chamada Ofélia, filha de atores de teatro que, por ter uma voz muito fraca, nunca pode subir aos palcos e, por isso, trabalhava soprando falas das peças nas coxias quando alguém as esquecia. Quando já estava bastante velha, após o teatro em que trabalhava fechar suas portas, um dia se deparou com uma sombra que vagava sozinha. Sensibilizada pela solidão da sombra, Ofélia a guardou em uma bolsa e, aos poucos, muitas outras sombras começaram a aparecer, as quais ela guardava sem distinção. A partir disso, Ofélia e suas sombras passaram a realizar apresentações teatrais fantásticas que encantavam as crianças, até o dia em que uma sombra muito estranha apareceu em sua frente. Ao perguntar para a sombra se ela também era uma

daquelas que ninguém quer, a sombra respondeu que sim, “Você quer que eu seja sua dona também?” Ofélia continuou. “Você gostaria de ficar comigo?”, perguntou a sombra. “Claro”, disse Ofélia. “Você não gostaria de saber meu nome?” a grande sombra perguntou. “Como você se chama?”, indagou Ofélia. “Me chamam de Morte”. Houve um grande silêncio e a sombra continuou: “Ainda assim quer ficar comigo?” Ofélia respondeu que sim e a grande sombra a envolveu (ENDE, 2000).

Figura 1 – Capa e página do livro "O Teatro de Sombras de Ofélia"



Fonte: <https://marcelo-antologias.blogspot.com/>.

Décadas depois, ainda lembro do arrepio acometido ao fechar a última página do livro. Por um lado, eu tremia de medo de encontrar uma sombra como aquela, mas por outro, meu coração acelerava ao imaginar tal encontro. Foi através dessa leitura despropositada que experimentei pela primeira vez uma das sensações mais extraordinariamente indescritíveis: um misto de curiosidade, fascínio e encanto mas, principalmente, *medo*.

No decorrer dos anos, incitada pela vontade de reviver a extraordinária sensação (quase como um vício), mergulhei no universo do horror, um espaço volátil e complexo de definir. Existem muitas perspectivas que se aproximam entre si para estipulá-lo, nenhuma resposta absoluta. Sabe-se, por exemplo, que o termo “horror” provém do latim *horrore*, que literalmente significa “erizar, ficar de cabelos em pé” (CÁNEPA, 2008, p. 7), sua etimologia denotando um princípio básico da recepção: o desconforto físico por parte dos espectadores. Para autores renomados dedicados a esse estudo, entre eles Noël Carroll (1999) e H. P. Lovecraft (1973), o horror caracteriza-se por um sentimento de profunda repulsa e desgosto, originado principalmente devido ao perigo à integridade física, o risco, como observado por Paulo Roberto Farias (2019). Além disso, como pontuado por Carroll (1999), para uma obra

ser considerada de horror, à parte da vontade de incitar tal resposta fisiológica, outros critérios devem ser preenchidos, como a presença de uma criatura monstruosa (que foge à natureza e, por isso, é impura) e o sentimento de empatia do público para com as personagens. Acrescidamente, não podemos deixar de considerar sua proximidade evidente com o Fantástico – segundo Tzvetan Todorov (1992), caracterizado a partir da hesitação sentida pelo público ao tentar enquadrar os acontecimentos ficcionais apresentados como naturais ou sobrenaturais –, nem esquecer que existe uma diferença essencial entre o horror manifestado artisticamente e o horror natural, levando Carroll (1999) a referir-se ao primeiro como *Horror Artístico*. Em sua essência, podemos entender que o gênero trata, em suma, de proporcionar intencionalmente uma reação fisiológica, próxima ao sentimento de medo que, como assinala H. P. Lovecraft (1973), é o sentimento mais antigo da humanidade.

A diversidade característica do gênero implica na dificuldade para conceituá-lo. Não existe um consenso teórico para defini-lo como horror e uma das provas disso são os diversos subgêneros provenientes dele, principalmente no cinema. Dentre os mais conhecidos estão: o *Slasher*, que despontou em meados da década de 1970 com produções de baixo orçamento, com a presença de um assassino em série que caça um grupo de pessoas, como *O Massacre da Serra Elétrica* (1974), *Halloween* (1978) e *Sexta-feira 13* (1980); o *Gore*, repleto de sangue e violência explícita estabelecendo-se no mercado na década de 1960 com obras com *Holocausto Canibal* (1963) e *Centopeia Humana* (2009); o *Thriller*, conhecido também como “filmes de suspense”, que conta com o nome de Alfred Hitchcock como grande referência pela direção de *Psicose* (1960), onde somos apresentados a um clima de mistério rondando os protagonistas, podendo estender-se para outros subgêneros como o criminal, o psicológico e o político; entre muitos outros como o *Foundfootage*, o *Trash*, o *Sobrenatural*, o *Erótico*, o *Biológico*, o *Natural* e o *Folk Horror*³. Ainda em sua definição, os subgêneros também misturam-se, ao exemplo de *Holocausto Canibal*, onde vemos o *gore* e o *foundfootage*, sendo impossível de “encaixar” as produções em uma única gaveta.

O interesse por vivenciar o horror no recorte da arte, para além do cinema, me levou à literatura (seu berço). Contos, romances, poemas, *fanfics* e *two sentences horror stories*⁴ foram avidamente lidos. Autores como Edgar Allan Poe, Bram Stoker, André Vianco e Mary Shelley entraram para a lista pessoal de referências, principalmente Stephen King (talvez a

³ A lista é extensa. Para este estudo, procurarei não adentrar muitas especificidades dos subgêneros do horror em vias de nos atermos ao seu entendimento geral para pensarmos sua relação com o teatro. Recomendo a leitura de *Historical Dictionary of Horror Cinema* (2017), de Peter Hutchings, para aqueles que possam vir a se interessar pelas particularidades dos subgêneros e suas definições.

⁴ Histórias de horror desenvolvidas com apenas duas frases.

maior delas), considerado um dos maiores autores de histórias de pavor desse século. Da mesma forma, pude observar alguns artistas visuais que lançavam suas criações (muitas vezes sem ter esse propósito) em direção ao horror como Hieronymus Bosch, Salvador Dalí, Patrícia Piccinini e Zdzislaw Beksinski (meu preferido); bem como na área dos jogos eletrônicos – um terreno fértil para o horror nas últimas duas décadas –, com produções como *Resident Evil*, *Dead Island*, *Silent Hill*, *F.E.A.R.*, *Limbo* e *The Last of Us*, em sua maioria imersivos.

Figura 2 – Exemplo de filme de horror: *slasher*

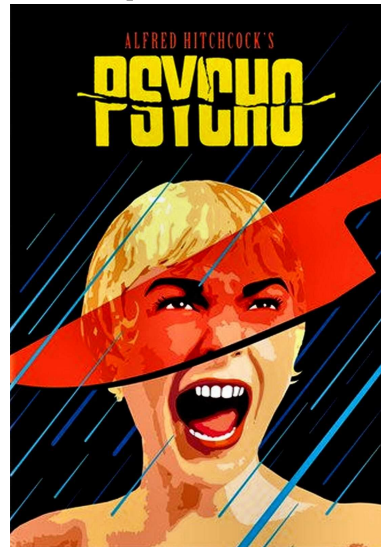


Fonte: <https://ringostrack.com/pt/movie/scream/40904>.

Figura 3 – Exemplo de filme de horror: *gore*



Fonte: <https://www.adorocinema.com/filmes/filme-52677/>.

Figura 4 – Exemplo de filme de horror: *thriller*

Fonte: https://www.ebay.com/itm/113526829368?_ul=BR.

Ao ingressar no Departamento de Arte Dramática da UFRGS, em 2012, almejava descobrir o que havia de produções de horror no campo das artes cênicas. Ansiava por presenciar minhas duas paixões juntas no mesmo acontecimento: o horror e o teatro. Infelizmente, isso não aconteceu. Embora reconhecesse algumas proximidades com o primeiro (como na dramaturgia simbolista de Maeterlinck, nos pressupostos de Tadeusz Kantor e o Teatro da Morte, no ideal teatral do Manifesto da Crueldade de Antonin Artaud e na perturbação sensorial do Teatro Pânico de Fernando Arrabal e Alejandro Jodorowsky), aparentemente não havia muitos estudos dedicados à manifestação horrífica nos palcos. Mesmo com a aproximação de qualidades e intenções por parte de teóricos, diretores e dramaturgos, era perceptível um desinteresse em construir uma peça ou performance *de* horror, menos ainda de analisar tal feito.

A falta de representações do horror nas artes cênicas repercutiu em uma inquietação a respeito do motivo dessa ausência, principalmente porque, em teoria, o teatro parecia ser um ótimo pretexto para abordá-los por poder utilizar a interdisciplinaridade artística para produzir o “enfeitiçamento” requerido, fazendo os espectadores mergulharem na ficção proposta. Eu não conseguia entender a causa para essa falta, e me entristecia pensar que o teatro estava perdendo por não explorar aquilo que eu julgava como um dos gêneros mais mobilizadores imaginativamente falando.

Pensando nessa carência, tentava encontrar brechas para trazer nuances do horror à composição cênica. Por não ter oportunidade de participar de uma produção do gênero, explorei o estranhamento nos trabalhos que pude desenvolver, porém, mesmo nesses, como as peças *Nos Embalos da Carochinha* (2014), *Sedimentos* (2016) e *Quase A Tempo* (2018),

escritas e dirigidas por mim, nas edições do teatro imersivo dos eventos *Epic Viking Festival* (2016-2019), bem como outros textos dramáticos, pensados (por definição) para serem encenados, tinha plena noção de estar muito distante do horror.

Isso continuou até um dia específico, interpretado hoje como o lampejo inicial desta pesquisa, quando descrevi um sonho rotineiro para uma disciplina da graduação, no segundo semestre de 2014, tentando traduzir em um parágrafo breve a experiência onírica conhecida apenas por mim.

Começava descrevendo o cenário: uma praia ensolarada que estendia-se para além do horizonte. O mar refletia o sol, brilhando em tons de azul e verde, enquanto na areia pessoas diversas aproveitavam o que parecia um dia de verão comum. Atrás das dunas, pedras altas emolduravam a paisagem e, mais ao longe, havia um farol. Junto com outras pessoas na areia, eu corria e ria, enquanto praticava um jogo de arremesso com outros que estavam lá. Tudo parecia estar em uma harmonia perfeita, até que, de repente, um objeto era arremessado sobre minha cabeça e seguia muito longe, caindo com um *ploft* entre as ondas do mar. Tentando decifrar o que passou voando acima de mim, fitava com curiosidade um brilho estranho afundar lentamente no azul da água. Ao virar de volta para a praia, determinada a continuar o jogo interrompido, todos me observavam. Imóveis. Mudos. E por algum motivo eu sabia que esperavam que eu trouxesse a coisa brilhosa de volta. Correndo e pulando as ondas, repleta de uma urgência inexplicável, eu me atirava em direção ao brilho que afundava cada vez mais. Entre as braçadas vigorosas, continuava com os olhos fixos em meu objetivo, temendo perdê-lo caso piscasse os olhos, até perceber que boiava exatamente acima dele, muito longe da margem. Nessa hora, inspirando a maior quantidade de ar possível de uma vez só, eu mergulhava tentando alcançar o almejado brilho e ia cada vez mais fundo, com os braços esticados, sempre quase alcançando-o, até a falta de oxigênio tornar-se insuportável e eu precisar emergir. Quando conseguia voltar para a superfície, o céu, outrora claro, havia se tornado um manto escuro, tenebroso, com corpos celestes salpicados de estrelas estranhas e eu percebia, assustada, que as águas onde me encontrava eram indeciframavelmente sombrias, iluminadas apenas pelo brilho verde da lanterna do farol que passava ritmicamente por mim. Continuando a minha tentativa de alcançar o brilho eu puxava o ar e mergulhava cada vez mais fundo, uma, duas, três vezes, até o ponto de não mais conseguir emergir... Quando eu acordava do sonho esbaforida pela falta de ar e percebia estar segurando minha própria respiração esse tempo todo⁵.

⁵ Trecho advindo de anotações feitas durante uma aula da disciplina *O ator e o ouvinte: a peça radiofônica*, ministrada pela professora Mirna Spritzer, em 2014/2.

Ao pousar a caneta no caderno após essa descrição, foi surpreendente a facilidade com que os detalhes surgiram, em como as sensações exploradas durante o pesadelo eram semelhantes à leitura da ficção de Ende (2000). Então, como uma epifania, eu percebi: todos nós sonhamos, isso é fato, mas dentre todos os sonhos, geralmente são dos pesadelos que mais nos lembramos.

Tentei recordar algumas contações sobre sonhos, atenta a como os pesadelos apareciam nesses casos. Nas minhas lembranças, ao compartilhar seus sonhos, os contadores constantemente pareciam não conseguir lembrar muito deles pela passagem do tempo que desbota nuances, cores, formas, acontecimentos e símbolos, tornando-os confusos para quem os sonhou. Porém, em algum instante impreciso, um episódio onírico que causara perturbação era recordado e sobre este seguia-se uma narrativa extremamente detalhada e elaborada (inclusive, existe algo muito terapêutico em externalizar pesadelos para outros em voz alta, como Sigmund Freud (2019) há muito reconheceu em seus estudos da psicanálise). Embora os temas sejam diversos, o sentimento causado pelo pesadelo aparentemente é responsável por marcar a memória do sonhador tão vigorosamente que contá-lo é como reviver todos os detalhes no momento da partilha, sobre os quais eles dissertam apaixonadamente, embebidos de estranhamento.

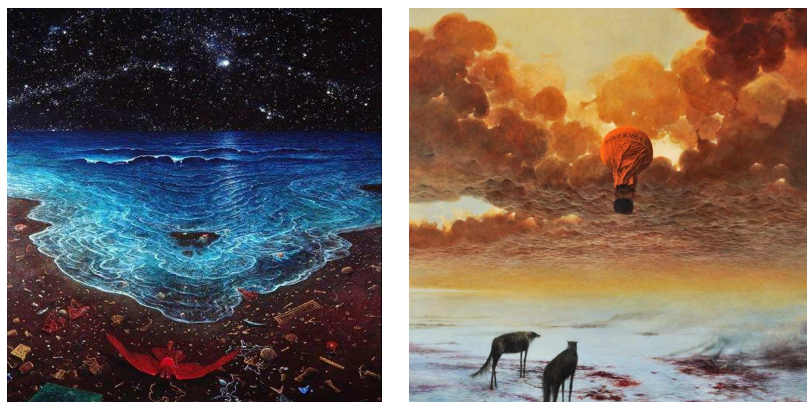
A diferença entre os pesadelos e os demais sonhos, que os fazem ocupar um espaço maior do que experiências oníricas positivas em nossas memórias é, sobretudo, o sentimento de medo, mas não apenas ele. Os pesadelos produzem fascínio nos sonhadores, suscitam a vontade de desvendá-los e nos marcam pela sua indecifrabildade, movimentando-nos imaginativamente por tratarem de assuntos aos quais não conseguimos responder ou conceber, quase sempre voltados ao desconhecido.

Percebi que *O Teatro de Sombras de Ofélia* era como um pesadelo lido, que embora eu não tenha sonhado, consegui se entranhar em minha mente. Ao me dar conta dessa característica que algumas obras de horror possuem, notei que eu era fascinada especificamente por pesadelos, que queria presenciá-los na arte, criá-los para que outras pessoas também fossem marcadas pela experiência. Em especial, percebi que dentre os subgêneros do horror, algumas produções não faziam uso de criaturas monstruosas, não provocavam sentimentos de repugnância como o asco e a repulsa, não trabalhavam com a exposição da violência, às vezes nem se utilizavam da estética gótica para sua composição; não se encaixavam nas muitas definições e critérios elaborados para elas. Imbuída pelo desejo de compreender essas criações artísticas estranhas, insubmissas à moldura do horrível e paradoxalmente livres para sobrevoar seu campo amorfo, passei a analisar aquelas cujas

qualidades me atraíam, independentemente de serem consideradas de horror ou não, dessa vez atentando às suas afinidades com os pesadelos, buscando identificar similaridades e motivos para tal.

Numa folha branca, tentando visualizar o que procurava, esbocei o cenário do conhecido pesadelo: uma praia com um farol e o mar estendendo-se para muito longe – onde o objeto prateado misterioso afundava infinitamente antes de eu conseguir alcançá-lo. Tentei lembrar obras, artistas, teorias e eventos cujas sensações ao assistir, ler, ouvir e/ou discutir pareciam próximas das sensações experimentadas durante o sonho, anotando-as no papel. Observando a borda do horizonte tracejado, lembrei de Salvador Dalí e seus quadros surrealistas repletos de horizontes angustiantes; na beira da praia, quando percebia meu destino pedindo para ser cumprido no sonho, o nome “Meredith Monk” lampejou em minha mente, imaginando uma trilha capaz de dilacerar corações que torna-se terrivelmente estranha, com grunhidos aparentemente vindos de um mundo que não o dos vivos. Vislumbrando o farol, vieram as pinturas e fotografias mórbidas de Beksinski, como retratos da morte; os filmes de Ari Aster e Robert Eggers, repletos de silêncios torturantes, apareceram grafados no céu imenso e escuro; no mar, seguindo em direção ao objeto prateado, acrescentei produções com temas apocalípticos e lendas urbanas sobre desaparecimentos inexplicáveis; próximo de onde mergulhava, anotei “pg. 394”, fazendo alusão à última página do meu exemplar de *Cem Anos de Solidão* (1967), que nos conduz à loucura de pensar sobre o sentido da vida; e na profundidade alcançada em direção ao objeto prateado, não conseguia deixar de pensar que “Vá, então. Há outros mundos além desse”, como escreveu Stephen King (2004, p. 200) em *A Torre Negra*. Era como imaginar a construção de uma peça teatral, onde os objetivos estéticos apareciam misturados com referências e hipóteses de como construí-los.

Figura 5 – Quadros de Zdzislaw Beksinski



Fonte: <https://za.pinterest.com/pin/28217935135552061/>.

Embora pertencentes a diferentes campos artísticos e âmbitos do conhecimento, no que tange a experiência estética, os elementos elencados apareciam relacionados sob um mesmo argumento – e entendê-lo aparentava ser o cerne da questão. Em contato com as obras e autores mencionados, sentia a minha imaginação desafiada a criar o proposto, onde estabelecia-se um jogo imaginativo. Neles, uma mágica própria semelhante a dos sonhos, capaz de *transportar* o público ao universo criado, onde era acometida por um prazer em imaginar a ficção até o seu término (quando me sentia jogada de volta à realidade), estava lá. Na sua composição, a atmosfera sobressaia-se. Os símbolos, os signos, as cores, a trilha, os acordes, a atuação, as palavras e as imagens serviam para criar a impressão de ser um mundo com leis próprias, onde uma linguagem coerente a ele permanecia em sua totalidade para comunicar-se com espectadores. Em cada um dos mundos criados, havia a presença constante do desconhecido, inquietante por sua indecifrabilidade, instigando-nos a tentar descobrir o que nele habita; lacunas pedindo para serem preenchidas. E, não por acaso, na junção desses estímulos, aparecia ele: o medo – mas diferente do sentido ao assistir a filmes explicitamente violentos, fazendo-nos contrair os corpos que acreditam poderem ser violados pela ficção –, um sentimento de medo *mobilizador*, um movimento incessante que seguia tremulando as águas do nosso imaginário por muito tempo depois.

À medida em que tais qualidades desdobravam-se, expondo cada vez mais profundidade em seus propósitos, sentia que elas mereciam um estudo próprio. O anseio por investigar as possibilidades de construir um pesadelo vivo aos olhos de um público presente em tempo e espaço reais, do ponto de vista de uma artista de teatro, poderia ampliar perspectivas tanto às artes cênicas quanto ao próprio universo do horror.

Quando comparadas à literatura, ao cinema, aos jogos eletrônicos e outros campos artísticos comumente habituados em produzir criações flertantes com o universo do horror, as artes cênicas pareciam estar em evidente desvantagem por serem lembradas como artes da presença (em especial quando falamos sobre a retratação do sobrenatural no gênero), logo, com atores de carne e osso em um tempo e espaço reais diante de um público igualmente vivo e palpável – parte do contrato que torna o teatro o que ele é em sua definição primária. Embora alguns grupos e artistas tenham se aventurado em fazê-lo, a noção construída sobre o gênero horror em nosso imaginário cotidiano aparentemente contribui para esse fator, fazendo-nos acreditar que a mesma necessita ter, obrigatoriamente, efeitos especiais, *jumpscare*⁶ e monstros elaborados (elementos desincentivadores para que os artistas de teatro

⁶ Do inglês “jump” (salto) mais “scare” (assustador), o termo refere-se a sustos repentinos causadores de pulos involuntários nas cadeiras dos cinemas.

experimentem fazê-lo). Contudo, exposto brevemente até aqui, o horror é mais amplo e complexo do que pensamos, em especial quando focamos em produções fugidias de estereótipos, não deixando de ter, entretanto, mais ou menos valor do que outras. Se em obras cinematográficas a edição e os efeitos especiais contribuem para imagens chocantes, e na literatura a “não-concretude” facilita a abordagem de temáticas sobrenaturais, era justo pensar que também o teatro deveria encontrar sua maneira *teatral* de fazê-lo – própria e única, renegando imitações baratas de outros campos artísticos. Porém, como a origem do cinema está relacionada em algum nível com o teatro, igualmente seria inteligente verificar que preceitos teatrais são utilizados para a composição artística do horror, precisamente em produções que aproximam-se da experiência estética vivenciada durante o consumo de obras como *O Teatro de Sombras de Ofélia*, semelhantes a pesadelos. Assim, esta dissertação parte de dois objetivos: 1) Caracterizar a experiência estética semelhante a de pesadelo, percebida durante a recepção de algumas obras de horror, do ponto de vista da criação como uma artista de teatro, e dela; 2) Elencar elementos compositivos observados em obras capazes de provocar tais afetos nos espectadores, indícios sobretudo relacionados com o teatro, possibilitando aos estudos teatrais refletirem sobre uma encenação produtora de tal recepção para, futuramente, valerem-se das pistas encontradas para auxiliar em um estudo empírico nesse propósito – onde será possível verificar sua eficácia.

Estipuladas as questões norteadoras da pesquisa, pesquisar como encenar uma parcela tão específica dentro do gênero horror representava mais do que contornar supostas dificuldades projetadas às artes cênicas ao fazê-lo; significava *enfrentar* os desafios proporcionados por estarmos lidando com um campo diferente dos habitualmente utilizados para sua composição, valorizando a natureza muscular e pulsante do teatro como uma linguagem artística passível de provocar o sentimento de pesadelo por si só, sem intermédios como efeitos especiais e de edição, por exemplo. Queria, através da pesquisa, salientar as potências únicas ao teatro, como a relação direta com o público, a tridimensionalidade, o risco físico, a efemeridade, a liberdade ao público de acompanhar o apresentado a ele por diferentes ângulos receptivos e o que mais aparecesse no caminho traçado, demonstrando que, se bem sucedidos em nossos propósitos, o gênero horror pode e deve ser incentivado à encenação contemporânea. Nessa empreitada, ver o teatro emancipar-se frente aos artificios escolhidos para fazê-lo, que não precisam e nem devem ser uma tentativa de imitação dos métodos utilizados por outros segmentos. Tendo como inspiração um conjunto de obras produtoras de uma experiência estética bastante singular para sua criação, incomuns por não encaixarem-se na concepção mais abrangente feita por teóricos acerca do horror, para além de valorizá-las,

também significava explorar novos recursos para o teatro, inovadores em sua contraposição na cena.

Em vista disso, inicialmente foi pensado experimentar empiricamente como construir uma obra de horror que se assemelhasse a um pesadelo para compreender o que a experiência estética prevê e, assim, encontrar recursos das artes cênicas que permitam suscitá-la. Contudo, mediante o quadro inesperado de pandemia durante a pesquisa, a proposta inicial foi adaptada ao momento delicado de seu desenvolvimento, no qual optou-se por manter a temática mencionada, porém com enfoque na análise de obras observadas como capazes de produzir em sua recepção uma sensação semelhante à já citada. Logo, esta dissertação é o resultado de uma investigação teórica extensa (aliada a algumas práticas antecessoras à pandemia e outras adaptadas ao modelo virtual) que, realizada em conjunto a um grupo de pesquisa formado exclusivamente para esse propósito, trabalhou na coleta de referenciais em prol de embasar uma possível criação futura desse recorte do horror. Visando identificar transdisciplinarmente pistas fornecidas por outros campos artísticos para pensar uma possível encenação, equitativamente traçamos o objetivo de caracterizar propriamente o que compreende a experiência de pesadelo como ideal receptivo do ponto de vista da criação artística, elencando minuciosamente elementos que a compreendem, entendendo suas funcionalidades e como dialogam entre si.

Como *corpus* de análise, dentre diversas obras observadas, aqui foram utilizadas como exemplos as que percebemos capazes de provocar a sensação de pesadelo mencionada, com o argumento de não atender à conceitualização do gênero horror mais geral, a lembrar: produtoras de asco e/ou repulsa, com criaturas monstruosas e, muitas vezes, violência gráfica. Nesse processo, com o recorte dos exemplos selecionados, identificamo-os voltados à produção do medo sobretudo como *sentimento*, diferente do medo como emoção, do qual enfatizaram-se duas problemáticas para a pesquisa: a necessidade de criar um conceito operatório com a finalidade de designar a experiência estética almejada do ponto de vista de uma artista criadora para seu trabalho, entendendo que a mesma é complexa, formada pelo ajuntamento de várias qualidades e impulsos; e o reconhecimento de princípios e procedimentos estruturais possíveis de serem explorados na constituição de uma produção teatral desse feito, capazes de despertarem tal efeito receptivo.

O grupo de pesquisa⁷, além de auxiliar em experimentações práticas em sala de ensaio

⁷ Inicialmente, o grupo foi criado com o intuito único de elaborar uma peça de Terror Artístico, inspirada no texto de minha autoria *O Farol na Beira do Abismo*, onde investigaríamos como fazê-lo e apresentá-lo no final do mestrado. Devido à pandemia do novo coronavírus, essa proposta foi adaptada e a montagem foi postergada para um momento futuro, onde seria seguro ter encontros presenciais novamente.

(na função de atores e performers) antes do surgimento da pandemia, participou da análise e discussão acerca das obras de horror visitadas, trazendo percepções diferenciadas que contribuíram para as noções explanadas aqui. No decorrer da pesquisa, quando as obras discutidas afunilaram-se entre aquelas que pareciam mais produtoras do sentimento de medo, acabamos nos voltando às das últimas duas décadas, citadas por Steve Rose (2017) em um artigo do *The Guardian* como sendo "pós-horror"⁸ para, em seguida, na investigação desse conjunto, serem elencados recursos recorrentes que pareciam operar em diálogo dentro de uma mesma experiência estética, onde revisitamos as mais interessantes para compreender seu funcionamento.

No processo de entender os princípios formadores da estética em pauta, por não encontrar uma teoria única que a referenciasse, e entendendo-a como um objetivo singular de criação que guiará um trabalho artístico específico, foi construído um conceito operatório. Optei por denominá-lo Terror Artístico, fazendo alusão à qualidade de terror⁹ própria do gênero horror que, no decorrer do trabalho desenvolvido, demonstrou-se propulsora de mover outras sensações e inquietações aliadas ao sentimento de expectativa. Com a elaboração do mesmo, foi possível referenciar a recepção de uma parcela específica de obras artísticas, em sua maioria inseridas no gênero horror (discutida no capítulo 2), criando, conseqüentemente, uma base teórica e analítica de princípios e procedimentos de organização da carpintaria cênica capazes de promover nos espectadores tal experiência.

O Terror Artístico foi conceituado como provocador de um misto de fascínio e temor, onde, instigados pelo desconhecido, os espectadores têm sua imaginação perturbada para preencher as lacunas aparentes. Nele, o sentimento de medo seria invocado de forma mobilizadora, semelhante a um pesadelo que, antes de tudo, ainda é um sonho. Defini-lo como a experiência estética procurada contribuiu para afunilar ainda mais a escolha das obras artísticas selecionadas multidisciplinarmente para o *corpus* de análise, exemplos na arte que o atravessavam, e nos quais identificamos aspectos interessantes para pensar uma encenação com potência de promover no espectador o sentimento de Terror Artístico. Durante a pesquisa do grupo, como metodologia, além da análise de obras, discussões e experimentos práticos, também foram realizadas entrevistas não-estruturadas com artistas cujos conhecimentos e produções relacionavam-se com a temática proposta¹⁰, visando compreender como interpretavam a ideia do gênero horror trazido para as artes cênicas.

⁸ O termo "pós-horror" será explicado ao longo da dissertação, baseado no artigo de Rose (2017).

⁹ Qualidade explanada detalhadamente no capítulo 2.

¹⁰ O registro dessas, gravadas sem edição, encontram-se disponíveis nos anexos exclusivamente para a banca examinadora.

A dramaturgia cênica foi escolhida como o principal elemento de investigação por fazer referência à construção artística presenciada pelos espectadores, aqui entendida como um conjunto pluridisciplinar de escolhas partindo de uma lógica própria de organização, para o qual contribuem todos os elementos textuais, visuais e sonoros da performance teatral, ultrapassando a palavra escrita; uma espécie de fio condutor que torna-se a própria performance, utilizado para contar uma história e podendo valer-se de diferentes campos artísticos para compô-la; uma sequência de escolhas dentro de uma lógica própria a ela feitas por parte da diretora e, portanto, dramaturga, para desenvolver uma obra teatral que compreenda os objetivos estabelecidos e o que se pretende ser contado. Como as obras analisadas são não-cênicas, houve preferência por apurar aspectos explicitamente relacionados à composição teatral, em sua maioria baseados na terminologia semiológica de teorias acerca do teatro.

Exposto isso, esta dissertação é dividida em quatro capítulos.

O primeiro capítulo contém três partes. A primeira trata sobre a caracterização do medo como sentimento, diferente da perspectiva de emoção, e a sua relação direta com a imaginação e, por consequência, com o imaginário. Para compreendermos o processo da construção do sentimento de medo numa perspectiva de estruturação de sentido do pensamento, desvinculado do caráter cientificista de outros campos do conhecimento como a neurologia e a medicina, utilizo como referência as ideias do biólogo e filósofo Jakob von Uexkül (1909), autor do conceito *umwelt*, em vias de identificarmos o trajeto da percepção humana – como essas são elaboradas e atribuídas de sentido por seus locutores –, culminando na externalização de ideias e produção artística. Do conceito de imaginário, levanto o reconhecimento de um *Imaginário do Medo*, reservatório de imagens e ideias a respeito do medo que permeia a sociedade. Apontando exemplos da utilização do imaginário do medo e do medo como sentimento na arte desde os primórdios da humanidade, a intenção do subcapítulo é salientar a importância do medo para a arte e, igualmente, enaltecer sua contribuição para o desenvolvimento humano e social. A segunda parte do capítulo trata sobre o gênero horror, na qual exponho seus preceitos básicos e explico o que o caracteriza, baseado nas ideias de teóricos como Noël Carroll, Laura Cánepa e H. P. Lovecraft, também apresentando meu entendimento sobre o gênero. Em uma breve linha do tempo do horror com enfoque no cinema, trago alguns exemplos de filmes que marcaram épocas, refletindo sobre como a história influenciou e modificou sua abordagem artística, proporcionando novas formas de construí-lo. A finalidade dessa parte, para além de apresentar o terreno onde a pesquisa se desenvolve, é instrumentalizar os leitores sobre o tema, deixando-os a par dos

estudos existentes sobre o mesmo e identificando-o como o gênero que abraçou o sentimento de medo intencionalmente em seu desenvolvimento. O terceiro subcapítulo apresenta uma problemática na definição geral do gênero horror por haver produções inseridas nele que fogem da sua definição teórica. Exemplificando algumas das exceções, entre outras observadas capazes de provocar o sentimento de medo e a sensação de pesadelo sem pertencerem propriamente a esse gênero, problematizo essa questão especialmente do ponto de vista da recepção e, desse argumento, saliento a necessidade de criar um conceito operatório referente ao experienciado como público nos exemplos citados para a criação de uma obra desse aspecto como artista de teatro, conseqüentemente complexificando os moldes usados para caracterizar o horror, logo afinando o que servirá de caso para as análises a serem realizadas.

O segundo capítulo, também dividido em três partes, inicia com a coleta de teorias e percepções acerca do horror alusivas à sua semelhança com um pesadelo. Com a analogia de “pedras no caminho” como obstáculos, apresenta as dificuldades em conceituar a experiência receptiva, enfatizando aspectos como uma aparente falta de desinteresse em explorar a invocação das sensações relacionadas por parte dos artistas de teatro, a carência de estudos voltados à complexidade de algumas produções de horror e a menção consideravelmente rasa das qualidades almejadas por teóricos da área que citam-na apenas para dizer que não entrarão nesse mérito em seus trabalhos e, principalmente, da perspectiva de artistas criadores. A lógica utilizada para tanto, de citar *aproximações* visando demonstrar seus motivos para não encaixarem-se no procurado, relaciona-se com a ideia do *umwelt* (o mundo ao redor) de Uexküll – para entender onde o Terror Artístico se situaria – e, simultaneamente, opera através de uma via negativa, semelhante ao pensamento de Jerzy Grotowski que, no desenvolvimento de suas teorias e percepções, preocupado em não haver equívocos no pretendido, procurou trabalhar sob uma perspectiva metodologicamente negativa para sustentar o pretendido. Dessa forma, foi possível organizar pedagogicamente para a própria pesquisa o procurado, mantendo suas fronteiras em pauta.

Como grande impulsionador da pesquisa, no mesmo capítulo, trago o conceito de *terror*, relacionado à expectativa e à apreensão, referenciado em especial por Ann Radcliffe (1826) e Devendra Varma (1923) como uma *qualidade* diferente do horror, ambos inseridos no gênero horror. Para explicar suas diferenças são utilizados alguns exemplos em obras populares, salientando como o terror pode ser importante para a construção de um roteiro de horror, e os motivos para explorá-lo mais a fundo, não apenas como um momento, mas como objetivo de criação; porque este deve ser reconhecido, principalmente, por artistas criadores

que se interessem por construir pesadelos. Da coleta de informações apresentadas, selecionando aquelas que julgo dialogarem em seus propósitos e com o almejado aqui, elenco-as como o escopo científico para a elaboração do conceito operatório, no processo enaltecendo a importância do terror. Após explicar os motivos para a escolha da nomenclatura "Terror Artístico" no subcapítulo 2.2, no subcapítulo 2.3 conceituo-o devidamente, sugerindo a imagem de *pré-tempestade* para pensá-lo, baseado nos princípios do imaginário. É explanado como os diferentes objetivos receptivos conversam entre si no conceito operatório para a produção da experiência e, de sua interlocução, o Terror Artístico é elaborado para a perspectiva de criação teatral. Nesse capítulo, visa-se expor o caminho traçado, com as dificuldades, faltas e ganhos encontrados, traçando paralelos entre diferentes pontos de vista; onde convergem para um mesmo propósito. Em prol de enriquecer nosso conhecimento acerca de camadas mais profundas dentro do gênero estudado, sua finalidade está relacionada ao primeiro objetivo traçado para a dissertação: conceituar a experiência estética experimentada durante o acompanhamento de algumas obras de horror, com o aporte teórico-científico para tanto. Com a mesma devidamente compreendida do ponto de vista científico, idealiza-se tê-la em mente para o capítulo seguinte, quando identificaremos indícios de sua suscitação.

O terceiro capítulo diz respeito às pistas fornecidas pelas obras observadas capazes de suscitar algo próximo ao Terror Artístico. Esse começa com uma descrição mais minuciosa da metodologia utilizada, explicando suas etapas e os procedimentos de análise e reflexão para a coleta de indícios propulsores da experiência estética. Com enfoque na dramaturgia cênica, trago para a discussão alguns aspectos interessantes para pensarmos sua elaboração, recursos comumente observados no cinema, mas que aproximam-se da semiologia teatral¹¹. Descrevendo-os e valendo-se de exemplos, são apresentados aqueles identificados como primordiais para pensarmos em tal dramaturgia, instrumentos para um primeiro passo de idealização cênica que, em seu desdobramento, permitem especular outros advindos desses. O capítulo refere-se, portanto, ao segundo objetivo traçado: identificar recursos da carpintaria cênica visando a construção de uma obra de Terror Artístico, para vislumbrarmos onde o teatro poderia encaixar-se nessa premissa, utilizando-os como referência a uma criação futura.

Nas considerações finais, encerro as reflexões retratadas, trazendo algumas conclusões, apontando os benefícios e conhecimentos encontrados no percurso, bem como

¹¹ Por dispor de tal campo durante a execução da pesquisa, no contexto de pandemia, nos voltamos ao cinema, em especial por compreender que assistir a uma peça de teatro gravada é muito diferente de assisti-la ao vivo.

esboçando possibilidades de dar segmento à pesquisa descrita e também proporcionando material científico para a pesquisa em artes cênicas, à arte no geral e à sociedade.

2 O MEDO, A ARTE E O HORROR

É estranho, mas as coisas boas e os dias agradáveis são narrados depressa, e não há muito que ouvir sobre eles, enquanto as coisas desconfortáveis, palpitantes e até mesmo horríveis podem dar uma boa história e levar um bom tempo para contar
J. R. R. Tolkien

Pessoalmente, acredito que a arte é o que mais nos aproxima do sublime (inclusive, recorrentemente penso-a como o próprio), porém não da noção estereotipada que temos dele. Fazer arte me parece a via mais verdadeira entre onde estamos e o que habita nossa imaginação – por consequência, o conhecimento –, onde podemos transformar o mundo e nossas percepções sobre ele mas, principalmente, desvendar o universo e seus segredos. De certa forma, sinto que fazemos arte por possuímos uma ânsia por desvendar. Digo ânsia e não vontade pois acredito piamente que o que nos leva a aspirar descobrir o que se esconde nas trevas do nosso conhecimento ultrapassa o mero querer, é mais como uma necessidade, uma urgência que nos constitui como seres humanos. Por consequência, é de se pensar que, talvez, não fazemos arte por querer, fazemos arte porque *precisamos*. Sem ela, talvez nem poderíamos nos dizer humanos.

Como um combustível para a vida, penso que a arte deve nos provocar a viver, e, talvez, nenhuma provocação seja maior do que o medo, entre os sentimentos talvez o mais autêntico e indubitável. Quem sabe, nele esteja uma maneira de compreendermos o poder da arte sobre nós, e mais: os efeitos do verdadeiro sublime.

2.1 O MEDO E SEUS REFLEXOS NA CRIAÇÃO ARTÍSTICA E NO IMAGINÁRIO

*Provisoriamente não cantaremos o amor,
que se refugiou mais abaixo dos subterrâneos.
Cantaremos o medo, que esteriliza os abraços,
não cantaremos o ódio porque esse não existe,
existe apenas o medo, nosso pai e nosso companheiro,
o medo grande dos sertões, dos mares, dos desertos,
o medo dos soldados, o medo das mães, o medo das igrejas,
cantaremos o medo dos ditadores, o medo dos democratas,
cantaremos o medo da morte e o medo de depois da morte,
depois morreremos de medo
e sobre nossos túmulos nascerão flores amarelas e medrosas*
Carlos Drummond de Andrade

Quando criança, eu adorava subir em árvores. Ao caminhar pelas ruas da cidade, ficava atenta para encontrar alguma pelo caminho, quanto mais alta melhor. Eu me apoiava nos galhos da maneira que podia e, um após um, ia-os escalando, mirando sua copa. Havia algo de muito curioso em observar o chão firme se afastar à medida que subia, em como precisava improvisar apoios para impulsionar o corpo para cima. Durante muito tempo, achei

que tal brincadeira era sobre vencer obstáculos, uma espécie de provação física contra a natureza. Quando chegava nos últimos galhos, mais frágeis do que os troncos nodosos perto do solo, gostava de olhar para o horizonte ao longe, fazendo de conta que estava em uma história de aventura, na qual eu era a protagonista. Porém, a verdadeira emoção estava em enxergar a distância do chão e vê-lo muito longe, *fatalmente* longe. Nunca tive especialmente um medo de altura, então, precisava subir muito alto para sentir o gosto especial proporcionado pelo risco, um frio na barriga involuntário. Da mesma maneira, na praia, tentava nadar o mais longe possível da costa e avistar, em meio às ondas, pessoas tornarem-se pequenos pontinhos na areia, irreconhecíveis à distância. Também não tinha medo do mar, mas, em dado momento, o mesmo frio nas entranhas surgia; involuntário e inegável, quando estava tão longe. Quanto mais distante da costa, mais forte era a sensação de risco. Não era a mesma coisa nadar para longe, observando a areia, sabendo que com um pequeno impulso encontraria o solo, não; o que eu queria era perder o chão, saber que, mesmo que tentasse, demoraria para roçar os pés no fundo do oceano. Mais que isso, queria mergulhar e não distinguir superfície e profundidade. Queria estar à deriva e, nela, sentir-me só, vulnerável, disponível para o universo ou o que quer que seja aquilo que guia nossas vidas (se é que existe algo assim). Procurava ouvir uma narradora interna dizendo “Agora, você não pode errar”, e seguir nadando de acordo com essas instruções, recitando como um mantra que “importa somente o agora, você deve estar totalmente aqui, no tempo presente”. Como quando escalava árvores, sentia o conhecido arrepio e hoje, décadas depois, faço teatro. Volta e meia, penso que o *frisson* sentido nas coxias antes de entrar em cena é igual, senão mais forte, do que quando estava no galho mais alto ou à deriva no fundo do mar. Para mim, não existe medo mais incrível do que quando estou prestes a pisar no palco.

Na época não percebia, mas hoje sei que o que fazia na infância era brincar com o medo, onde, jogando com possíveis riscos, ele me acompanhava como um segundo jogador. Se brincava com o medo, não me sentia sozinha, sua presença estava ali, mesmo incorpórea, andando ao meu lado e em mim. Existe algo fascinante a respeito do medo, que remete ao que há de mais verdadeiramente animalesco em nós, que nos lembra da urgência de viver. Ao brincar de “quase morrer” paradoxalmente me sentia mais viva.

Pessoas pagam para se jogarem de aviões e cair de paraquedas, entram em maquinários que as arremessam para fora do chão e giram no ar nos parques de diversão, exploram cavernas sombrias, enchem cinemas para levar sustos propositadamente, contam histórias de fantasmas debaixo dos lençóis quando crianças – nos últimos anos, até investem pequenas fortunas para experimentar a adrenalina de sair da órbita terrestre. Mesmo aqueles

que juram não se interessarem pelo medo, não podem ignorar sua constante presença em nossas vidas, uma experiência sempre dotada de grandes impactos emocionais, tanto em situações forjadas para senti-lo quanto em momentos de verdadeiro temor.

A relação que temos com o medo como indivíduos é muito particular. Existem aqueles que o evitam com todas as forças, outros que o ignoram a todo custo e, ainda, alguns que se divertem ao jogar com ele, como na memória compartilhada. Embora exista uma resposta fisiológica comum a todos nós quando sentimos medo, ela repercute diversificadamente em cada indivíduo; por ser uma emoção, provoca reações e sentimentos diferentes nos sujeitos, e esses não são externos, perceptíveis a quem os observa e estuda. Ademais, mesmo que exista uma base para o medo no que refere-se ao perigo à integridade física, também existem os medos particulares de cada um, como a altura, o escuro, lugares muito apertados, aranhas, *ad infinitum*. Nossas reações e objetos de medo podem variar, porém, existe algo comum em todos eles: o contato com o medo é uma experiência impactante, um acontecimento inegável.

Quando sentimos medo, nossa atenção volta-se inteiramente a ele. Esquecemos da existência de qualquer coisa além do momento de pavor. Tomados por uma urgência implacável, nossos corpos e mentes *vivem* para essa situação, onde:

Colocada em estado de alerta, a região do nosso cérebro chamada de hipotálamo reage por uma mobilização global do organismo, desencadeando diversos tipos de comportamentos somáticos, como a aceleração dos movimentos do coração ou sua diminuição; a respiração demasiadamente rápida ou lenta; a contração ou a dilatação dos vasos sanguíneos; a constipação ou a diarreia; a imobilização ou explosão. Nos casos-limite, a inibição irá até uma paralisia diante do perigo, provocando estados catalépticos, e a exteriorização resultará numa tempestade de movimentos desatinados e inadaptados, característicos do pânico (DELUMEAU, 2009 *apud* CÁNEPA, 2008, p. 8).

É uma experiência tão intensa que assemelha-se a uma grande descarga elétrica e, não por menos, Jean Delumeau (2009, p. 23), na obra *A História do Medo no Ocidente*, refere-se ao medo como uma *emoção-choque*, onde sentimos uma mudança brusca de qualidade em nossos corpos; um estado anormal, alterado do ser.

Apesar de sua magnitude, discorrer sobre o medo recai em analisar um objeto subjetivo, cuja funcionalidade e manifestações incidem em vários pontos. Para compreendermos ele e suas reverberações na arte é interessante analisar fatores diversos.

Em primeiro lugar, devemos apreender que, como descrito por Zygmunt Bauman em *Medo Líquido* (2006), o medo é inerente a todas as criaturas vivas. Para sentir medo, basta estarmos vivos; sua manifestação é uma resposta biológica perante a possibilidade de ameaça à vida, portanto, compartilhamos tal propriedade com os animais. Do ponto de vista científico, o medo é tão básico quanto a fome e o cansaço físico, manifestando-se afora a

nossa vontade e, como eles, seu encargo é a sobrevivência. Durante situações de perigo, nosso organismo lança uma espécie de alarme interno, trazendo nossa atenção para um possível flagelo, fatal ou não. Nesse instante, visando manter a integridade física, nossos corpos se preparam para combater a ameaça ou fugir dela e, para tanto, desprendem uma grande quantidade de energia.

Pelo seu caráter impactante, diversos campos do conhecimento têm se debruçado acerca do que é o medo e sua operação nos seres humanos. Nos estudos, sua citação aparece caracterizada despropositadamente com os termos *emoção*, *sentimento*, *paixão* ou *afeto* como sinônimos, gerando uma confusão considerável a respeito de como podemos interpretá-lo. Aqui, convém delimitá-los um pouco mais, em especial por facilitar a complexidade atribuída ao medo ao longo de seu desenvolvimento.¹²

Para a Semiótica, cujo interesse principal é o percurso gerador de sentido (o processo de construção simbólica), a competência modal pelo sujeito que faz a transformação do sentido é o vértice da pesquisa, onde a manipulação sobrepõe-se à ação (BARROS, 1995 *apud* FIORIN, 2007). Disso, “(...) principia-se a estudar as condições para a realização da ação. Verifica-se que o sujeito realizador necessita estar modalizado pelo querer, pelo dever, pelo saber e pelo poder” (*ibidem*, p. 2). Por modalidade, compreende-se uma *intenção* dos sujeitos, capaz de intervir na ação, no fazer, resultando em uma competência modal. De forma resumida, como apresentado por Fiorin no texto *Paixões, afetos, emoções e sentimentos*:

1) os termos afeto, sentimento e paixão são sinônimos no sentido geral e não são sinônimos no sentido especializado; 2) quando não são sinônimos, cada um indica um estado de alma diferente; 3) quando são sinônimos, designam um estado de alma em geral; 4) afetos, emoções, paixões e sentimentos constituem o mesmo objeto teórico e, portanto, eles ocupam o mesmo lugar teórico (FIORIN, 2007, p. 10).

Valendo-se dos termos como antagônicos, segundo João Fillipe Souza de Aguiar, “(...) as emoções são automáticas, ou seja, o organismo não tem controle volitivo sobre suas emoções. No entanto, as emoções são inconscientes, se encontram abaixo da linha de percepção, entendido como programas de ações coordenadas pelo cérebro que gerencia alterações pelo corpo todo” (DAMASIO, 2011 *apud* AGUIAR, 2019, p. 2). Portanto, quando citamos o medo no seu estado mais primitivo e biológico, como um denominador comum de todas as espécies, falamos dele como uma *emoção*, desagrupado dos outros três termos por ser desprovido de significações e elaboração intelectual para sua manifestação; uma resposta imediata físico-psíquica, onde o fisiológico sobressai-se diante da psique – o que não

¹² Para manter o tema da dissertação em pauta, opto por aprofundar as diferenças entre emoção e sentimento, compreendendo que os afetos e as paixões aproximam-se desses dois polos.

significa, entretanto, seu desdobramento para outros caminhos mais sensitivo-rationais, como veremos a seguir.

Um dos estudos pioneiros acerca da constituição emocional foi proposto por cientistas da Universidade de Stanford, que avaliaram o princípio da emoção oriundo de estímulos de origens variadas, tanto externas quanto internas (HOLANDA *et al.*, 2013, p. 3). Tais estímulos reverberariam em respostas fisiológicas, comportamentais e subjetivas (*ibidem*). Do ponto de vista biológico, as emoções podem ser classificadas em dois tipos, primárias ou secundárias, e, pelo medo possuir um caráter imediato, enquadra-se como primário, ou seja, “classificado como um estado emocional podendo apresentar outras vertentes como, por exemplo, a ansiedade, apreensão, nervosismo, preocupação, consternação, cautela, escrúpulo, inquietação, pavor, susto e terror. Como psicopatologia, se caracteriza ainda como fobia e o pânico” (NISHIDA, 2011 *apud* HOLANDA *et al.*, 2013, p. 3).

Ademais, segundo Charles Darwin, criador da teoria evolucionista, todas as emoções possuem uma predisposição biológica, “adaptativa para a sobrevivência do organismo” (FEITOSA, 2000 *apud* AGUIAR, 2019, p. 1), servem como um *estímulo* para os indivíduos reagirem de forma biologicamente efetiva, suprimindo as necessidades de seus corpos naquele momento. No caso do medo, somos impulsionados a ações como fugir, esconder-se, enfrentar predadores em potencial, defender-se, entre outras, visando manter nossa integridade física, ora, a própria vida. Caso ele não existisse, provavelmente nos colocaríamos em circunstâncias mortais a todo o instante, comprometendo, por consequência, a proliferação de todas as espécies. Portanto, o medo também tem um papel importante quando falamos em *evolução* biológica, quando, a partir dele, são desenvolvidas habilidades adaptativas necessárias para o “aprimoramento” dos seres nas circunstâncias de suas vidas.

É de senso comum que, perante situações de risco físico, estamos propensos a sentir o conhecido instinto de sobrevivência nos lembrar do padecimento, entretanto, falar sobre medo no sentido humano ultrapassa o caráter da conservação. Sabemos que o medo existe, sabemos o que é sentir medo e esse simples fato o modifica para nós.

A dificuldade em tratar sobre a emoção medo pode ser percebida em uma parte considerável da história epistemológica humana, especialmente em culturas que trazem em si a velha dicotomia humano *versus* animal. Na tentativa de compreender o que nos torna humanos, muitos buscaram averiguar o que nos distancia dos demais animais e respectivamente nos aproxima deles. Como civilizados, muitos de nós acreditam que quanto mais distantes das nossas origens, mais evoluídos somos e, hipocritamente, usamos o fator “animalesco” para justificar algumas ações, paradoxalmente, também condenando-as.

Curiosamente, nesse mesmo conjunto cultural, rompantes de agressividade e ações violentas não acanham tanto quanto situações onde nos sentimos acuados e o medo nos abocanha com seus dentes frios, não, dentre os momentos onde afloram nossos estímulos mais primitivos, os de medo nos recordam de uma vulnerabilidade que gostaríamos de esquecer, onde nos sentimos pequenos, frágeis e impotentes, presas da própria vida, colocados em um mesmo patamar onde estão coelhos, sapos, cachorros, enfim, criaturas pequenas que gostamos de vislumbrar como presas fáceis.

O que parece realmente incomodar os indivíduos inseridos nesse recorte é o sentimento de *impotência*, situações nas quais não há controle. Usando a violência como exemplo, contexto no qual temos a capacidade de engendrar ação, há um certo poder implícito. Podemos aceitar (e muitas vezes fingimos ser o caso, uma mera aceitação) nos resignar a instintos primitivos, desde que continuemos com uma espécie de poder, portanto, um controle sobre as decisões tomadas. Aí parece estar a grande questão: se há uma ação elaborada, também está o poder de decidir, mesmo que em algum nível. No caso do medo, entretanto, nossas ações são *reações imediatas* e não premeditadas, reflexos da ação de outros envolvidos, sejam eles inimigos ou a própria natureza. Fala-se, então, também de comportamento emocional, onde um contexto proporciona ações imediatas vinculadas a ele, de certa forma, subjugadas, gerando comportamentos motivados (NISHIDA, 2011 *apud* HOLANDA *et al.*, 2013, p. 3).

Por não serem tomadas de decisão racionais, as reações fisiológicas e psíquicas advindas do medo são dotadas de certa impotência, fazendo os indivíduos sentirem-se envergonhados por senti-las, como assinala Delumeau (2009, p. 15), carregando a sua menção de vergonha. À vista disso, falar sobre o medo como emoção presume admitir uma “falha” da nossa racionalidade, onde não podemos controlar o que sentimos e como reagimos. Não por menos, sua alusão, como a história pode comprovar, é dotada de um caráter negativo, servindo para desmerecer indivíduos e julgá-los como seres humanos “inferiores”, como podemos observar na declaração de Descartes citada por Delumeau:

(...) O medo ou o pavor, que é contrário à audácia, não é apenas uma frieza, mas também uma perturbação e um espanto da alma que lhe tiram o poder de resistir aos males que ela pensa estarem próximos (...) Desse modo, não é uma paixão particular; é apenas um excesso de covardia, de assombro e de temor, o qual é sempre vicioso (...) E porque a principal causa do medo é a surpresa, não há nada melhor para dele isentar-se do que usar de premeditação e preparar-se para todos os acontecimentos cujo temor pode causá-lo (DESCARTES *apud* DELUMEAU, 2009, p. 24).

A ideia de caracterizar alguém como “covarde” exemplifica o estigma mencionado, quando tal adjetivo serve para identificar alguém exclusivamente pelo seu trato com o medo, acima de qualquer outra característica. Nessa lógica, nas histórias reais e fictícias o termo “corajoso”, interpretado equivocadamente como “desprovido de medo”, “que ou aquele que não tem ou não demonstra ter medo; bravo, destemido, valente” (OXFORD, 2010), servia para designar indivíduos “superiores”, ao exemplo de guerras vindouras, onde comandantes militares buscavam enaltecer a própria coragem e compará-la com a falta dessa em seus inimigos, chamando-os de covardes, para serem eles próprios reconhecidos como mais dignos de vitória. Da mesma forma, os menores indícios de medo serviram como argumento para subjugar povos ditos “primitivos”, dizendo-os “menos desenvolvidos” por temerem tecnologias diferentes das de sua região, em seus discursos aproximando a emoção de uma suposta “ignorância”. Também na arte, o demérito acerca do medo pode ser percebido, em especial em obras que se utilizam de narrativa e personagens, como a literatura e o teatro, onde os heróis mais admirados pelo público geralmente eram aqueles que demonstravam-se desprovidos dessa emoção, indo de encontro a perigos imensuráveis sem demonstrar o menor receio. Socialmente, construiu-se, então, uma relação antagônica entre o “medo” e a “racionalidade”, visando equivocadamente representar superioridade intelectual, evolução, no contraponto dessas características.

Como mencionado, a diferença entre a emoção e sentimentos, afetos e paixões, diz respeito, sobretudo, a uma elaboração racional, por consequência, um filtro perceptivo onde temos consciência da existência da emoção, único aos seres humanos. Ao falar de uma consciência do medo, ora, o reconhecimento da existência desse e como isso se complexifica pelo viés do *saber*, passamos a observá-lo por outra perspectiva: a do medo como sentimento.

De acordo com a Dra. Elisa Gonçalves Possebon (2020), coordenadora do Núcleo de Educação Emocional do Centro de Educação da UFPB, fala-se de emoção para designar respostas imediatas psico-fisiológicas às quais não temos controle que, do ponto de vista endocrinológico, podem se manter em processamento pelo corpo durante minutos, dias e até semanas, dependendo da intensidade com a qual as viveu. No caso dos sentimentos, o componente cognitivo serve para diferenciá-los; nosso pensamento é ativado e sua duração torna-se mais longa, de anos até décadas. Ao pensar, os sentimentos são construídos pelos indivíduos, portanto, a emoção é uma reação, mas o sentimento é uma construção perceptivo-sensorial, mais elaborado do que a emoção.

Conseqüentemente, a complexidade do medo se expande quando passamos a nos referir a ele com os seres humanos como seus veículos, transpondo-se do lugar de emoção

primária para pertencer, também, à posição de sentimento. Nossa diferença para com os outros animais, que o experimentam unicamente no lugar de emoção, é deter consciência, o que nos torna capazes de subjetivar as experiências vividas e produzir significados a partir delas, complexificando-as e desenvolvendo interpretação sobre as mesmas. Ou seja, é a nossa capacidade de estabelecer relações e, também, projetá-las em situações hipotéticas, o que para Walter Benjamin consiste na expressão do pensamento, a linguagem (BENJAMIN, 1992). Por linguagem, aqui entende-se-a como a produção de sentido narrativo, uma atribuição simbólica a acontecimentos e elementos experienciados que, justapostos, capacitam a comunicação através de recursos verbais, escritos e gestuais. Foi ela, a linguagem, que possibilitou desdobrar as possibilidades do medo para outras direções.

Como Benjamin, Lev S. Vygotsky (1896-1934) salienta que linguagem e pensamento são indissociáveis, “Uma palavra que não representa uma idéia é uma coisa morta, da mesma forma que uma idéia não incorporada em palavras não passa de uma sombra” (VYGOTSKY, 2002, p. 2), intercambiantes em suas funções. Pensamos porque estruturamos sentido, e só conseguimos estruturar sentido porque pensamos. Portanto, é impossível falar de consciência e racionalidade, em como os sentimentos são estruturados e por consequência as ideias, sem citar a formação do pensamento.

Cogito, ergo sum; penso, logo existo: da elaboração do pensamento, nossa existência tornou-se indissociável do conhecimento. Entretanto, como aponta Néelson Jahr Garcia na apresentação da obra *Pensamento e Linguagem* de Vygotsky (2002, p. 3), “Inicialmente o pensamento não é verbal e a linguagem não é intelectual”, seus desenvolvimentos não acontecem de forma sucessiva nem paralela, mas estabelecem-se através de um cruzamento, intermediados pela experiência – para Benjamin, *Erfahrung* (do alemão, experiência), palavra que dá nome a uma de suas obras (1933). No *erfahrung* podemos vivenciar acontecimentos recheando-os de significados, atribuindo à humanidade a condição excepcional de *criar* pensamentos, *criar* ideias, *criar* sentidos, *criar* significados. Criar.

Delongadas as ideias acerca da consciência e da linguagem, chegamos no aspecto que julgo imprescindível para aprofundar nosso entendimento do medo como sentimento, de que ele está ligado, sobretudo, à *imaginação*. Não apenas o medo, mas todos os sentimentos e, por consequência, o próprio conhecimento. Penso que a imaginação antecede toda e qualquer elaboração intelectual, melhor: que é ela que participa de todo o processo de construção de sentido, semelhante às palavras de Albert Einstein no livro *Sobre Religião Cósmica e Outras Opiniões e Aforismos*, onde o físico declara “Eu acredito na intuição e na inspiração. A imaginação é mais importante que o conhecimento”, pois esse é limitado, “enquanto a

imaginação abraça o mundo inteiro, estimulando o progresso, dando à luz à evolução. Ela é, rigorosamente falando, um fator real na pesquisa científica” (EINSTEIN, 1931).

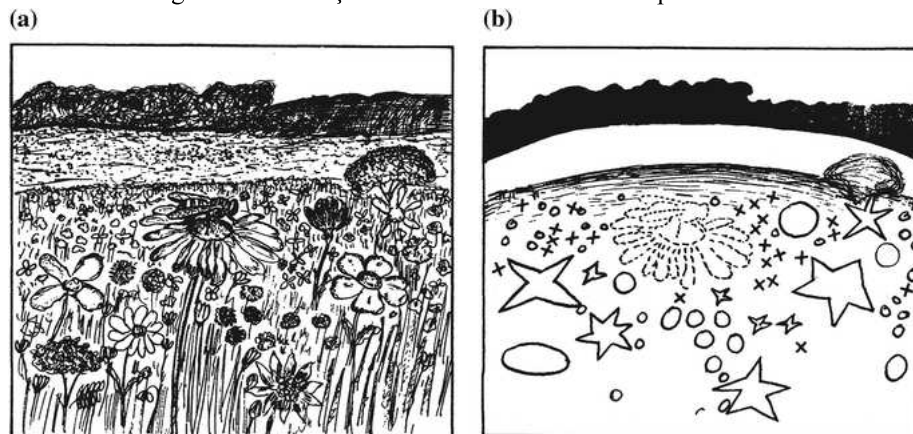
A imaginação e os processos que a envolvem são, ainda, extremamente maleáveis no que tange à sua elaboração, em especial por haver diferentes campos de estudo voltados a essa função. Para a medicina e, precisamente, a neurologia, o principal interesse está em investigar o caminho químico e elétrico realizado pelos neurônios e suas sinapses para a construção imaginativa, relacionado às elaborações mentais solucionadoras de questões de forma lógica, autoral e associativa – aqui, onde aparece a *criatividade*, a capacidade de construir soluções demonstravelmente inovadoras e ao mesmo tempo apropriadas (STERNBERG; LUBART, 1999). Ao observar as diferentes partes do cérebro acionadas para tal em exames laboratoriais, assimilamos que trata-se de um complexo trabalho mental, onde utilizamos áreas relacionadas à memória, à lógica, à construção de sentido, ao prazer, etc. Porém, apenas a perspectiva científica não comporta a imaginação em sua totalidade e, aqui, mais do que desenredar a química por trás desse processo é interessante entender sua funcionalidade; como o estímulo imaginativo inicial se desenvolve na construção de sentido, acoplando percepções dos sujeitos e, delas, uma maneira de pensar a seu respeito, em especial sobre o objeto de descrição desse capítulo, o medo.

Para tanto, parto do conceito de *Umwelt*, cunhado pelo biólogo e filósofo Jakob von Uexküll (1909), descrito na obra *Umwelt und Innenwelt der Tieren*. *Umwelt*, junção da partícula *Um* com o substantivo *Welt* (mundo), pode ser traduzido como “mundo à volta” ou, ainda, “ambiente”, uma “espécie de interface entre o sistema vivo e a realidade, interface esta que caracteriza a espécie, função de sua particular história evolutiva” (VIEIRA, 2006, p. 79), fenômeno involuntário proporcionado pelo contato que temos com o meio ambiente ao nosso redor. Como o título da obra sugere, o *umwelt* não é algo exclusivo dos seres humanos, todos os animais (*tieren*) o possuem, a partir da lógica de todos estarem inseridos em um ambiente específico. Trata-se de *como* percebemos o mundo à volta sensorialmente, referindo-se, portanto, à recepção dos elementos e acontecimentos que o compõem, algo desvinculado da racionalidade. Cada percepção é singular por estar diretamente relacionada ao ambiente no qual os sujeitos estão inseridos, em como as informações desse espaço chegam a eles. Em um mesmo local, seres distintos terão percepções igualmente distintas do espaço. Sua localização, o tamanho de seus corpos, seu campo de visão, a incidência da luminosidade, a proximidade com os elementos do ambiente (como pedras, árvores, aquíferos e outros animais), seus sentidos (tato, olfato, paladar, visão, audição), tudo influencia na experiência de *estar*. Por consequência, saber o que constitui o *umwelt* de um ser vivo pode dizer muito sobre ele; se

não é afetado por uma alta incidência de luz solar, por exemplo, concluímos tratar-se de uma criatura sem visão ou, ainda, que está encoberta por algo.

Pensando na emoção medo e sua qualidade reativa imediata, sem o filtro do pensamento, podemos associá-la ao *umwelt* por aparecer mediante o perigo percebido em um ambiente por seus locutores. Nessa lógica, ele se estrutura de forma perceptiva do espaço pelos seres vivos, que encontram uma maneira de permanecer no local através de artimanhas conservativas da vida.

Figura 6 – Ilustração do *umwelt* de uma abelha por Uexküll



Fonte:

https://www.researchgate.net/figure/The-Umwelt-of-a-bee-as-illustrated-in-Von-Uexkuell-1934-a-The-environment-of-a-bee-how_fig2_286444305.

Como mencionado, o que nos difere dos outros animais é a nossa consciência, e falar de imaginação diz respeito, sobretudo, à capacidade intelectual, necessitando, por consequência, de etapas subsequentes à percepção do nosso entorno. Em outras palavras, torna-se essencial poder *elaborar* essa percepção.

Por elaboração, falamos de *ação elaborativa*, uma construção interna e conceitual de *criação de sentido*. Como no primeiro caso, a mesma subjetividade incide nessa etapa. A mesma, Uexküll (1909) denominou *Innenwelt*, “mundo interior”, onde elucidamos o *umwelt*, ora, construímos um sentido às nossas percepções. A linguagem desenvolve-se nessa parte, ou melhor, designa esse processo. Recolhendo informações múltiplas acerca do que percebemos ao nosso redor, contamos a nós mesmos a seu respeito e produzimos um significado ao contrapor-las. Próximo das ideias de Benjamin acerca do que ele concebe como linguagem (BENJAMIN, 1992), uma espécie de *tradução*, onde a palavra ou o componente significante torna-se sua representação simbolicamente, como um duplo evocável do sentido original. Logo, quando pensamos em linguagem, estamos nos referindo a um sistema de produção de sentido simbólico que possui uma lógica, cuja função é contar através de um enunciado uma

mensagem impulsionada por estímulos diversos. Assim, o *innenwelt* aparece como uma contação feita a nós mesmos sobre/embasada em nossa captação do ambiente externo, de certa forma, uma tradução do próprio *umwelt*. É nele que nossa percepção é ordenada. Não por menos, também é no *innenwelt* que os sentimentos são elaborados.

A experiência do medo-emoção é contada por quem o sentiu e, nessa contação, é estruturado um sentido sobre ele. Produzindo a narrativa, é atribuído nexos às etapas da vivência do mesmo e, para tanto, a qualidade do medo se transforma de imediato-reativa ao estado simbólico. Por consequência, passamos a *pensar sobre o medo*, translocando-o ao patamar de sentimento nesse processo. Desenredando ramificações de seu estímulo originário, todos os componentes passam a ter importância referente ao estudo estrutural do caso, tornando-os chamarizes de uma curiosidade significativa que culmina na análise detalhada de tudo o que compõe o cenário de tal experiência. Nisso, tudo o que constitui a situação experimentada produz novas interpretações. Torna-se impossível não separar seus fatores e pensar, também, sobre o que são, como influem na situação e o que mais poderiam influenciar, desse modo servindo de adubo para formulações diversas, paradoxalmente vinculadas e desvinculadas das suas origens – paradoxalmente porque, nesse “pensar a respeito”, não conseguimos evitar comparar situações de medo com as demais, consequentemente valorando-as.

Compreendendo que o *umwelt* e o *innenwelt* são etapas do nosso sistema cognitivo de criação imaginativa, nas quais desenvolvemos nossas percepções acerca do mundo internamente, ao ouvir a contação de histórias estamos recebendo de outros uma exteriorização de seus processos, quando, se olharmos com atenção, é possível identificar algumas pistas de seus *umwelt* e *innenwelt*. Entretanto, existe uma diferença considerável entre a nossa concepção e a forma como escolhemos contá-la aos outros, ou melhor, a concretizá-la em um *welt* comum a todos. Surge então, um terceiro momento dentro desse processo de imaginar, referente à *exteriorização*, chamado de *Lebenswelt*, o “mundo da vida”.

Sobre a relação entre esses três tipos de *-welte*, mundos, o professor Júlio Jeha explica que:

O Innenwelt é o mapa interior que cada indivíduo constrói e utiliza para orientar-se no mundo objetivo da sua espécie (UEXKÜLL, 1909). Esse mapa compreende o conjunto de estruturas e funções corporais (LORENZ, 1971, p. 275) que vão orientar o comportamento do organismo no Umwelt, o mundo objetivo próprio de cada espécie que o organismo preenche com suas percepções, incorporando a circunvizinhança física. Dentro desse mundo construído com os objetos da experiência – donde o significado de objetivo –, a linguagem se torna a possibilidade de controlar as entidades objetivas em sua relação e contraste com o ser físico e os elementos do Umwelt. Surge daí o Lebenswelt, o mundo objetivo especificamente humano que chamamos de “cultura” (JEHA, 2001, p. 131).

Se o medo é uma emoção primária, pertencente a todos animais, projetando-o no caminho proposto por Uexküll (1909), evidentemente ele se encontra na primeira etapa, o *umwelt*, onde surgiria a partir de uma *percepção* de perigo, crua e sem necessidade de grande elaboração. Falar sobre o medo como sentimento, originário de ideias, nos faz localizá-lo a partir da elaboração de linguagem, o *innenwelt*, onde o mapeamos e tentamos entendê-lo. Por consequência, ao nos referirmos ao *lebenswelt*, onde a cultura aparece, dedutivamente entendemos que este também se projeta aí, havendo, então, uma “cultura do medo”.

2.1.1 O Imaginário do medo na cultura ocidental

*O céu estrelado acima de mim e a lei moral dentro de mim enchem minha mente de
admiração e assombro sempre novos e crescentes, quanto mais e mais
constantemente refletimos sobre eles*
Immanuel Kant

De acordo com José Luiz dos Santos (2017), existem duas concepções básicas de cultura. “A primeira dessas concepções preocupa-se com todos os aspectos de uma realidade social. Assim, cultura diz respeito a tudo aquilo que caracteriza a existência social de um povo ou nação ou então de grupos no interior de uma sociedade” (SANTOS, 2017, p. 24), já a segunda, refere-se mais especificamente “ao conhecimento, às ideias e crenças, assim como às maneiras como eles existem na vida social. (...) mesmo aqui a referência à totalidade de características de uma realidade social está presente, já que não se pode falar em conhecimento, ideias, crenças, sem pensar na sociedade à qual se referem”. Sobre a diferença na segunda, o autor explica que “há uma ênfase especial no conhecimento e dimensões associadas. Entendemos neste caso que a cultura diz respeito a uma esfera, a um domínio, da vida social” (*ibidem*, p. 24-25). Em ambos os casos, seguindo a lógica do *umwelt*, a cultura aparece como um resultado do processo de conhecimento, onde a imaginação culmina na exteriorização dos conteúdos advindos da elaboração intelectual. Compartilhando num mesmo plano diferentes perspectivas que assemelham-se e diferenciam-se gradativamente, também intercambiando-se num processo antropofágico de ressignificação, a produção de sentido exteriorizada em oralidade, literatura, música, teatro e demais artes, de um grupo

social interfere sobre si, ocasionando um tipo de espaço interseccionado de *lebenswelts*'s, onde aparece uma linguagem social comum, dotada de significações semelhantes.

Para Michel Maffesoli (1995), isso equivale à ideia de Imaginário Coletivo, um tipo de “cimento social” sob o qual se constroem as relações humanas dentro da sociedade. Segundo o filósofo, o imaginário caracteriza-se como “uma força, um catalisador, uma energia e, ao mesmo tempo, como um patrimônio de grupo (tribal); uma fonte comum de emoções, de lembranças, de afetos e de estilos de vida; um patrimônio compartilhado” (ANAZ *et al.*, 2014, p. 9), e existe em duas categorias: o individual e o coletivo. O primeiro “(...) se dá, essencialmente, por identificação (reconhecimento de si no outro), apropriação (desejo de ter o outro em si) e distorção (reelaboração do outro para si)” (*ibidem*, p. 10), enquanto o segundo “(...) estrutura-se principalmente por contágio: aceitação do modelo do outro (lógica tribal), disseminação (igualdade na diferença) e imitação” (*ibidem*, p. 10) – também aqui podemos identificar uma relação direta com o *innenwelt* individual e, posteriormente, o seu transporte ao *lebenswelt*, fazendo parte do plano coletivo.

O imaginário ao longo do século XX foi interesse de pesquisa de diversos autores, entre eles Gaston Bachelard (1884-1962), Sigmund Freud (1856-1939), Gilbert Durand (1921-2012), Jacques Lacan (1901-1981) e Henri Corbin (1903-1978), sendo Bachelard e Durand as principais influências para as postulações teóricas de Maffesoli.

O conceito de imaginário é bastante complexo e, mesmo na atualidade, novas ideias e percepções a seu respeito ainda são somadas às de outrora. Explanando de forma breve, podemos compreendê-lo como um universo reestruturante da realidade; um sistema cognitivo que reformula tudo com o qual entramos em contato para fazer parte de um registro próprio de acontecimentos e, por conta disso, estamos constantemente imaginando, produzindo imagens sobre nossas vivências e inquietações. Partindo da premissa de que esse refere-se a um universo estruturador, onde são criadas imagens para representar o que experimentamos na realidade, aqui ele é entendido como uma maneira de compreender o mundo em que vivemos através da involuntária ação criadora de imagens representativas de eventos, elementos e noções vivenciadas em um plano comum, como a intersecção dos *umwelt*'s, em outras palavras, o que consideramos a dita *realidade concreta*. Os desdobramentos psíquicos dessas experiências, segundo Durand (1997), tornam-se símbolos, imagens, mitos e arquétipos, uma espécie de duplo dos objetos que conhecemos; como reflexos, traduzem a experiência.

O imaginário serve, sobretudo, para designar a construção da linguagem afora a ideia limitada da mesma como sendo unicamente palavra ou escrita, emancipando sua construção

de uma obrigatoriedade verbal-semântica e fazendo alusão ao *sentido simbólico* elaborado no *innenwelt*. Baseado nos conceitos de Uexküll (1909), que carregam em si o substantivo *-welt*, caracterizando-os como tipos de mundos, podemos interpretá-lo como um espaço metafísico semelhante, um mundo que comporta tanto o *umwelt* quanto o *innenwelt*.

É importante ressaltar que, mesmo o imaginário pertencendo ao universo da significação (interno), embora pareça que também é simbólico (representativo), ele não pertence ao universo da ficção, mas existe efetivamente, como podemos comprovar através de suas manifestações cotidianas. Trata-se, portanto, de uma manifestação intangível, não menos real do que fenômenos físicos não visíveis como a gravidade e outras ocorrências científicas materiais. Ainda que não possamos tocá-lo, sua comprovação científica aparece no próprio pensamento, onde o observamos operando a todo o tempo.

A complexidade não-tangível característica do imaginário fez com que os autores mencionados não apenas o interpretassem de formas diferenciadas, mas que estabelecessem relações entre ele e a própria realidade concreta por meio de focos distintos. Para Bachelard (1998), referir-se ao imaginário é como referir-se a todo um mundo subjacente “e, portanto, inconsciente, volumoso, em perpétuo movimento, que existe, nutrindo organicamente o universo poético, ou seja, a obra literária” (ANAZ *et al.*, 2014, p. 4), que, de acordo com o filósofo, necessita de matéria e forma para garantir a sua existência com primor – condição que o fez associar o imaginário aos elementos naturais: água, ar, fogo e terra. Segundo Bachelard (1998, p. 8), o elemento material aparece como “o princípio de um bom condutor que dá continuidade a um psiquismo imaginante”. Acredito que também podemos interpretar o imaginário como uma forma de negociar com o mundo para desvendá-lo, e, assim, compreendê-lo – processo que nos leva a criar o *innenwelt*, ao qual somente seu dono tem acesso. Nunca enxergamos, tocamos ou provamos o que existe no nosso imaginário, porém, sabemos da sua existência quando, volta e meia, nos pegamos pensando sobre as coisas que o habitam, ou quando sentimos a necessidade de criar algo que corresponda a elas minimamente para poder contemplá-las e concluir que existiram de fato – e existem.

As imagens aparecem, portanto, como os elementos carregados de sentido que, justapostos, permitem o desenvolvimento da linguagem. Na tentativa de distinguir o imaginário do conjunto de imagens que o compõem, trago aqui o conceito de *imageria*, para designar o arsenal de imagens que habitam o imaginário, e a imaginação, ação criadora de imagens. O termo provém de *imagèrie*, de Rancière (2012), referindo-se ao conjunto de imagens que, para o autor, são “(...) operações: relações entre um todo e as partes, entre uma visibilidade e uma potência de significação e de afeto que lhe é associada, entre as

expectativas e aquilo que vem preenchê-las" (RANCIÈRE, 2012, p. 11-12) A imagem é, portanto, uma potência significativa mas, por si só, muito fugidia e, por mais poderosa que seja, não permanece imóvel em nossa mente, pelo contrário: apesar da referência que fazemos a ela no nosso linguajar comum, não é um substantivo, mas sim, um movimento, um verbo.

A partir do momento em que desenvolvemos consciência, e a linguagem e o imaginário floresceram, ser humano tornou-se uma busca incessante pelo conhecimento. Insaciados e embriagados pelo poder que o *saber* dispõe, involuntariamente começamos a tentar entender tudo o que experimentamos em nossas vidas, alcançando, desta forma, um estado de constante atribuição de sentido sobre o todo que conhecemos, produzindo imagens e explorando nossos *innenwelt's*. Aparentemente, não sabemos viver sem dar sentido ao experimentado em nossas vidas e, dessa forma, o medo em seu estado primário, como emoção, também tornou-se objeto de investigação. Passamos a tentar entendê-lo, compreender seu funcionamento e repercussões; diferente de outros animais que o sentem, passamos a observá-lo e, mais, imaginá-lo. Consequentemente, ele passou a habitar nosso imaginário e, assim como possuímos um imaginário coletivo, construiu-se, também, um *Imaginário do Medo*, um mundo subjacente que coexiste conosco, com o qual convivemos diariamente e que impacta nossa forma de ver o mundo. Foi preciso conquistar um imaginário do medo para lidar com ele, onde criamos imagens relacionadas para tentar assimilá-lo. Tal imageria, misturada com ideias e noções, operando em nossa mente e sociedade em paralelo ao experimentado na realidade concreta, influenciou-a simbioticamente. Passamos a ver o mundo através da lente do medo como sentimento, impulsionados por uma angústia inevitável advinda de questões cujas respostas permanecem desconhecidas e das quais somos reféns, como o tempo e sua passagem, o sentido da existência, o caráter infinito do universo e sua também infinita expansão.

Talvez nada seja tão proporcionador de medo quanto aquilo que não conseguimos responder ou representar, minimamente, em uma imagem. Como mencionado por Delumeau, os animais não antecipam a morte, não sabem que são finitos, porém, “o homem, ao contrário, sabe – muito cedo – que morrerá” (DELUMEAU, 2009, p. 24). Pelo medo como emoção constituir-se, sobretudo, na função de preservação da vida, a consciência de que essa findará modifica nossa existência perante a inevitabilidade da morte, portanto, “Se é que há a possibilidade de demarcar a primeira presença do medo no imaginário, ela se dá nas representações primordiais de luta contra a morte, luta simbolizada” (MORAES; BRESSAN; OSNILDO, 2017, p. 210).

O medo de morrer e o significado desse evento (a morte), traduzem em si a função do

imaginário do medo. Sabendo que morreremos eventualmente, em um tempo e contexto ignotos, tornou-se inexorável tentar atribuir significado a isso. Nesse processo, construindo imagens a respeito da morte, buscamos simbolizá-la e, por consequência, entendê-la. Porém, apesar de muitos postularem o medo da morte como o principal catalisador desse imaginário, em sua construção, também acabamos por direcioná-lo aos outros aspectos mencionados, angustiantes pela sua indecifrabildade e caráter indomável – todos dotados de um certo “desconhecimento” ou solução.

O medo mantém-se conosco, como uma assombração; o conhecimento, a consciência, revelou-se uma maldição que, contraditoriamente, multiplicou-o ao invés de liquidá-lo. Quanto mais sabíamos, mais questões surgiam e complexificavam-se. Mesmo com os maiores cuidados e proteção, ainda víamos a pele das mãos enrugando com o passar dos anos, sabíamos que, um dia, veríamos as pessoas amadas uma última vez, e pior, mesmo sabendo mais e mais a respeito do mundo, permaneciam eventos misteriosos, incompreensíveis, sobre os quais não tínhamos poder algum. O desconhecido passou a nos encarar e, como escreveu Nietzsche (1985), “quando você olha demais para o abismo, o abismo olha de volta para você”. Sedentos por saber o que habita no abismo infinito do desconhecido, não conseguimos deixar de imaginar a profundidade de suas sombras, quem o habita, se lá o solo tem a mesma textura que aqui. Da nossa imaginação o sentimento de medo proliferou-se; não mais apenas o perigo revirava nossas entranhas; os pelos dos braços se arrepiavam sem o menor sinal de vento; nos encontramos em um estado de perturbação constante pelas *ideias do medo*, insistindo em manter nossos olhos abertos para algo muito pior do que os medos terrenos, afinal, a morte traz o ápice do desconhecimento, mas é justamente a falta de poder cientificamente explorar seu significado e repercussões que a torna tão inquietante – talvez, saber que não sabemos seja muito pior do que simplesmente saber.

Que coisas misteriosas e intangíveis estão entre o céu e a terra que nossa vã filosofia não alcança, Horácio? Como não sabê-las nos machuca! Poderíamos nós, de alguma maneira, combatê-las? Na tentativa de apaziguar a inquietação provocada por elas, arregaçamos as mangas para tentar chegar, o mais perto possível, de respostas e, na falta delas, encontramos alívio em analgesias: mitos, lendas e, essencialmente, *a arte*.

A ciência, para além de nos instrumentalizar, foi acionada em vias de diminuir nossas angústias. Portanto, é importante reconhecer a exímia importância do sentimento de medo para a evolução humana, pois ele muito impulsionou o desenvolvimento científico. Naturalmente, à medida que evoluímos, muitos fenômenos causadores de medos foram dissipando-se; hoje, não tememos ciclones, eclipses e outros adventos geológicos como

nossos antepassados (de certa forma, aquilo que tememos diz muito sobre nós, nos contextualiza como sujeitos). Ainda assim, muitas ocorrências, ao exemplo da morte (talvez uma das mais irreplicáveis), mantiveram-se incólumes de respostas e compreensões, e sobre essas, seguiu-se a criação de artimanhas diversas para lidar com elas.

Figura 7 – Autor desconhecido



Fonte: <https://culturacolectiva.com/letras/el-nihilismo-esa-corriente-filosofica-incomoda/>.

Não penso que, racionalmente, tenhamos buscado nos mitos e religiões um consolo para nossos medos, porém, a fé, caracterizada pela crença em ideias não comprovadas pela ciência, nas quais elaboramos conclusões intuitivas relacionadas a questões, principalmente, existenciais, serviu como um pilar para lidar com a presença incessante do medo em nossas vidas (em paralelo, também trazendo propósitos para nossa subsistência). Curiosamente, muitas religiões se assemelham sem uma comprovação dessa intenção: vemo-as nas afinidades entre a Bíblia cristã e o Alcorão; na fábula do mortal que visita o mundo dos mortos e volta triunfalmente vivente como no mito de Hércules, de Jesus Cristo e de Osíris; na existência de uma força superior à humana que guia nossos destinos, como um Deus, um conjunto de Deuses e, também, monstros demoníacos que querem, apenas, se divertir às nossas custas.

Todavia, sabendo da existência de grupos sociais não voltados à espiritualidade – a argumentação metafísica injustificável –, foi a arte que permitiu, simultaneamente, representar nossos medos, atribuir uma função a eles, de certa forma, entendê-los e enfrentá-los.

Passamos a tentar encontrar subterfúgios imaginativos para lidar com nossos medos, ao encontro das ideias de Gilbert Durand (1997), que defende o pensamento humano como originário da *re-presentação*; mobilizado a partir de articulações simbólicas possibilitadas pela linguagem. Desejando compreender o mundo, bem como as questões inquietantes originadas do medo, denominadas *Universo das Angústias*, utilizamos o imaginário, conceituado por ele como um “conjunto das imagens e relações de imagens que constitui o

capital pensado do *homo sapiens*” (DURAND, 1997, p. 18). A arte aparece, por consequência, como uma possibilidade de instrumentalização; como sugerido pela sua etimologia, um artifício para lidar com os nossos anseios e angústias. Também ela está no *lebenswelt*, com uma presença talvez muito mais significativa do que outras manifestações exteriorizadas.

A arte e o imaginário são indissociáveis, intrínsecos, unidos por propósitos extremamente próximos, interpretativos. Ambos possuem um ponto específico em comum, ainda que não referenciado com a respectiva importância, que serve como impulso à elaboração do sentimento de medo: a imaginação.

O verbo “imaginar” provém do latim *imagino*, cuja tradução literal seria “apresentar uma imagem (com relação a um espelho)” (OXFORD, 2010), ou seja, *refletir*. Logo, quando nos referimos à cultura ou a um imaginário coletivo, falamos também de produção artística. A utilização de materiais diversos para compor obras artísticas, os temas abordados e a lógica estabelecida ao fazê-las (única a cada artista), trazem o interessante aspecto da passagem do *innenwelt* para o *lebenswelt*; como a contação de uma história banal que, por mais precisa e detalhada que seja, nunca aparece igual quando externalizada pelos seus locutores. Detalhes se perdem, pontos de vista desenvolvem-se, escolhas são feitas ao externalizar ideias e imagens e, por mais que pareçam ocasionais, referências e perspectivas de uma vida inteira aparecem nelas – o *lebenswelt* não consegue existir sem o *innenwelt*.

Por conseguinte, a arte, muito mais do que os mitos (lembrando que muitas vezes ela também instrumentalizou-os, retratando-os) foi a maneira mais efetiva e bem sucedida de trabalhar sobre o medo, em especial por materializar percepções, imortalizando-as na realidade adjunta das sociedades.

Antes da escrita estabelecer-se de forma sistematizada (por volta de 3500 a.C), 100 mil anos atrás, no Oriente Médio, alguns de nossos ancestrais, da mesma espécie que nós, *Homo Sapiens Sapiens*, deixaram de apenas enterrar seus mortos dentro de covas e passaram a depositar carcaças de animais junto a eles, “aparentemente como se fossem oferendas” (MITHEN, 2002, p. 36); 70 a 88 mil anos depois, pinturas rupestres, consideradas por muitos teóricos a expressão artística mais antiga de que temos registro, começam a colorir o interior de cavernas na Europa. Entre imagens que assemelham-se a momentos de caça em grupo, também estão figuras assustadoras parecidas com crânios humanos e monstros, ao exemplo das Cavernas de Chauvet, em análises, dando a entender que desempenharam uma função mágica ou até mesmo ritualística. Ainda antes do surgimento das aldeias, que depois tornaram-se cidades, povos ancestrais realizavam rituais xamânicos (uma espécie de germen

do teatro), quando, à noite, com o auxílio de sombras lançadas por uma fogueira, dançavam e contavam histórias, na tentativa de corporificar mitos sobre a vida e, portanto, sobre a morte (BERTHOLD, 2001).

Quando a escrita se estabeleceu, registrando narrativamente as principais crenças dos povos, os mitos populares deixam de ser tesouro único da oralidade e passam a ser redigidos. Neles, uma grande quantidade dedicava-se a especular aspectos sobrenaturais do mundo, ganhando um aprofundamento de detalhes como descrições paisagísticas e opiniões pessoais dos escritores. No Egito, hieróglifos preenchem o interior de pirâmides e monumentos, contando suas histórias e mitologia, em sua grande parte, relacionados à espiritualidade local. Uma atenção especial é dada às tumbas mortuárias, visando a continuidade da vida após a morte.

Por volta de 300 a.C, a luta de gladiadores torna-se um dos principais espetáculos da Roma Antiga, onde milhares de pessoas se reuniam para assistir a batalhas sanguinolentas, extasiados pela vontade de ver guerreiros desesperados tentando manter suas vidas e, para isso, fazendo tudo o que fosse possível. A espetacularização da violência ganha um apelo popular, desavergonhosamente assistida e procurada pelas mais diversas castas da época.

Séculos à frente, no VI a.C, na Grécia Antiga, dos rituais ditirâmicos o teatro ocidental começa a germinar, utilizando o Terror e a Piedade¹³ como ferramentas sociais para a *polis* manter-se ordenada. Na representação dos mitos gregos, o palco torna-se espaço da encenação de escolhas mal-afortunadas de heróis trágicos, falhas que resultam em acontecimentos terríveis.

Na “idade das trevas”, a idade média, do século IV ao XV, referenciada pelos humanistas como um período de profunda ruína e flagelo, com a ascensão da Igreja Católica e a vontade da supremacia cristã, o medo foi direcionado fortemente ao caráter doutrinador, ampliando o aspecto reflexivo das decisões tomadas cotidianamente, proporcionando a elas o peso de consequências póstumas. Levantado nos "poréns", utilizava-se o medo como um contraponto para a tomada de decisões e ações, onde temendo “queimar nas chamas do inferno”, esperava-se que os sujeitos mantivessem-se nas doutrinas. Nesse período, a violência também era espetacularizada; em praças públicas, homens e mulheres eram executados com maquinários mortíferos como a guilhotina, a forca e também o apedrejamento, idealizados para dar o exemplo a subversivos. Retratos do horror causados pela peste são inúmeros nesse período, um mal que assolou o mundo na época.

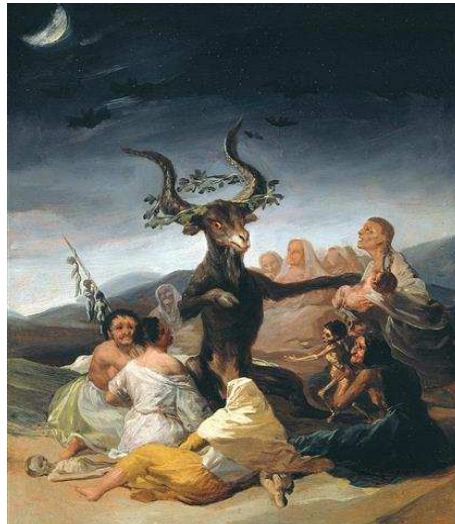
A *Divina Comédia*, de Dante Alighieri no século XIV, dividida em três partes (o

¹³ O conceito de Terror e Piedade proposto por Aristóteles será explicado no subcapítulo seguinte.

Inferno, o Purgatório e o Paraíso), contribuiu imensamente para as imagens que temos do submundo. Dela, além de influenciar boa quantidade de obras de arte, construiu-se a concepção básica que temos em nosso imaginário comum do que seriam esses três lugares fantásticos. Como Alighieri, Hieronymus Bosch também nos presenteou com obras “infernais”. *Inferno* (1504), *The Fall of the Rebel Angels* (1504) e *O Juízo Final* (1482), todos de Bosch, retratam o aspecto temeroso do pecado cristão.

Saturno Devorando um Filho (1823), de Francisco Goya, onde vemos o deus Chronos desmembrar um homem grotescamente é uma evidente representação do medo propiciado pelo tempo. Já o quadro *El Aquelarre* (de data desconhecida), personifica a ideia do mau na figura de um bode, presente nas relações e vidas humanas.

Figura 8 – "El Aquelarre", de Goya



Fonte: <https://www.historiadasartes.com/sala-dos-professores>.

Figura 9 – "Saturno Devorando um Filho", de Goya



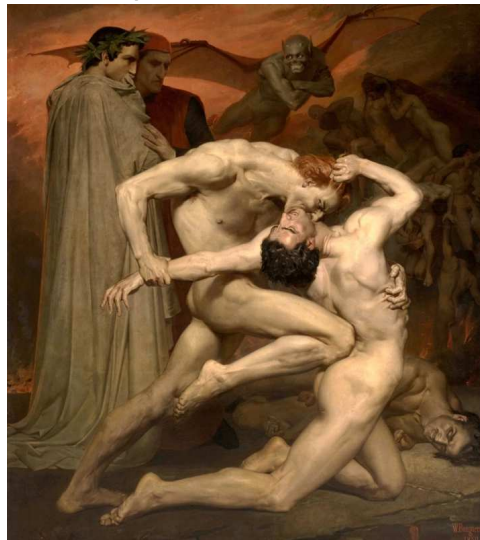
Fonte: <https://www.wikiart.org/pt/francisco-de-goya/el-aquelarre-1789>.

Salvador Dalí (1904-1989) também explorou o medo do tempo e do infinito, sob uma estética surrealista. Os cenários aparentemente sem fim, estendendo-se no horizonte são uma marca registrada do artista, como podemos ver em grande parte de seus quadros. *A Persistência da Memória* (1931), com os relógios escorrendo liquidamente, e *Metamorfose de Narciso* (1937) tornaram-se emblemáticas para os estudiosos de arte e referências mundiais acerca do movimento surrealista.

Também o quadro de Edvard Munch, *O Grito* (1893), traduz a constância do medo, em especial relacionada aos horrores sentidos pelo próprio autor, retratados na impactante figura gritando eternamente.

Poderia citar muitos outros exemplos, como o trabalho de Francis Bacon, dotado de carnes e decomposição; *Guernica* (1937), de Pablo Picasso; *Anatomical Pieces* (1819), de Théodore Géricault; *Diomedes Sendo Alimento de Cavalos* (1866), aquarela de Gustave Moreau; *Deterioração da Mente* (1937), de Otto Rapp; *Dante e Virgil no Inferno* (1850), de W.A. Bouguereau; entre outras, cujo sentimento de medo se espalhou por múltiplos caminhos, fazendo-se presente como inspiração para os seus autores e na experiência estética daqueles que as assistem.

Figura 10 – "Dante e Virgílio no Inferno" (1850), de W. A. Bouguereau



Fonte: <https://artrianon.com/2017/02/07/>.

Em suma, o medo sempre fez parte da arte, simplesmente porque sempre fez parte da vida. O interesse em retratá-lo e construir artisticamente a partir dele justifica-se, em especial, na transformação do medo como emoção para o *status* de sentimento, onde observo duas maneiras sobressalentes de fazê-lo: através da representação e pelo viés da experiência estética. Essas proposições são distintas e passíveis de identificação nos exemplos citados onde *O Grito*, de Munch, traduz bem a representação causadora de empatia e *A Divina*

Comédia, de Alighieri, demonstra a intenção de nos projetarmos no retrato observado.

Se aqui houve uma demora em apontar as teorias de Uexküll, reconhecidas por Jeha (2001) e outros em seus trabalhos de pesquisa, foi porque acredito que as mesmas expõem o desenvolvimento do pensamento artístico e da criação artística como próximas àquilo que mencionamos “científico” no cotidiano, explicitando o diálogo permanente entre arte e ciência, dois caminhos para a compreensão do mundo e seus mistérios, extremamente parecidos em seu propósito: desbravar acontecimentos e proporcionar conhecimento.

A arte demonstra, sobretudo, o poder do imaginário sobre nós, expressando a vontade das ações imagéticas em pertencerem ao plano concreto. Assim como Jeha (2001) refere-se à cultura como o *lebenswelt*, esta também é a arte. Cada obra contém em si o processo de construção imaginativa, na qual podemos identificar toda a lógica linguística de significação dos seus autores. A arte é o suprassumo do imaginário concretizado em matéria, onde, como público, podemos *tocar* a imaginação de outros, experimentar um pouco dos seus “mundos próprios”, consolidados no mundo compartilhado. Dessa forma, através do toque metafórico, colocamo-nos em contato com as cores, nuances, gostos, texturas, melodias, impulsos, e tudo o mais proporcionado pelo o enquadramento artístico.

Além de poder experimentar a influência do sentimento de medo para seus autores, conhecendo o aspecto provocador essencial da arte, de forma reativa também entramos em contato com nossas impressões a respeito do medo, nos fazendo refletir sobre ele, muitas vezes inconscientemente. E por essa ação ser muitas vezes angustiante, sua retratação na arte facilita tal reflexão, por aparecer misturada com outros objetivos estéticos e temáticos – em algumas comédias, ao exemplo de *Lisístrata* e *As Rãs* (século IV a.C), de Aristófanes, em primeira mão podemos não perceber, mas o imaginário do medo está lá, no contexto de guerra e na ida ao submundo de Dionísio, respectivamente.

Mesmo pontuando a importância de obras artísticas “medonhas”, ainda hoje as mesmas são carregadas de estigma (e não aponto isso como uma crítica, mas como um fator curioso que as torna mais interessantes de perscrutar). Achamos de bom tom falar sobre o medo sentido por crianças ante as sombras de seus quartos a noite, também não nos importamos em citar como povos julgados “primitivos” têm medo de objetos cotidianos como a máquina fotográfica e espelhos, porém, quando cogitamos falar em primeira pessoa sobre temores, quando adentramos o território do medo como algo onde todos nós estamos, independente de idade ou classe social, a vergonha assinalada por Delumeau (2009) continua presente. Afortunadamente, durante a história da arte, por perceber as potências advindas da abordagem do medo, não apenas para doutrinação ou dominação de massas, alguns artistas

começaram a explorar como retratá-lo, identificando o grande impacto que carrega a sua menção objetiva. Disso, surgiu o gênero horror.

2.2 O GÊNERO HORROR

Agora, você olha mais para cima. Está assombrada. Seus olhos estão megalados. É horrível, Ann, mas não consegue desviar os olhos. Não há nenhuma chance para você, Ann- nenhuma saída. Está perdida, Ann, perdida. Só há uma chance. Se pudesse gritar - mas sua garganta está paralisada. Grite, Ann, berre. Talvez se não o tivesse visto pudesse gritar. Cruze os braços sobre o rosto e grite, grite para salvar sua vida
Carl Denham

Intrigantemente, a humanidade parece ter se desenvolvido em um diálogo permanente com o medo. Viemos ao mundo com medo, e nele nos estabelecemos também imbuídos pelo medo. Aparentemente, não podemos esquecê-lo, nem ignorá-lo pois sua presença se faz no cotidiano, em nosso desenvolvimento, em tudo o que fazemos. A arte, da mesma maneira, construiu-se desde seu início nesse diálogo, utilizando-o como impulso, despontando em produções que flertam com o medo direta e indiretamente. Através dessas produções, conseguimos representá-lo, lidar com ele e projetar pensamentos futuros, também frutos de seus poderes.

Apesar de alguns artistas terem propósitos extremamente distantes disso, houve (e há) aqueles que o tinham em vista desde o princípio, que (além de se regozijar ao jogar com o medo) esteticamente pretendiam proporcionar essa sensação. Refiro-me a produções intencionalmente relacionadas ao medo que, propositadamente construídas voltadas ao terreno interseccional que compreende sua manifestação, desvendaram possibilidades múltiplas de abordá-lo, oferecendo, por consequência, um "patrimônio artístico medonho" à sociedade, ainda hoje impactando grupos e influenciando nosso imaginário comum. Esse é o horror.

Dois campos principais produziram estudos sobre a definição do horror: o cinema e a literatura. Ainda assim, por ser a literatura mais antiga que o cinema, a conceituação do horror para o cinema é vinculada a dos estudos literários, em parte provém deles. Dentre os autores que se encarregaram dessa tarefa, um nome se sobressai, por servir de referência principal a esses estudos, incluindo os atuais: Noël Carroll (1999).

Carroll (1999) foi responsável por escrever a aclamada obra *A Filosofia do Horror ou Os Paradoxos do Coração* – leitura essencial para aqueles que desejam explorar os preâmbulos do horror. Diversos artigos e teses foram construídos embasados nas teorias do autor, relacionados em sua maioria ao cinema e à literatura do ponto de vista analítico-receptivo (póstumos à sua criação e relativos a uma perspectiva externa à criação),

tornando a obra uma espécie de bíblia para todos os estudiosos do tema.

Logo no início, Carroll (1999) nos explica que sua pesquisa é voltada à *compreensão* da criação artística de horror, uma “forma narrativo-ficcional que pode se desenvolver em diferentes meios e linguagens de expressão (literatura, dramaturgia, teatro, balé, ópera, cinema, arte seqüencial etc)” (CÁNEPA, 2008, p. 11), diferente do horror experimentado na realidade. Dessa ideia, ele cunha a expressão “Horror Artístico” para designar a recepção relacionada, fazendo questão de dissociá-la do horror experimentado no plano real (fora da moldura artística), chamado por ele de “Horror Natural”, onde o asco, a repulsa e o medo manifestam-se originalmente, sem artifícios.

O título da obra aparece, portanto, como uma forma de aludir ao horror artístico a capacidade de enganar nossos corações, fazendo-os responder à arte de forma semelhante a uma experiência naturalmente horripilante. Também demonstra a importância do público para o estudo de caso, ao qual Carroll (1999) afirma que o horror estabelece-se como gênero, sobretudo, a partir da recepção, onde os espectadores são afetados pelas obras artísticas. “Para o autor, uma obra será classificada nessa categoria se for capaz de provocar um determinado afeto no espectador – e este afeto é precisamente o horror” (CÁNEPA, 2008, p. 11), a lembrar, uma experiência fisiológica capaz de eriçar os pelos dos corpos. Carroll também nos recorda que “a palavra emoção vem do latim *movere*, que combina a noção de mover com prefixo fora. Uma emoção é originalmente um movimento para fora” (CARROLL, 1999, p. 32). Resumidamente, tal experiência pode ser percebida através da resposta física dos corpos dos espectadores que mimetizam a reação horripilante com ações como tremedeira, arrepios, aumento dos batimentos cardíacos, suor, entre outras. A esse estado emocional, o autor atribui à emoção o nome de “horror artístico” (*ibidem*, p. 30), de forma que “pode-se esperar situar o gênero do horror, em parte, por meio de uma especificação do horror artístico, ou seja, da emoção que as obras desse tipo são destinadas a gerar” (*ibidem*, p. 30).

Isso não significa, contudo, que os espectadores devam ser submetidos a testes para julgar a eficácia do enquadramento de uma obra no gênero, não, mas que a intenção por parte dos criadores seja *provocá-los* nesse lugar, ter esse objetivo durante a criação. Agora temos uma problemática, visto que a recepção nunca é idêntica para os indivíduos em uma platéia, de onde aparece a necessidade de avaliar os mecanismos e artifícios comumente utilizados pelos autores.

Como acontece com outros gêneros, é complexo conceituar o horror. Isso porque, como descrito por Patrice Pavis em *Dicionário de Teatro*, para definir “gênero”:

A teoria literária não se satisfaz, como a crítica, em estudar as obras existentes. Ela ultrapassa o âmbito estreito da descrição da obra individual para fundar uma tipologia das *formas**, das *categorias** literárias, dos tipos de discurso; ela retoma, desta forma, a velha questão da *poética** dos gêneros, porém não mais se limita, doravante, a catalogar obras historicamente realizadas, preferindo refletir sobre as formas de estabelecer uma tipologia dos discursos, deduzindo-os de uma teoria geral do fato lingüístico e literário. Assim, a determinação do gênero não é mais um caso de classificação mais ou menos sutil e coerente, mas a chave de uma compreensão de todo texto em relação a um conjunto de convenções e normas (que definam precisamente cada gênero). Todo texto é, ao mesmo tempo, uma concretização e um afastamento do gênero; ele fornece o modelo ideal de uma forma literária: o estudo da conformidade, mas também da superação desse modelo, esclarece a originalidade da obra e de seu funcionamento (PAVIS, 1996, p. 181).

Podemos começar delimitando, por uma lógica, o que os caracteriza e as convenções utilizadas para essa delimitação. As maneiras de se fazer isso ainda hoje são uma discussão constante entre teóricos e pesquisadores, porém, aparentemente, existem três caminhos correntemente utilizados: o que leva em consideração a presença de elementos específicos na sua composição; o que prioriza a experiência estética do público e; o relacionado ao objetivo de criação por parte de seu autor. Ainda, quando nos debruçamos sobre o estudo de um gênero específico, como é o caso do horror, os caminhos se misturam. Percebemos que, como apontado por Pavis (1996), a inovação inevitável da arte desenreda novas maneiras de composição e, por consequência, surgem situações singulares que acabam por não se encaixar em padrões outrora estabelecidos.

Reconhecendo esse fato, Carroll (1999, p. 29) aprofunda a ideia inicial de horror artístico nos três caminhos referidos, salientando que, para além da recepção, também é necessário haver a presença de uma criatura monstruosa e personagens pelas quais sentimos empatia. O sentimento de empatia deve ser provocado a partir da relação firmada entre “mocinhos e vilões”; devemos perceber que os primeiros temem os segundos, horrorificam-se com sua existência na ficção para, assim, conseguir nos colocar em seus lugares – muito semelhante à noção de Terror e Piedade proposta por Aristóteles em *A Poética Clássica* (ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO, 1991) para designar o sentimento experienciado pelo espectador na tragédia grega. Para o filósofo grego, a tragédia é compreendida como uma ação artística de caráter elevado, oriunda dos rituais ditirâmbicos, constituída da mímese, que deveria suscitar o terror (φόβος – phobos) e a piedade (ἔλεος – eleos), buscando o efeito purificador, a catarse, de tais emoções. Segundo as palavras de Pavis:

Para ARISTÓTELES, é provocando no espectador a piedade e o terror que a tragédia cumpre a purgação (catarse*) das paixões. Há compaixão e, portanto, identificação, "quando presumimos que também poderíamos ser vítimas dela, ou alguém dos nossos, e que o perigo parece próximo de nós" (ARISTÓTELES, Retórica 11 : 3). Nesse caso, as personagens, de acordo com o dogma clássico, não deverão ser nem "inteiramente boas", nem "inteiramente más"; é preciso que elas "caiam em desgraça por alguma falha que as faça queixar-se sem fazê-las detestar" (PAVIS, 1996, p. 404).

Nesse contexto, o terror deve ser suscitado no público prevendo o padecimento com as personagens da tragédia, preparando-se para o mesmo, semelhante ao que Carroll (1999, p. 54) aponta quando diz que o horror artístico tem como característica a produção de empatia do público para com as personagens que enfrentam situações horríveis. E o horror artístico aparece para denominar e descrever a emoção que os autores procuram provocar no público (*ibidem*, p. 40), um ideal de afeto do horror.

As criaturas monstruosas, como Carroll salienta, devem ser capazes de horrorizar as personagens do universo ficcional; precisam ser interpretadas na narrativa diferente do que ocorre no gênero fantástico onde criaturas como fadas, elfos e duendes são muitas vezes adoradas pelos heróis e heroínas. Sobre isso, ele explica que "nas obras de horror, os humanos encaram os monstros que encontram como anormais, como perturbações da ordem natural" (CARROLL, 1999, p. 31), lembrando que "Para nossos propósitos, os monstros podem ser de origem sobrenatural ou de ficção científica" (*ibidem*, p. 30), dessa maneira, podendo distingui-las do que o autor chama "histórias de terror" que "embora lúgubres e atemorizantes, conseguem seus efeitos apavorantes explorando fenômenos psicológicos, todos eles demasiado humanos" (*ibidem*, p. 31). Para Carroll, o terror pertence ao natural da nossa realidade.

Por ordem natural, entretanto, entende-se as leis atribuídas ao universo ficcional que regem os acontecimentos desse mundo. Portanto, monstros horríveis precisam necessariamente romper com elas. Isso se estende no caso de histórias com psicopatas, por exemplo, por eles não representarem a "normalidade humana", como podemos ver em *Psicose* (1960), de Alfred Hitchcock, mas nos afasta do horror quando os autores optam por construir uma empatia com vilões, desenvolvendo uma justificativa contundente para suas ações sociopatas como em *Coringa* (2019), dirigido por Todd Phillips.

Para tanto, Carroll nos explica que as criaturas monstruosas são, em sua totalidade, *impuras*, anti-naturais. As respostas das personagens, mais do que medo, devem ser também de repulsa, asco, "Ou seja, o monstro na ficção de horror não só é letal como também - e isso é da maior importância - repugnante" (CARROLL, 1999, p. 39), incidindo em um aspecto crucial para pensarmos sobre o horror, de que ele, muito mais do que amedrontar, deve

provocar profunda aversão.

O caráter de “violação da natureza”, do ponto de vista de Carroll (1999), concerne em um medo paralisador, capaz de congelar, petrificar e causar recuo por reflexo – um ato de proteção involuntário. Relaciona-se com a *impureza* mencionada, onde os monstros são construídos a partir desse princípio. Para Mary Douglas, segundo Carroll, as reações de impureza constroem-se na transgressão ou a violação de esquemas de categorização cultural (p. 50), onde uma atribuição ou característica de um ser é subvertida, dando a ele um contexto de ação incomum – aqui, o autor traz o exemplo das lagostas, seres marítimos que tornam-se repugnantes por rastejar na terra (característica de animais terrestres). O pressuposto de Douglas também abarca elementos corriqueiros no horror, como:

As fezes, na medida em que aparecem de modo ambíguo nas oposições categoriais tais como eu/não eu, dentro/fora, e vivo/ morto, aparecem como boas candidatas à repulsa por impuras, como o cuspe, o sangue, as lágrimas, o suor, os tufo de cabelo, o vômito, as sobras de unhas, os pedaços de carne etc. Observa Douglas que, num povo chamado Lele, os esquilos voadores são evitados, uma vez que não podem ser classificados, sem ambigüidade, nem como pássaros nem como mamíferos (CARROLL, 1999, p. 50).

Logo, a impureza para a autora está relacionada ao contraditório, ao deslocamento de sentido de um ser ou objeto que, quando aparece num contexto fora da sua atuação normal, nos causa repulsa. Enquadram-se, por consequência, seres ficcionais que não pertencem a nenhum “campo” específico, como fantasmas (nem totalmente vivos, nem totalmente mortos), construídos na contradição, e também os fusionados, como os lobisomens (nem humanos, nem lobos), intersticiais. A isso, somam-se criaturas que deveriam ser pequenas mas são enormes; malignas, embora normalmente amigáveis; visualmente inocentes e dotadas de perversidade.

Muitos autores também percebem uma relação direta entre o gênero horror, o gênero fantástico e a ficção científica. Não por menos, pois todos lidam com acontecimentos igualmente incomuns: imaginando um sobrenatural ameaçador; especulando a respeito de outros mundos que não o nosso; projetando situações cientificamente avançadas. Nessa lógica, estruturalistas como Tzvetan Todorov (1992) especulam que o horror, e também a ficção científica, são subgêneros do fantástico.

A origem da palavra ‘fantástico’ provém do latim *phantasticus*, adjetivo associado a coisas e acontecimentos cuja existência ocorre somente na imaginação; que só existe na fantasia (OXFORD, 2010), caracterizando eventos que não acontecem no plano da realidade. Diferente do citado no linguajar comum, a literatura fantástica não diz respeito apenas à aparição de criaturas que não existem na biologia como a conhecemos, como fadas, elfos,

dragões e demônios, mas também a qualquer história que dialogue com a fantasia, trazendo o sentimento de hesitação (TODOROV, 1992). Segundo Todorov (*ibidem*, p. 151-152), o texto necessita que três condições sejam preenchidas: a) Obrigar o leitor a considerar o mundo das personagens como um mundo de pessoas vivas, hesitando entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados; b) Perceber essa hesitação sentida por uma personagem para que o leitor sinta empatia por ela; c) O leitor deve adotar certa atitude com relação ao texto, recusando tanto a interpretação alegórica quanto à interpretação "poética". A segunda condição levantada pelo autor está diretamente ligada à empatia citada por Aristóteles, elemento essencial para o público conseguir se conectar com a obra assistida e pela qual poderia alcançar o já mencionado estado de catarse.

A hesitação que o público deve sentir entre uma explicação natural ou sobrenatural aos fatos apresentados para ele pode ser interpretada como um grande exercício imaginativo. Na tentativa de encaixar em um desses polos – o natural ou o sobrenatural – os acontecimentos recepcionados, o público elabora para si mesmo justificativas e pistas para encontrar uma explicação contundente. E talvez, uma grande obra de ficção poderia ser justamente caracterizada pela *dificuldade* em estabelecer o mundo proveniente da mesma, ao ponto de convencer os seus espectadores de que uma narrativa ficcional poderia ser verdadeira, justamente pela capacidade de convencimento estabelecida pelo autor. Quanto à atitude que o espectador tomaria em relação ao texto, em prol de encontrar no mesmo uma categoria pertencente ou uma justificativa tanto estética quanto poética para a sua elaboração, essa pode ser interpretada como o próprio trabalho imaginativo através do imaginário, onde numa busca por um correspondente imagético ele disporia de uma produção imaginativa.

No livro *Introdução à Literatura Fantástica*, Todorov (1992) propõe uma subdivisão das obras produtoras da hesitação referida perante acontecimentos inexplicáveis, também referenciada por Cánepa (2008, p. 15) e Carroll (1999, p. 32) em seus estudos. São elas:

- *O Maravilhoso* – onde os acontecimentos sobrenaturais são encarados com naturalidade (como mitos e contos-de-fadas, que não produzem estranhamento ao público por aceitarem o universo proposto);
- *O Estranho* – onde os acontecimentos podem ser explicados pela racionalidade, mas que são, ainda assim, incomuns (como as narrativas de mistério, nas quais acontecimentos extraordinários desafiam a compreensão do leitor, embora não sugiram a existência do sobrenatural);

- *O Fantástico* – histórias de mistério em que a hesitação entre as explicações naturalista e sobrenatural é mantida ao longo de toda a narrativa. Sobre este, havendo ainda duas subcategorias

a) *O Fantástico-Estranho*: explicação naturalista

b) *O Fantástico-Maravilhoso*: explicação sobrenatural

As ideias de Todorov (1992) certamente contribuem para pensarmos a respeito do horror, entretanto, como visto no capítulo antecessor, não há nada mais antigo do que o medo, e a arte está ciente desse fato. Também não podemos dizer que a fantasia não é igualmente antiga, pelo contrário. Parece muito mais sensato aceitar que ambos os gêneros, fantástico e horror, cresceram lado a lado misturando-se. E com a ficção científica não é diferente porque, como diz a terceira lei do autor e estudioso desse gênero Arthur C. Clarke, “Qualquer tecnologia suficientemente avançada é indistinguível da mágica.” (EXPLORADORES, *apud* PIASSI, 2011, p. 215)

Figura 11 – Ilustrações de Tolkien no livro *J.R.R. Tolkien: Artist and Illustrator*



Fonte: <https://homoliteratus.com/tolkien-o-desenhista-15-ilustracoes-feitas-pelo-escritor-de-o-senhor-dos-aneis/>

Para H. P. Lovecraft (1973), escritor reconhecido historicamente como um dos principais autores de horror – consagrado pela criação de narrativas voltadas ao *horror cósmico*, tratando sobre questões sobrenaturais, com figuras monstruosas como deuses super poderosos e invencíveis, às quais os seres humanos não podem, sequer, pensar em combater – falar sobre horror é falar, sobretudo, sobre aquilo que desconhecemos. Em suas criações, o autor explora os segredos que habitam o universo, encontrando na figura de monstros gigantes como *Azathoth*, *Dagon* e *Cthulhu*, a oportunidade de alegoricamente simbolizar a impotência do ser humano perante leis desconhecidas regentes. Com a célebre frase “A emoção mais

antiga e mais forte da humanidade é o medo, e o mais antigo e mais forte de todos os medos é o medo do desconhecido”, Lovecraft (1973, p. 1) inicia *O Horror Sobrenatural na Literatura*, onde analisa o gérmen do horror, desenvolvendo um panorama acerca do gênero desde onde ele julga o seu início: a pré-história, utilizando o argumento de que “(...) o conto de horror 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” (*ibidem*, p. 7). Para ele, não é possível conformar os contos de horror absolutamente a um modelo teórico (*ibidem*, p. 5), entretanto, Lovecraft explicita como ponto principal para constituir o horror efetivamente em sua concepção a capacidade de causar no leitor a apreensão ante o desconhecido, sobre o qual ele diz que:

O verdadeiro conto de horror tem algo mais que sacrifícios secretos, ossos ensanguentados ou formas amortalhadas fazendo tinir correntes em concordância com as regras. Há que estar presente uma certa atmosfera de terror sufocante e inexplicável ante forças externas ignotas; e tem que haver uma alusão, expressa com a solenidade e seriedade adequada ao tema, à mais terrível concepção da inteligência humana - uma suspensão ou derrogação particular das imutáveis leis da Natureza, que são a nossa única defesa contra as agressões do caos e dos demônios do espaço insondado (LOVECRAFT, 1973, p. 5).

O desconhecido tem para o autor um papel fundamental nas ficções desse tipo, oferecendo a possibilidade de criar monstros cósmicos como seus habitantes e, ao mesmo tempo, servindo de abordagem temática para assuntos fantasiosos, improváveis – consequentemente, fascinantes. Ele serve como mote para toda a criação da obra nessa perspectiva, com uma atmosfera construída sobre esse preceito e, igualmente, a narrativa, que se estende mantendo fatos inexplicáveis e termina sem explicações. Nas criações de Lovecraft, não há uma preocupação em explicar o sobrenatural, pois esse é o impulso para o desenvolvimento de suas histórias de horror cósmico. Consequentemente, isso explica a importância dada à atmosfera, “(...) é a coisa mais importante, pois o critério final de autenticidade não é a harmonização de um enredo, mas a criação de uma determinada sensação” (LOVECRAFT, 1973, p. 17), uma vez que o autor não oferece respostas, mas procura proporcionar sensações pela presença do desconhecido que espreita a todos – personagens, narradores e público (*ibidem*).

Figura 12 – Capa do álbum "Cthulhu Dreamt"



Fonte: <https://open.spotify.com/album/1FryUjsSBNQMTvnssWhPjP>.

Sobre a atmosfera, também é importante citar a estética do horror, em sua maioria negativa, voltada a aspectos hediondos, com imagens e cenários considerados “sinistros”. Castelos gigantescos, casarões mal assombrados, cemitérios, cavernas, florestas escuras, ambientes enevoados, tempestades avassaladoras, laboratórios científicos imundos e espelhos antigos, ossadas humanas, corpos putrefatos, seres do submundo, taças enchidas com sangue, livros amaldiçoados, árvores secas, lagos de águas escuras, frascos de veneno, bonecas em tamanho real, portas nunca abertas, os exemplos seguem soltos a fio. Se ainda restam dúvidas a respeito do que constitui essa estética negativa, lembremos da franquia *A Família Addams* (1991), com um grupo familiar deveras estranho de hábitos igualmente *suis generis*, e das animações de Tim Burton como *O Estranho Mundo de Jack* (1993), *A Noiva Cadáver* (2005), *Vincent* (1982) e *Frankenweenie* (2012). Na obra *The Gothic* (2013), Fred Botting nos apresenta a importância da estética negativa para o horror e o gótico, um segmento que não obrigatoriamente se afastou do belo, mas que buscou representar beleza na obscuridade.

Segundo Botting (2013), o gótico relaciona-se com o excesso e a transgressão e, por isso, precisa ser levado em grande consideração quando se fala de horror. O termo serve para caracterizar diversas manifestações artísticas, visto que “(...) a denominação percorre fronteiras históricas e geográficas, pode-se referir ao gótico ao se falar de um povo, uma cultura, uma arquitetura, uma HQ, uma pintura, uma música, um cinema, uma literatura”, como apontado por Emílio Soares Ribeiro (2021, p. 19) em *O Gótico e seus Monstros*. Para defini-lo, Ribeiro nos explica que:

Por envolver gêneros variados (...) e se transformar através dos tempos e das fronteiras temporais e espaciais, (...) atualmente o gótico não se reduz a uma definição específica, tampouco é categorizado de forma que se estereotipem seus temas e histórias e excluam do seu amplo escopo aspectos a ele relacionados de modo menos recorrente, como o maravilhoso ou a ficção científica (*ibidem*, p. 19).

Em sua análise, o Gótico “excede um gênero” (RIBEIRO, 2021, p. 21), referindo-se de forma genérica a filmes e literatura de horror, ao sobrenatural, em suma, obras que exploram a "estética do medo (frente a morte e/ou decadência)" (*ibidem*, p. 21). Ligando-se, assim, ao status de *estilo* – portanto, estético – “uma forma múltipla, que incorpora diversos gêneros” (RIBEIRO, 2021, p. 20), do qual podem ser exploradas narrativas com viés crítico e político, distanciando-se da ideia preconceituosa de que servem, unicamente, para uma sensação/forma/aparência receptiva. Assim, a estética negativa não apenas o caracteriza, de certa forma ela também o é.

Pego emprestada a concepção de Ribeiro para interpretar o Gótico amplamente, para designar:

(...) obras escritas, ou filmes de terror ou de horror, cujos enredos envolvem o medo diante da morte ou da decadência, e a relação entre a fantasia e a realidade. A transcendência desse limite, que é a morte, se associa aos mais diversos elementos dentro de cada narrativa, entre eles o monstro, cujo poder consiste nos efeitos e nas ameaças que causam em personagens e leitores, ou espectadores (RIBEIRO, 2021, p. 22).

Os reflexos provenientes do reconhecimento da mortalidade são igualmente úteis para pensarmos sobre o horror, uma vez que a morte traduz em sua concepção o destino iminente para o qual caminhamos rumo ao desconhecido, tão caro para a literatura de Lovecraft.

Figura 13 – Exemplo 1 da estética negativa



Fonte:

<https://theconversation.com/30-years-since-the-addams-family-hit-the-big-screen-it-is-still-the-perfect-blend-of-horror-and-comedy-172042>.

Figura 14 – Exemplo 2 da estética negativa



Fonte: <https://cinemacao.com/2016/09/11/analise-critica-vincent-1982/>.

Figura 15 – Exemplo 3 da estética negativa



Fonte:

<https://g1.globo.com/pop-arte/cinema/noticia/2012/11/estrela-frankenweenie-homenageia-antigos-fimes-filmes-d-e-monstros.html>.

Figura 16 – Exemplo 4 da estética negativa



Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/129760032985408627/>.

Admitindo a morte como um princípio de potência poética, Paulo Roberto Farias propõe utilizá-la para “(...) abarcar as inumeráveis manifestações do gênero, (...) a partir de uma perspectiva que compreenda o medo do dano físico e o medo universal da morte como potência básica do gênero” (FARIAS, 2019, p. 29). Para o autor e ator de teatro, o horror está ligado ao sentimento de impotência perante a fragilidade dos corpos, facilmente violáveis e destrutíveis. Tal princípio pode ser utilizado para a composição de uma *corporalidade perturbadora* dos atores e atrizes em peças de encenação do horror, onde o público relembra constantemente da própria fragilidade corporal ao assistir a interpretação da degradação física pelos artistas em cena.

Disso, aqui o gênero horror é pensado para designar produções artísticas que utilizam o medo como princípio para a articulação de sentimentos que operam concomitantes a ele, ao exemplo do asco, a repulsa, o desagrado, o desconforto, o arrepio, o nojo, o pavor, etc, inseridos em uma estética negativa que permite a abordagem de temas carregados de *tabus* como a violência, a maldade e, principalmente, a morte. Tais produções também devem ser capazes de suscitar uma resposta fisiológica nos espectadores, onde o choque devido ao conteúdo serve para criar uma confusão de percepção, fazendo os corpos do público

acreditarem momentaneamente que podem ser violados pela ficção. E pelo medo ser o que há de mais verdadeiro e humano em nossos seres, inclusive o que nos define, é lógico alegar que, ainda que haja um consenso sobre o gênero horror ser designado assim a partir do século XVIII, com a publicação de *O Castelo de Otranto* (1764), de Horace Walpole, considerada a primeira obra de horror na literatura, este tem seu germen há muito mais tempo e, torçamos, ironicamente seguirá vivo por muitos e muitos séculos ainda.

2.2.1 O desenvolvimento do gênero

“Era o medo que o deixava sóbrio.”
O Cemitério

Para entendermos sua cronologia e como estabeleceu-se na arte, é interessante considerar a coincidência – nem tão coincidente assim – do gótico, do fantástico, do horror e outros assemelhados aparecerem no “final” do movimento Iluminista entre os séculos XVII e XVIII, período enaltecido da razão e do pensamento científico, onde superstições e ideias incomprovadas começaram a ser mal vistas aos olhos da sociedade da época. Para Carroll (1999, p. 16), as fontes primeiras do gênero do horror foram o romance gótico inglês, o *Scheuer-roman* alemão e o *roman noir* francês, contudo, “(...) o primeiro romance gótico de relevância para o gênero do horror foi *O castelo de Otranto* (1765), de Horace Walpole. Esse romance deu continuidade à resistência ao gosto neoclássico, iniciada pela geração anterior de poetas de cemitério” (*ibidem*, p. 16), salientando o papel essencial do gótico, lembrando que:

A rubrica gótico abrange um vasto território. Seguindo o esquema classificatório quádruplo sugerido por Montague Summers, podemos ver que ele subsume o gótico histórico, o gótico natural ou explicado, o gótico sobrenatural e o gótico equívoco. O gótico histórico representa uma história situada no passado imaginado, sem sugerir eventos sobrenaturais, ao passo que o gótico natural introduz o que parecem ser fenômenos sobrenaturais apenas para dissolvê-los por meio de explicações. Os mistérios de Udolpho (1794), de Ann Radcliffe, é um clássico dessa categoria. O gótico equívoco, como o da obra Edgar Huntley, or the Memoirs of a Sleepwalker (1799), de Charles Brockden Brown, torna ambígua a origem sobrenatural dos acontecimentos que aparecem no texto em personagens psicologicamente perturbados. O gótico explicado e o gótico equívoco prenunciam o que hoje em dia é muitas vezes chamado de sinistro ou de fantástico pelos teóricos da literatura (CARROLL, 1999, p. 17).

Dentre os tipos de gótico, o sobrenatural teve a mais alta importância para a evolução do gênero do horror, guiado pela existência e malefícios de forças não naturais. De acordo com J. M. S. Tompkins, o efeito preferido dos autores do gótico sobrenatural é o contraste entre as personagens vivas e as forças ocultas, onde as primeiras estendem seu ceticismo até

colidir com a certeza arrebatadora da presença do sinistro de outro mundo, quando surge um choque (TOMPKINS *apud* CARROLL, 1999, p. 17). Algumas das importantes produções desse período são *O Monge* (1797), de Matthew Lewis, *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley, *O Vampiro* (1819), de John Polidori, e a já mencionada por Carroll, Ann Radcliffe.

Apesar de o horror ser um gênero equivocadamente interpretado como “hiper masculino”, devido a cenas de brutalidade e adrenalina, pessoalmente, penso que ele possui forte influência feminina. Mesmo com representações fetichizadas e mulheres constantemente no papel de vítimas, o gênero sempre teve espaço recorrente para sua atuação, tanto como protagonistas quanto artistas criadoras. Ann Radcliffe (1764-1823) é um bom exemplo da importância das mulheres para o desenvolvimento tanto do gótico quanto do horror. A autora representa em suas obras a realidade das mulheres de sua época, realidade sua também, onde muitas casavam-se cedo com homens bem mais velhos e eram levadas para lugares desconhecidos, às vezes enormes e afastados da cidade, onde elas se viam sozinhas num espaço sobre o qual nada sabiam. Na solidão do dia a dia, cada barulho à noite era motivo de aflição, logo, essas mulheres viviam uma rotina de constante apreensão, imaginando eventos sobrenaturais, criaturas malignas e possíveis assombrações rondando-as. Ora, é justificável que muitas das personagens protagonistas das histórias góticas sejam mulheres, um reflexo de suas autoras, e me pergunto quantas dessas histórias não se perderam ao longo do tempo, contadas oralmente e registradas no nosso imaginário.

Voltando aos períodos artísticos, como observados pela história da arte, esses são construídos em um contraponto repetitivo, oscilando entre afirmação e negação de qualidades, guiados pela vontade “*vanguardista*” de inovação. Nesse processo, ironicamente suas intenções transgressoras servem para “reciclar” crenças e intenções mais antigas, deixadas de lado pelos movimentos antecessores, ao exemplo do romantismo (supremacia do sentimento, fantasioso) e do realismo (supremacia da racionalidade concreta). Dessa forma, Carroll também levanta essa “não coincidência”, pois:

O iluminismo valoriza a Razão, ao passo que o romance de horror explora emoções, e mesmo emoções particularmente violentas do ponto de vista dos personagens de ficção. (...) enquanto um convertido ao iluminismo defende uma concepção naturalista do mundo, o romance de horror pressupõe, dentro do âmbito da ficção, a existência do sobrenatural. Além disso, poder-se-ia dizer que, em contraposição à crença iluminista no progresso, o romance de horror privilegia regressão. (...) Ou seja, o romance de horror pode ser visto como retorno do reprimido do iluminismo (CARROLL, 1999 *apud* CÂNEPA, 2008, p. 79).

Como o Romantismo afirmou-se nesse mesmo século, o XVIII, sua influência foi grandiosa para o horror e o gótico, onde o sentimento exacerbado, a hipérbole, o

irracionalismo, o subjetivismo e as paixões foram o argumento central da criação artística, na literatura com autores como Lord Byron, Johann Wolfgang von Goethe, Friedrich Schlegel, Alfred de Musset, Percy Shelley (marido de Mary Shelley), Friedrich von Schiller, Victor Hugo (também conhecido pela sua influência para a ficção científica), Charles Baudelaire, Edgar Allan Poe, Gonçalves Dias, Álvares de Azevedo, Castro Alves; na música, Frederic Chopin, Piotr Ilitch Tchaikovsky, Felix Mendelssohn, Franz Liszt, Edvard Grieg e Johannes Brahms; nas artes visuais, Eugène Delacroix, Francisco Goya, Jean-Baptiste Carpeaux.

Nele, a beleza também teve enfoque, porém, distorcida das ideias de outrora. Os artistas começaram a ensaiar a feiura e o grotesco, explorando-os como legítimos de enquadramento artístico e:

Assim, conforme comentam diversos autores, o surgimento do horror-gênero também está ligado às idéias românticas que recolocaram as questões do espírito na vida física, redescobrimo o espírito no corpo e na natureza, discutindo as possibilidades do mundo sobrenatural, da irracionalidade e da liberdade dos instintos. Não por acaso, dezenas de artistas românticos exploraram histórias e imagens de horror (CÁNEPA, 2008, p. 17-18).

Consolidando, também, muitas imagens do nosso imaginário do horror, como a figura de mulheres virgens perante ameaças, ruínas assombradas por fantasmas e, principalmente, o pessimismo, com a nostalgia e a tristeza fazendo-se presentes nas narrativas.

O Castelo de Otranto, de Walpole, igualmente influenciou tal imaginário, “tornou-se responsável por engendrar muitos dos elementos explorados pelo gênero, como a recorrência às vítimas inocentes, aos velhos aristocratas, aos castelos assombrados e às antigas maldições” (FARIAS, 2019, p. 25), quando, deslumbrados pela experiência de ler a obra de Walpole, artistas diversos tentaram, à sua maneira, construir narrativas inspiradas nela. Poe, escritor estadunidense, personificou o ideal romântico através de suas histórias e poemas, dotados de sofrimento e atos hediondos, cujo estilo de escrita também virou uma respeitável referência.

A partir daí, o horror passou a crescer exponencialmente. No século XIX, foram publicadas obras consagradas e dotadas de influência para as seguintes, como *Histórias Extraordinárias* (1859), de Edgar Allan Poe e, em especial, *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*, de Robert Louis Stevenson, publicado em 1886 e posteriormente adaptado para o cinema em 1941 como *O médico e o monstro*, e *Drácula* (1897), de Bram Stoker, que tornaram-se, segundo Burt Hatlen, parte do “complexo mítico”, o “corpo literário de ficção no qual nós, mesmo os que não leem ou não vão ao cinema, estamos todos imersos” (KING, 1981, p. 46). Deles, segundo King (*ibidem*), as imagens do vampiro, do lobisomem e da

“coisa inominável”, com seus preceitos criativos compositivos, serviram como influência para a criação de uma sequência de monstros que, embora construídos no pretexto de narrativas diversas, contém argumentos semelhantes aos seus predecessores.

Nessa época, segundo Cánepa (2008), o teatro auxiliou na repercussão do gênero, passando a explorar possibilidades de adaptação das mesmas para os palcos. A primeira adaptação de Frankenstein foi feita em 1823, dirigida e escrita por Richard Brinsley Peake, a única assistida por Mary Shelley. Peake (1823) usou da liberdade poética para não nomear o monstro criado por Dr. Frankenstein, a Criatura, além de introduzir personagens novas à trama, como seu assistente Fritz. Em um trecho da dramaturgia, ele escreveu:

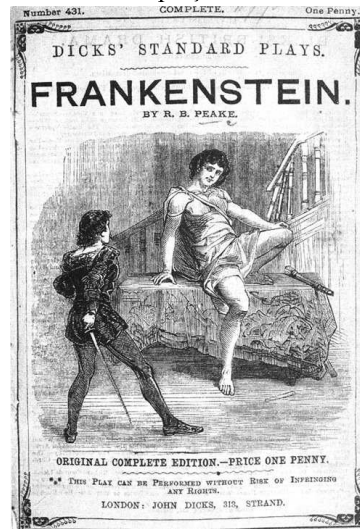
FRANKENSTEIN - [Ainda quieto] O que eu fiz? A beleza do meu sonho desapareceu! e o horror e o asco encheram meu coração. Para isso, privei-me de descanso e saúde, trabalhei meu cérebro até a loucura; e quando pensei recolher minha grande recompensa, um flash irrompeu em minha alma escurecida, dizendo-me que minha tentativa foi ímpia, que esse feito será fatal à minha paz para sempre. (Ele escuta novamente.) Está imóvel! O terrível espectro de uma forma humana - nenhum mortal poderia suportar o horror deste semblante - uma múmia dotada de animação poderia ser tão hedionda quanto o desgraçado a quem dotei de vida! - miserável e ímpio ser que sou! [- perdido - perdido] Elizabeth! irmão! Agatha! - fiel Agatha! nunca mais ousarei olhar para seus rostos virtuosos. Perdido! perdido! Perdido! (PEAKE, 1823, p. 144, tradução livre da autora).

Nesse contexto, o gênero sofreu o primeiro *boom*, alcançando uma popularidade igualmente julgadora e cativa. Sua estética era julgada, seus temas também mas, ainda assim, havia um público que se deleitava com suas subversões – mesmo aqueles que tanto o condenavam, timidamente tentavam acompanhar as novidades dos “subversivos”, movidos por uma curiosidade avassaladora. Como nos lembra o mestre do horror literário Stephen King, como Billy Joel e Albert Camus apontaram, “O Desconhecido nos amedronta... mas nós adoramos dar uma olhadinha nele às escondidas” (KING, 1981, p. 19). Destaco a importância dessas adaptações pela influência que tiveram para o cinema, fonte de onde construiu-se um arsenal de escolhas cênicas, contribuindo para o nosso imaginário coletivo do horror.

O segundo *boom* foi na última década do século XIX, com o surgimento do cinema, em 1895, e a criação do *Théâtre du Grand Guignol*, que consolidou o cenário para o horror no teatro, ainda que não haja o reconhecimento devido a esse fato nos estudos gerais de artes cênicas. Fundado em 1897, em uma capela abandonada (o que certamente já produzia um apelo à causa) no município de Montmartre, pelo entusiasta do naturalismo e um de seus fundadores Oscar Méténier, o Grand Guignol foi uma das principais e mais controversas atrações do final do século XIX em Paris. Méténier desejava apresentar ao público roteiros e encenações verossímeis e, suponho que, ao perceber o impacto de produções voltadas à

crueldade humana e suas repercussões, encontrou no teatro de horror uma oportunidade de explorar essas qualidades. Após as primeiras apresentações no teatro, o público cresceu exponencialmente, chegando a formar filas cada vez maiores nas primeiras quarenta décadas de atividade do espaço. Posteriormente, por volta de 1930, a procura pelas produções começou a diminuir até que, em 1962, o teatro decidiu fechar as suas portas.

Figura 17 – Cartaz da adaptação teatral de "Frankenstein"



Fonte: https://stringfixer.com/pt/Richard_Brinsley_Peake

O impacto causado pelo Grand Guignol e, simultaneamente, a grande procura pelo mesmo são bons exemplos da relação da humanidade com conteúdos degradantes; assim como as produções escandalizavam a sociedade parisiense, elas também incitavam a curiosidade, demonstrando os dois lados conhecidos do horror. As peças grotescas da companhia eventualmente contavam com temas sobrenaturais, mas foi pela representação diversificada de violências que conseguiu construir seu legado. Decapitações, mutilações, estupros, eviscerações, torturas, assassinatos, necrofilia, surtos psicóticos, degradações físicas, abusos sexuais, transplantes de cérebro e mais uma quantidade inimaginável de brutalidade foram encenadas nos palcos do Grand Guignol. Estima-se que a atriz Paula Maxa, a mais famosa da companhia, participou de mais de 10 mil mortes e 3 mil estupros encenados, servindo de inspiração para o filme *A Mulher Mais Assassinatedo Mundo* (2018). O motivo para o fechamento do teatro, que já contava com uma diminuição do público há alguns anos, foi a Segunda Guerra Mundial e os seguidos ataques nazistas na França da época, aparentemente “os horrores vistos nos campos de batalha pareciam ter diminuído o potencial de choque dos espetáculos” (PIEDADE; CÁNEPA, 2014).

Ainda na virada de século, o advento do cinema trouxe ao horror novas possibilidades, entre elas, uma forma de ampliar a ilusão carecida pela sétima arte. O primeiro filme da

história do cinema, *A Chegada do Trem na Estação* (1895), dos irmãos Lumière, Louis e Auguste, era uma sequência de cenas simples de um trem para apresentar a descoberta da película cinematográfica porém, ao invés do maravilhamento esperado pelos diretores, o público fugiu da sala aos gritos, em debandada, acreditando que seriam atropelados pelo trem que viam¹⁴. Evidentemente este não é um filme de horror, mas acredito ser um excelente exemplo para pensarmos sobre a magia proporcionada pelo cinema ao gênero. Sobre o primeiro considerado de horror, muitos citam *Le Manoir du diable* (1896), de Georges Méliès, uma mistura de truques de mágica com um toque cômico, fatores usados para justificar seu não pertencimento ao gênero por opiniões contrárias.

Figura 18 – Cena do filme “A chegada do Trem na Estação” (1895).



Fonte: <https://ucsfm.com.br/tag/a-chegada-do-trem-na-estacao/>

O Expressionismo Alemão marcou o início de uma sequência de escolhas de direção, roteiro e imagem que definiriam o rumo do cinema de horror. Com suas figuras tragicamente expressivas e uso de sombras, eram trabalhados no efeito do sinistro. Destaca-se, entre eles, *Nosferatu, Eine Symphonie des Grauens* (1922), dirigido por F. W. Murnau, hoje considerada uma obra *cult*, o pai dos filmes de vampiro e *O Gabinete do Dr. Calligari* (1920), com direção de Robert Wiene. Assim como o Expressionismo Alemão, creio que o surrealismo também forneceu um material considerável, ainda que indiretamente, por trazer em si a qualidade onírica, como visto em *Un Chien Andalou* (1929), dirigido e escrito pela parceria de Luis Buñuel e Salvador Dalí, onde uma profusão de cenas aparentemente desconexas nos instiga e aflige, simultaneamente.

¹⁴ Tal relato veio ao meu conhecimento através da entrevista livre com a Mestre em Artes Cênicas e diretora de cinema Paula Martins, disponível nos anexos exclusivamente para a banca examinadora.

Figura 19 – Cartazes de divulgação do "Grand Guignol"



Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/135459901266703261/>.

Os filmes expressionistas foram de suma importância para o cinema de horror, em especial por incitar o mercado audiovisual norte-americano a produzi-los, forçando “(...) a indústria norte-americana a definir seus rumos em relação ao gênero no cinema” (HUMPHREYS, 2017 *apud* FARIAS, 2019, p. 26), de onde explodiram grandes clássicos da Universal Pictures, como *Drácula*, (1931), de Tod Browning e Karl Freund; *Frankenstein* (1931), *O Homem Invisível* (1933) e *A Noiva de Frankenstein* (1935), todos dirigidos por James Whale; *O Lobisomem* (1941), de George Waggner – notemos aqui exemplos perfeitos de inspiração no trio monstruoso citado por King (1981). Esses são alguns, mas poderíamos citar muitos outros que também marcaram a época, como *The Ghost Breaker* (1922); *London After Midnight* (1927); *Körkarlen* (1921), considerado uma das obras centrais do cinema sueco; *The Black Cat* (1934); *Freaks* (1932); *King Kong* (1933); *O Médico e o Monstro* (1931); *Dr. Cyclops* (1940); e *King of the Zombies* (1941).

Nessa mesma época, nos anos 30-40, o horror teve seu próximo *boom* (sim, foram muitos *booms*), marcado pelo surgimento da *Weird Tales Magazine* (KING, 2013, p. 33), uma revista *pulp* proposta a publicar contos fantásticos e horríveis. Por ela, passaram grandes nomes desses tipos de literatura, entre eles, H. P. Lovecraft e Robert E. Howard, autor do aclamado *Conan* (1952). Crê-se que foram as publicações dos contos de Lovecraft na revista o motivo da sua popularidade, influenciando gerações de autores futuros. A *Weird Tales* seguiu por algumas décadas, sempre sofrendo pela falta de dinheiro.

Por falar em dinheiro, as produtoras deram-se conta de que fazer filmes de horror era muito rentável. Uma mocinha seminua, um vilão cruel, uma larga utilização de sombras e

pronto: tinha-se o horror. Isso também contribuiu bastante para que mais e mais diretores se imbuíssem de fazê-lo.

Nos anos 50, o mundo vivia uma depressão pós-Segunda Guerra. Não obstante a violência dos dezesseis anos passados, o uso de armas nucleares e os ataques às cidades de Nagasaki e Hiroshima chocaram a todos. A massificação da violência, os horrores advindos da possibilidade de destruição em massa de cidades, proliferaram o surgimento de filmes com monstros gigantes, simbolizando um mal tão potente ao ponto de destruir um prédio com apenas uma pisada. *Godzilla* (1954) despontou nos cinemas em sua primeira produção, um sucesso que hoje conta com mais de 35 adaptações. Semelhante aos monstros gigantes, os zumbis simbolizaram o mesmo perigo, fazendo alusão à decadência em massa, quando surgiu o clássico *A Noite dos Mortos-Vivos* (1968), de George A. Romero, que inspirou a literatura, os quadrinhos e jogos eletrônicos, dos quais temos exemplos bastante populares na atualidade como a série inspirada nos quadrinhos de mesmo nome *The Walking Dead* (2010) e *Resident Evil* (1996), videogame referência para uma franquia que conta com seis longa-metragens, também de mesmo nome.

Figura 20 – "Godzilla", de 1955



Fonte: <https://blogviciofrenetico.com/2017/03/06/godzilla-gojira-1954/>.

Nessa mesma época, com o envio da *Sputnik* para o espaço pelos soviéticos e seu triunfo na corrida espacial contra os norte-americanos, o imaginário popular voltou-se com tudo para a ficção científica. O sobrenatural se estendeu para fora do planeta terra e figuras alienígenas passaram a protagonizar filmes de horror com temas estelares. Antes, já haviam produções cujas criaturas monstruosas eram *ets*, mas dessa vez eles passaram a representar uma verdadeira ameaça, sem possibilidade de coleguismo para com os seres terrestres. *A Invasão dos discos voadores* (1957), *Invasores de Marte* (1953), *Plano 9 do Espaço Sideral* (1959), *Planeta Proibido* (1956), *Invasion of the Saucer-men* (1957) e *A Guerra dos Mundos* (1953) são alguns e, como podemos notar nos títulos, muitos com a mesma premissa de uma

suposta invasão extraterrestre pronta para “tocar o terror” em nossa planetinha subdesenvolvida quando comparado a outros de diferentes galáxias e universos paralelos.

Na década de 60, houve um enfoque especial na crueldade humana. No lugar de monstros cheios de tentáculos e homenzinhos verdes vindos do espaço, diretores e roteiristas começaram a se aventurar em retratar o mal dentro da sociedade. A psicopatia, o sadismo, o machismo, o feminicídio tornaram-se temas centrais. Os artistas da época aparentemente queriam nos dar um recado preciso: Ah, você teme criaturas gigantesas repletas de tentáculos? Pois então olhe para o seu lado e você encontrará algo *realmente* digno de medo. *Psicose* (1960), de Alfred Hitchcock, transparece muito bem essa intenção, com a figura do desequilibrado Norman Bates vestindo-se como a mãe morta e matando moças nos chuveiros. Isso proporcionou, decorrentemente, a possibilidade de trazer críticas sociais nos enredos, como em *O Bebê de Rosemary* (1968), que critica a maternidade compulsória e o papel da mulher na sociedade, e em *Repulsion* (1965), ambos pertencentes à *Trilogia do Apartamento* de Roman Polanski.

Abertas as portas para criticar a sociedade e a hipocrisia dos bons costumes, nos anos 70, escândalos e chacinas tornaram-se o novo foco. O caso da Família Manson, grupo liderado por Charles Manson que cometeu uma série de assassinatos pela sua ordem (incluindo a atriz Sharon Tate, esposa de Polanski), influenciou blockbusters como *O Massacre da Serra Elétrica* (1974) e *Quadrilha dos Sádicos* (1977). Cenas de tortura e o derramamento de muitos litros de sangue ocuparam as telas, período que persuadiu a imprensa a maldizer ainda mais o gênero, comparando os espectadores cativos com os próprios *serial killers* inventados. Começaram a ser produzidos longas “inspirados em fatos reais”, com um apelo também sobrenatural de casos inexplicáveis. Desses, *O Exorcista* (1973), de William Friedkin, chocou como poucos outros, com a emblemática cena da menina Regan possuída por demônios masturbando-se com um crucifixo. Nessa fase, roteiristas passaram a se preocupar menos em explicar os fenômenos estranhos e decidiram explorar seus efeitos ancorados na não-explicação. Tivemos grandes produções como *Carrie - A Estranha* (1976), escrita por Stephen King e dirigida por Brian de Palma; *A Profecia* (1976), de Richard Donner; *Suspiria* (1977), de Dario Argento; a primeira edição de *Halloween - a noite do terror* (1978), de John Carpenter, que atingiria o *status* de um dos maiores filmes de medo nos anos seguinte (e que seguiria até hoje com novas produções), bem como *Alien - o 8º passageiro* (1979), de Ridley Scott.

No embalo da última década, 1980 iniciou com *O Iluminado* (1980), escrito por King e dirigido por Stanley Kubrick, passando por *Holocausto Canibal* (1980), de Ruggero

Deodato; *Possessão* (1981), de Andrzej Żuławski; *A Hora do Pesadelo* (1984), de Wes Craven; muitos volumes de *Halloween*; *Os Caça-Fantasmas* (1984), de Ivan Reitman; *Chucky - brinquedo assassino* (1988), de Tom Holland. O que predominou nos anos 80 foi o subgênero *slasher*, portanto, acompanhamos muitas perseguições a grupos de adolescentes fugindo de *serial killers*. A tecnologia avançou rapidamente nesse período, os efeitos especiais propiciando filmes muito mais “próximos da realidade”, um banquete para a criação de cenas com mutilação, abertura de crânios, canibalismo e outras nojeiras. Nos anos 90, isso se intensificou ainda mais, e o *found footage*¹⁵ trouxe um tempero especial, aumentando o caráter imersivo e “fatidicamente real” como em *A Bruxa de Blair* (1999), de Eduardo Sánchez e Daniel Myrick.

Depois da virada de século, ainda na primeira década, com a tecnologia mais avançada do que nunca e o público sedento por efeitos especiais, muitos clássicos foram remontados, visando suprir a vontade dos espectadores de assistirem a roteiros que propunham eventos complicados de serem retratados outrora, como cataclismas e criaturas dotadas de poderes paranormais. Houve também o desejo de utilizar tais efeitos para construir cenas de violência e tortura mais engenhosas e criativas, mais chocantes devido à possibilidade de edição refinada. O *torture porn* ascendeu no mercado, a franquia de *Jogos Mortais* (2004) e *O Albergue* (2005), de Eli Roth, são ótimos exemplos dessa leva.

Na última década, a partir de 2010, o cinema de horror vem experimentando uma premissa diferenciada. Os filmes de tortura e violência explícita continuam a todo vapor, mas o que tem chamado a atenção de críticos e pesquisadores é a leva de produções construídas de silêncios, com enredos repletos de lacunas e o sentimento de expectativa constante no que tange a recepção. A esses, muitos têm se referido como o “pós-horror”, assinalando uma virada de chave para o gênero – na minha opinião, um grande equívoco, sobre o qual discorro nos capítulos seguintes.

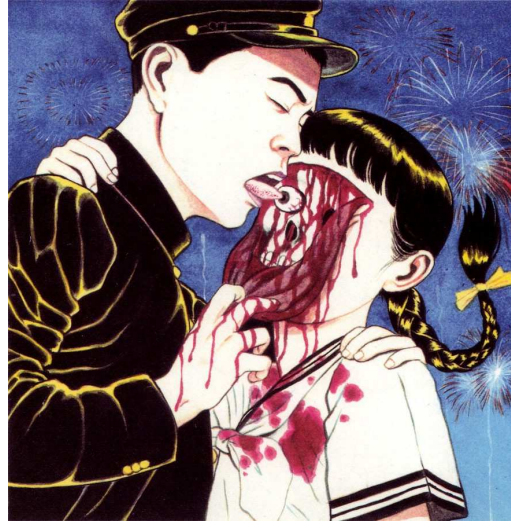
Falei muito sobre uma filmografia do horror, mas poderia citar também inúmeras obras de outras áreas artísticas, como os livros de Stephen King; *hqs* como *The Walking Dead* (2003), de Robert Kirkman e Tony Moore; *mangás*, ao exemplo de *Homunculus* (2003), de Hideo Yamamoto e *Ero Guro* (2005), de Suehiro Maruo; festivais de cinema fantástico como o *Fantaspoa*¹⁶; a arte performática de Oliver de Sagazan; diretores muito caros ao gênero como Guillermo Del Toro, David Lynch, M. Night Shyamalan, Mike Flanagan e David

¹⁵ Estilo proveniente da década de 1980. Trata-se de um mockumentary “pobre”, filmado com uma simples câmera de filmar ou celular, com as personagens como suas manipuladoras.

¹⁶ Maior festival de cinema fantástico da América Latina, sediado na cidade de Porto Alegre.

Cronenberg; assim como o crescente número de estudos, artigos acadêmicos e publicações, que contribuíram também, para esta dissertação, um interesse que, felizmente, segue aumentando.

Figura 21 – "Ero Guro", de Suehiro Maruo



Fonte:

<https://medium.com/projeto-c-o-v-a/ero-guro-do-jap%C3%A3o-para-o-mundo-o-grotesco-extremo-na-arte-53604241a497>.

2.3 EXCEÇÕES DA CONSTRUÇÃO ESTÉTICA DE MEDO PARA ALÉM DO HORROR

Que o horror surgiu a partir do sentimento humano de medo e sua vontade/necessidade de representá-lo, isso é fato, porém, não são todas as obras enquadráveis no gênero capazes de suscitá-lo. Talvez, nenhum outro sentimento seja tão complexo de provocar intencionalmente no público quanto o medo pois, mesmo com o desconhecido e a morte como norteadores, suas ramificações variam para cada sujeito (altura, escuro, aranhas, etc), intrincando sua conexão com o que é assistido. Abordando temáticas provocadoras de medo comum a todos, como a morte e o desconhecido, não basta citá-las, parece importante que o espectador esteja totalmente vulnerável e imerso na ficção para comover-se. Ironicamente, os artifícios devem ser tão impetuosos e influenciadores que, eventualmente, não pareçam mais “apenas” arte; é necessário construir uma ilusão tão efetivamente maquiavélica que deixa de ser ilusão para tornar-se uma “desilusão artística”, uma emergência inesperada do real.

Buscando no horror sensação semelhante à sentida durante *O Teatro de Sombras de Ofélia*, em praticamente todas as obras consumidas o prazer proporcionado pelo encontro com o horror esteve lá, mas o medo capaz de gelar a espinha; o medo mobilizador que transforma-se quase num trauma, semelhante a como um pesadelo mexe com nosso âmago... não posso afirmar que o senti tantas vezes assim. Entendendo que o gênero provém do

sentimento de medo e seu imaginário associado, é curioso pensar em por que muitas produções não o provocam. Sem julgar a eficácia da construção artística, se seus autores foram bem sucedidos em suas intenções, parece que, em seu desenvolvimento, muitos passaram a propositalmente (ou não) mirar mais na repulsa e nos sustos, suas reverberações.

A ideia de o horror referir-se, sobretudo, à aversão, com criaturas monstruosas e o perigo à integridade física das personagens positivas, mencionado nos estudos anteriormente, fazia total sentido ao analisar seus pressupostos, entretanto, não conseguia deixar de pensar sobre uma parcela de produções percebidas extremamente potentes na lente do horror e sem essas particularidades como enfoque; mais, obras artísticas voltadas ao medo em seu estado mais perturbador, *pesadelístico*. Como visto aqui, o gênero dispõe de grande variedade de abordagens, encontrando em sua história maneiras diversificadas de construí-lo. Nessa prerrogativa, nada mais justo do que admitir dentro dele uma porção (mesmo pequena) de criações que desviam de suas principais características, mas que, nem por isso, deixam de ser de horror – os ornitorrincos dos mamíferos.

Com o objetivo de identificar o que torna essas obras particularmente interessantes na ideia de promoverem a sensação de pesadelo e romperem com algumas regras estabelecidas pelo horror, foram elencadas algumas delas.

“O homem de preto fugia pelo deserto e o pistoleiro ia atrás”, com essa frase, King (2004, p. 27) inicia o primeiro volume da coleção *A Torre Negra*, que hoje conta com oito livros¹⁷. Na saga, acompanhamos a história de Roland Deschain em busca da misteriosa Torre Negra, uma construção sobre a qual pouco se sabe, mas que parece conter todos os segredos do universo. King declarou diversas vezes que essa é a obra de sua vida e dedicou a maior parte da sua trajetória como escritor a desenvolver a perseguição obsessiva do último pistoleiro da linhagem de Gilead pela Torre. A aventura macabra é tão significativa para o autor que ele faz alusão a ela em outros livros e filmes, como no início da adaptação cinematográfica do conto *The Mist* (1980), onde observamos o protagonista, um pintor do Maine, finalizando um quadro retratando uma torre, um campo de rosas e um homem carregando pistolas – todos elementos do universo da Torre Negra. Segundo o autor, a inspiração para a série, cuja primeira edição ele começou a escrever aos 19 anos, foi um poema de Robert Browning, escrito em 1855, intitulado *Childe Roland to the Dark Tower Came*. King (1982) também declarou que foi a sua admiração pela Terra Média, mundo

¹⁷ *O Pistoleiro* (1982), *A Escolha dos Três* (1987), *Terras Devastadas* (1991), *Mago e Vidro* (1997), *Lobos de Calla* (2003), *Canção de Susannah* (2004), *A Torre Negra*, (2004) e *O Vento Pela Fechadura* (2012).

mágico criado por J. R. R. Tolkien, que o incitou a escrever a coleção – uma referência mundial do gênero fantástico na literatura.

Diferente de muitas histórias onde acontecimentos precedem a aventura, em *A Torre Negra* o leitor é atirado logo de início ao meio da jornada do pistoleiro Roland, sem explicações prévias, parecido com um pesadelo onde nos encontramos de repente, sem saber ao certo como chegamos ali. Não por menos, a sensação de ler os livros da série é como acompanhar um sonho perturbador. A descrição do cenário remete ao onírico de uma forma um tanto macabra, não apelando para a beleza, mas utilizando o sentimento de inferioridade e fragilidade do protagonista perante um universo misterioso. A forma como o autor descreve o deserto lembra as pinturas de Dalí e de Beksinski, com paisagens oníricas fabulosamente inquietantes. King inicia a descrição da paisagem assim:

O deserto era a apoteose de todos os desertos, imenso, estendendo-se para o céu no que parecia ser eternidade em todas as direções. Era branco e ofuscante e seco e sem feições a não ser o débil, enevoado traço das montanhas que se esboçavam no horizonte e a erva do diabo que trazia sonhos doces, pesadelos, morte. Uma ocasional placa mortuária indicava o caminho, pois antigamente a trilha poeirenta que avançava pela espessa crosta alcalina fora uma rodovia. Diligências e carroças tinham passado por lá. O mundo havia continuado desde então. O mundo havia se esvaziado (KING, 1981, p. 24).

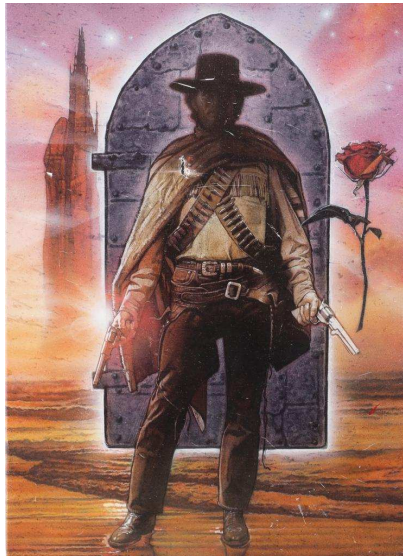
A complexidade por trás do universo do livro é gigantesca. Semelhante a Tolkien, o autor foi responsável por desenvolver um mundo ficcional tão ricamente detalhado que, ao invés de uma fabricação da sua própria imaginação, aparenta ter sido visitado fisicamente por ele. Ao longo da história, enquanto o protagonista Roland desbrava terras devastadas, “um mundo que seguiu adiante”, como leitores somos apresentados a cenários assustadores e repletos de lacunas que instigam a curiosidade dos que seguem o caminho do pistoleiro em busca da sua estimada Torre.

Lembro-me de constantemente estremecer fazendo especulações acerca dos próximos capítulos, acometida por um sentimento de expectativa tão grande que sentia vertigens ao imaginar, movida pelo desejo de saber o que estaria nas sombras. Quando finalizei o último livro, em meados de 2013, fiquei tão impactada pelo final (o segundo final, pois na verdade há dois: um onde o autor finaliza o destino das personagens e outro que ele aconselha os leitores a não lerem) que por três dias não consegui levantar da cama, tamanha era a perturbação sentida. Em todos os oito volumes somos apresentados a criaturas monstruosas e vilanescas, como o monstro aracnídeo Mordred, o Rei Rubro e as lagostrosidades, entretanto, o que nos prende de fato, o que parece mobilizar nosso sentimento de medo é a obsessão do Pistoleiro pela Torre Negra. Nos afligimos pensando até onde o protagonista pode ir movido pela sua

compulsão. As certezas dos leitores comumente habituados a ler literatura fantástica são quebradas como quando, para nosso espanto, ele deixa seu filho adotivo morrer para não perder de vista o homem de preto que persegue, onde o menino, Jake Chambers, profere “Vá então. Há outros mundos além deste” (KING, 1981, p. 188) – uma das frases mais emblemáticas, em minha opinião.

Também existem momentos provocadores de asco durante a narrativa, mas esses são ínfimos quando comparados ao todo. Quando Roland perde alguns dedos da mão para as lagostrosidades em *A Escolha dos Três* ou durante a morte de Mordred devido a uma diarreia profusa em *A Torre Negra*, sentimos as entranhas revirarem-se, mas a repulsa se dilui rapidamente, não é um fator “essencial” para o desenvolvimento da história. Talvez, possamos pensar sobre a experiência de leitura em sua totalidade como algo extremamente angustiante, onde o medo constrói-se nos *e se*. Mesmo no (segundo) final, quando compreendemos os motivos pelos quais o primeiro livro iniciou daquele jeito abrupto, e começamos a juntar sinais que estavam perante nós esse tempo todo sem percebermos, as lacunas construídas pelo autor não perdem sua potência, pelo contrário, aprofundam-se.

Figura 22 – Ilustração de "A Torre Negra", autor desconhecido



Fonte:

<https://www.invaluable.com/auction-lot/the-mist-screen-used-dark-tower-prop-painting-1763-c-ab6498ab5b>

Alguns poemas do Goethe também proporcionam uma sensação semelhante, ainda que em menor escala, como em *Der Erlkönig*, traduzido para o português como *Álamo-Rei*, por Wagner Schadeck (GOETHE, 2017, n.p.), onde um pai desesperado percorre uma floresta sombria com o filho doente nos braços, num ritmo frenético que proporciona à leitura uma cadência, parecida com o trotar de um cavalo:

Wer reitet so spät durch Nacht und Wind?
 Es ist der Vater mit seinem Kind.
 Er hat den Knaben wohl in dem Arm,
 Er faßt ihn sicher, er hält ihn warm.
 Mein Sohn, was birgst du so bang dein Gesicht?
 Siehst Vater, du den Erlkönig nicht!
 Den Erlenkönig mit Kron' und Schweif?
 Mein Sohn, es ist ein Nebelstreif.

Quem galopa em noturna tardança?
 Eis o pai carregando a criança.
 Preme-a aos braços com força de brida;
 Firmemente, mantém-na aquecida.
 – Por que, filho, esse rosto de espanto?
 – Meu papai, de coroa e de manto,
 Não vês o Álamo-Rei no caminho?
 – É a mantilha de névoa, filhinho!

Lendo-o, facilmente nos angustiamos como o pai correndo em seu cavalo e, enquanto a criança narra as imagens vistas por ela nas sombras, dizendo-as animadas e monstruosas, uma dúvida nos abate: qual dos dois está certo quanto à paisagem ao seu redor, o filho moribundo ou o pai preocupado unicamente com seu destino? Uma dúvida que nos incomoda, projetando-se para nossa percepção acerca do nosso redor.

O conto *Sono*, de Haruki Murakami (2015), igualmente traz essa confusão perceptiva. Com a insônia como temática central, acompanhamos estranhos eventos na vida de uma mulher de meia-idade, com marido e filho, cujos nomes jamais são mencionados, quando ela inesperadamente passa a não mais conseguir ou precisar dormir. A estranheza da declaração que inicia a narrativa em primeira pessoa da protagonista, “É o décimo sétimo dia em que não consigo dormir” (*ibidem*, p. 1), cresce aceleradamente enquanto ela narra as mudanças positivas percebidas no seu corpo (mais jovem, mais resistente, mais vigoroso). Sabendo que será desacreditada ou julgada louca caso compartilhe seu segredo com alguém, a mulher passa a viver uma segunda vida enquanto o marido e filho dormem profundamente a noite. No final, passadas semanas acordada, o conto termina abruptamente, sem respostas ou conclusões:

Alguma coisa está errada. Se eu pensar com calma vai dar tudo certo. Preciso pensar. Pensar com calma, sem afobação. Alguma coisa está errada. Alguma coisa está errada. Alguma coisa está errada. Mas não sei o que é. Minha mente está repleta de uma densa escuridão. Uma escuridão que não vai me levar a lugar algum. Minhas mãos tremem. Tirei a chave da ignição para tentar colocá-la novamente. Os dedos tremem e eu não consigo colocá-la de volta na fenda. Ao tentar novamente, a chave cai no chão. Curvo o corpo para tentar pegá-la, mas não consigo, porque estão balançando o carro com muita força. Ao me curvar, bato a testa com força no volante. Desisto de pegar a chave, encosto no banco e cubro o rosto com as mãos. E choro. A única coisa que resta a fazer é chorar (MURAKAMI, 2015, p. 109-110).

No livro *História da sua vida e outros contos*, de Ted Chiang (2016), o conto principal que dá nome a obra, inspiração para o filme *A Chegada* (2016), uma adaptação excelente

dirigida por Denis Villeneuve, narra em primeira pessoa a aparição inesperada de um conjunto de embarcações vindas do espaço no nosso planeta. Seus tripulantes, criaturas denominadas pelos terráqueos de heptapodes devido aos sete tentáculos que as sustentam, utilizam uma lógica diferente para a enunciação comunicacional, motivo pelo qual chamam uma linguista, para tentar um diálogo. A narrativa, construída pela doutora em linguística e direcionada para a sua filha, alterna entre a tentativa de comunicação com os seres alienígenas e supostas "memórias" familiares, onde a protagonista lembra quando a filha foi concebida, algumas discussões entre elas e momentos da sua infância. O que nos chama a atenção como leitores, é que muitas das "memórias" são construídas no futuro do presente do indicativo, “Nesse estágio de sua vida, não vai haver passado nem futuro para você; até que eu lhe dê meu peito, você não vai ter memória de satisfação no passado nem expectativa de alívio no futuro” (CHIANG, 2016, p. 182), como se fosse algo prestes a acontecer. No decorrer do conto, entendemos que a linguagem dos heptapodes não é diferente apenas em enunciação, mas refere-se ao tempo como um todo, contendo em si informações tanto do passado quanto do futuro, alocando à linguagem o status de conhecimento geral acerca do que existe no tempo como um todo (Walter Benjamin ficaria muito satisfeito com essa parte), com uma lógica própria, angustiante por não conseguirmos conceber essa ideia em nosso imaginário. Nesse, também há criaturas monstruosas, os alienígenas, mas como em *A Torre Negra* seu aspecto polvíneo pouco interfere no grande mote da história de Chiang (2016), voltado para a complexidade da linguagem e como ela traduz e interfere na vida.

Figura 23 – Ilustração de Kat Menschik para o conto "Sono"



Fonte: acervo pessoal.

No cinema, *O Orfanato* (2007), um dos meus filmes preferidos, é, até hoje, uma referência importante para pensar sobre a inovação no que concerne ao horror. O filme hispânico-mexicano, dirigido por Juan Antonio Bayona, com roteiro do mesmo em conjunto a

Guillermo del Toro e Sérgio G. Sanchez, é sobre uma mulher que, depois de adulta, casada e com um filho pequeno, decide comprar o orfanato em que cresceu para reinaugurá-lo. A trama se desenvolve quando seu filho Simón, adotado e hiv positivo, some durante a festa de inauguração do novo orfanato. Preocupada com o sumiço da criança por ela precisar de medicamentos diários, os coquetéis para manter o hiv indetectável, a mãe, Laura, interpretada por Belén Rueda, inicia uma busca pelo filho perdido, não medindo esforços para encontrá-lo. Nele, sim, temos *jumpscares*, a aparição eventual de figuras monstruosas (fantasmas) e algumas cenas trabalhadas em nojeiras, mas nada se compara à tentativa angustiada que fazemos como público de enxergar alguma pista sobre o paradeiro do menino perdido – esses, me parecem, poderiam não ser utilizados sem perder a potência do mesmo. A personagem Laura e sua busca incessante nos afligem em especial por serem constantemente desacreditadas pelas outras personagens, quando, mesmo após a desistência de todos, ela continua procurando Simon. Em especial, o mais interessante nesse exemplo é a maneira como os roteiristas nos guiam para uma falsa conclusão da história quando, surpreendentemente, descobrimos que o menino estava o tempo todo preso no porão da casa. A apreensão que guia os espectadores cena após cena assemelha-se aos “e se”s da *Torre Negra*, o medo aparecendo nas lacunas, repletas de possibilidades e desprovidas de respostas, até o final arrebatador.

Figura 24 – Cena do filme "O Orfanato"



Fonte:

<https://www.theguardian.com/film/filmblog/2014/oct/28/the-orphanage-the-film-that-frightened-me-most-kinder-horror>.

É interessante pensar sobre a proximidade de *O Orfanato* com o sentimento de hesitação mencionado por Todorov (1992) para referenciar as ficções fantásticas, na forma como, mesmo assim, podemos interpretá-lo como um filme de horror. A obra demonstra-se efetivamente inteligente e inovadora ao romper com as expectativas esperadas para um filme desse gênero (inclusive, muito divulgado pela crítica como um “drama”) por, simplesmente,

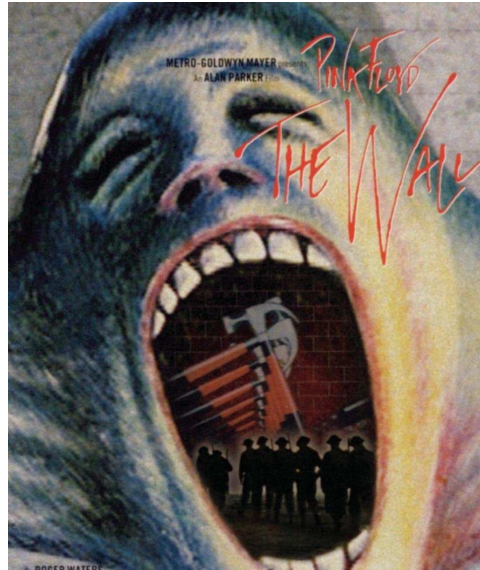
não utilizar caminhos conhecidos para o desenvolvimento da trama. Apesar de manipular recursos como a figura monstruosa de uma criança com uma máscara sinistra para apavorar o público, a potência da obra aparece no desenvolvimento inesperado dos acontecimentos, produzindo uma sensação de espanto perante a incapacidade do público em prever o que sucederá na narrativa.

Zdzislaw Beksinski (1929-2005), artista polonês, não chegou a construir propriamente narrativas, pois seu trabalho incidia em trabalhar com pintura e fotografia, porém, basta vislumbrar algumas de suas obras para percebê-las próximas ao horror e ao surrealismo. Conhecido por retratar pesadelos, suas produções são dotadas de imagens sinistras, construídas em paisagens horripilantes. Ironicamente, o artista confessou que na infância apenas a ideia de pegar no sono o apavorava, temendo o que poderia passar no mundo dos sonhos (ALVARENGA, 2017), demonstrando, mais uma vez, como a arte pode ser um bom instrumento para lidar com o medo. Não somos apresentados a personagens, conflitos dramáticos, nem qualquer enredo, mas isso não nos impede de sentir um frio na espinha ao contemplar os pesadelos retratados por Beksinski. Semelhante a Dali, a potência dos quadros está na atmosfera construída, trabalhada em sombras, cores frias e infinitos. Ainda que algumas tenham corpos putrefatos, ossadas humanas e híbridos de humanos com animais, as que me chamam a atenção são, em especial, as de paisagens oníricas, com ondas, nuvens e abismos, capazes de fazer o público imaginar possíveis histórias de medo nestes cenários.

A banda *Pink Floyd*, reconhecida mundialmente como um dos maiores grupos musicais de rock progressivo¹⁸, destaca-se pela composição de músicas que pretendem ser parecidas a pequenas histórias contadas. Isso não acontece obrigatoriamente nas letras, embora álbuns como *The Wall* (1979) tenham se consolidado popularmente pela construção audiovisual de clipes com um mote narrativo condutor das suas faixas. Entre as músicas da banda capazes de produzir uma experiência perturbadora, lembro rapidamente de *Echoes*, do álbum *Meddle* (1971), *Shine on You Crazy Diamond*, de *Wish You Were Here* (1975), e *Careful With That Axe, Eugene*, do álbum *Ummagumma* (1969) todas trabalhadas na atmosfera sonora, de duração extensa quando comparadas a composições contemporâneas.

¹⁸ Gênero musical que surgiu na década de 1960, muito popular na contemporaneidade. Entre suas características principais estão: 1- músicas longas; 2- arranjos não-tradicionais; 3- uso de sintetizadores e; 4- longas partes instrumentais. A interpretação popular acerca do gênero da banda *Pink Floyd* diverge, onde muitos referem-se ao grupo, também, como rock psicodélico, com o argumento de que uma música de rock progressivo deve passar por mudanças de andamento e fórmula de compasso, (qualidade pouco explorada pelo grupo), referência da música clássica. Aqui, entretanto, compartilho da perspectiva mais popular entre os fãs da banda, por valorizar as quatro qualidades mencionadas como mais relevantes para caracterizar o rock progressivo.

Figura 25 – Capa do filme "The Wall", com trilha sonora do álbum de mesmo nome



Fonte: <https://www.amazon.com.br/Pink-Floyd-Wall-PAL-FORMAT/dp/B00004CZIZ>.

Compreender a premissa do horror artístico e elaborar nossa própria interpretação sobre o gênero, nos permitiu expandir a sua compreensão e associar a ele obras que, inicialmente, não interpretávamos como suas manifestantes. Assimilá-lo a partir do medo como princípio compositivo do artifício (no sentido da arte) vinculado à estética negativa, sabendo-o provocador de uma resposta fisiológica nos espectadores, nos fez identificar manifestações teatrais próximas dessa premissa, sobretudo pelo desconforto ocasionado na recepção. É o caso da peça *Luzes Apagadas* (1984), da dramaturga indiana Manjula Padmanabhan.

A obra, publicada em 1984, na Índia, possui uma estrutura tradicional, com personagens, rubricas e desenvolvimento narrativo linear, dividido em 3 cenas. Desenvolve-se no tempo-espaço de uma noite, na sala-de-estar de um apartamento de classe média alta, e conta com seis personagens: Frieda, a empregada da família; Bhasker, o pai de família; Leela, esposa de Bhasker; Mohan, amigo de Bhasker; Naina, amiga de Leela e esposa de Surinder; e Surinder, amigo dos homens e marido de Naina. O *plot* da história é bastante simples: todas as noites, no prédio à frente da janela de sua sala, Leela e Bhasker ouvem sons e gritos terríveis. Um dia, ignorando as súplicas de Leela para tentar impedir o barulho amedrontador, Bhasker convida dois amigos para assistirem à cena causadora do ocorrido, com a justificativa de tentarem entender o que acontece lá.

Acompanhando discussões no Departamento de Arte Dramática da UFRGS a respeito da obra de Padmanabhan, em especial sobre sua dramaturgia, percebo-a carregada de polêmica – uma ótima pista de sua proximidade com o horror. Um dos argumentos para a

crítica constante à peça é a provocação de *gatilhos traumáticos*¹⁹. Por tratar de violência de gênero, e mais precisamente de estupro, não podemos negar esse fator, entretanto, advindo dele outra condenação à *Luzes Apagadas* é uma suposta *apologia* à violência. Realmente, a maneira de abordar um tema faz toda diferença no discurso e produto final (a encenação de textos dramáticos são a maior prova disso), porém, a autora optar por expor um problema social na fábula sem sugerir uma solução a ele, mais ainda, apresentar situações onde as personagens femininas são subjugadas pelos seus opressores sem uma reviravolta empoderadora, parece ser o verdadeiro motivo para a considerarem uma obra inadequada, cujo efeito perceptível para além de desagradável e pessimista é angustiante.

Do estudo retratado aqui, começamos a interpretar a obra de Manjula como uma obra de horror no teatro (no sentido de gênero), assim como *Inferno*, de Castelucci; *O Mal Entendido*, dirigido por Daniel Colin; *Chapeuzinho Vermelho*, dirigida por Camila Bauer; *Álbum de Família*, de Nelson Rodrigues; entre outras, para não deixar de citar algumas um tanto mais óbvias como *Casa do Medo*, do Grupo Macarenando, e *Morredeiro*, dirigida por Maurício Casiraghi.²⁰ No caso de *Luzes Apagadas*, o medo suscitado é construído no diálogo entre expectativa, reconhecimento (empatia por parte das mulheres) e pessimismo. No lugar de monstros com tentáculos, as personagens masculinas são as mais próximas de uma figura monstruosa, com o adendo de as identificarmos como homens comuns (onde reside uma das críticas da obra); embora sem violência física explícita, os gritos indicados pelas rubricas servem para que imaginemos atrocidades cometidas à vítima no prédio ao lado; ao apagarem as luzes da sala onde a narrativa se desenvolve, a penumbra tão característica do horror nos incomoda. Ao entender *Luzes Apagadas* como uma obra de horror, sua abordagem e interpretação mudam: se idealizamos o desconforto fisiológico (também imaginativo) do público e um possível choque com o que é assistido, torna-se mais aceitável que a encenação não seja tão agradável como demais obras feministas, pois essa busca justamente impactar os espectadores – e, convenhamos, seria bastante perturbador se uma peça sobre estupro fizesse

¹⁹ Termo coloquial utilizado na contemporaneidade para designar obras de arte com temáticas “fortes”, que podem acionar traumas pessoais em quem as assiste.

²⁰ Acredito que, além dessas, existam muitas outras. Nas discussões com o grupo de pesquisa, nas entrevistas não-estruturadas e mesmo durante a banca de defesa e qualificação foram levantados outros exemplos: *A Trilogia Bíblica*, do Teatro da Vertigem; produções do grupo curitibano *Vigor Mortis*, dirigido por Paulo Biscaia Filho; *O Casal Palavrakis*, de Angélica Liddell; *Sleep no More*, da companhia Punchdrunk; *The Woman in Black*, de Stephen Malatrat; *Translúcido*, da Cia. Talagadá; para não mencionar adaptações de clássicos como *Drácula*, *Frankenstein* e *Histórias Extraordinárias*. Em conjunto à situação dos dois anos de pandemia que situaram a pesquisa retratada, onde o teatro não pode acontecer presencialmente, a dificuldade em analisá-las encontra-se na estratégia comum de companhias e grupos que produzem as obras de horror de não divulgar imagens, gravações ou qualquer registro virtual das mesmas, visando manter um mistério ao seu respeito e, por consequência, um maior interesse do público em assisti-las. Por isso, aqui abordo apenas aquelas que pude assistir.

o público sair as gargalhadas, não? Também, se levarmos em conta o grande papel da imaginação do público ao assistir a obra, podemos identificar uma *proximidade* com a estética procurada aqui, em especial em uma tensão que cresce gradativamente, sufocando aqueles que a assistem. A hipótese é que as escolhas tomadas para a encenação (dramatúrgicas) podem ser capazes de ampliar essa qualidade sufocante, tornando-a mais perturbadora. Acrescidamente, parece possível optar por aproximar a encenação de um pesadelo.

A peça performática *Inferno* (2008), livremente inspirada na *Divina Comédia* por Romeo Castellucci, pude assistir apenas em registro audiovisual, uma experiência deveras diferente do que a de presenciá-la ao vivo. Apesar disso, o impacto causado por algumas cenas, como a do piano de cauda queimando enquanto a música *Spiegel Im Spiegel*, de Arvo Pärt, preenche o ambiente; o “ataque” de cachorros ao performer; a escalada aparentemente perigosa na igreja por ele; e o tecido gigante jogado sobre a plateia, foram significativos ao ponto de serem referidos aqui. O que chama a atenção, no caso desse exemplo, é como imagens de destruição provocam um “arrebato poético” e conduzem a mente de quem assiste para questões existenciais. Tornamo-nos reflexivos sem saber ao certo sobre o quê, num estado contemplativo que beira a dor.

Figura 26 – Cena de "Inferno"



Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/64668944637879573/>.

O Mal Entendido (2015), peça dirigida por Daniel Colin e inspirada nos escritos de Albert Camus, também é digna de reconhecimento. Ao adentrarmos o Teatro de Arena²¹, sentimo-nos em um espaço de pesadelo: claustrofóbico devido à névoa espessa, estranho pelos cheiros incomuns aos palcos e incomodativo pela umidade, em especial pelo chão do palco repleto de água, uma piscina rasa construída como cenário – belíssima. O texto da peça é o fator menos memorável quando relembro a experiência. Ao assistir às atrizes e atores

²¹ Teatro localizado na cidade de Porto Alegre, fundado em 17 de outubro de 1967 por artistas do Grupo de Teatro Independente, liderados por Jairo de Andrade. Também faziam parte do GTI os artistas Alba Rosa, Araci Esteves, Hamilton Braga e Cância Vargas.

moverem-se no palco repleto de água, trazendo em seus corpos um estado de estranheza, com figurinos escuros e lentes de contato esbranquiçadas, podemos facilmente lembrar do expressionismo alemão. Sobre a peça, portanto, o mais interessante é a construção de uma atmosfera perturbadora, que não precisa de efeitos visuais ou figuras vilanescas para nos incomodar.

Trago esses exemplos para demonstrar como o efeito receptivo do horror ultrapassa a experiência com o cinema e o audiovisual (seus campos contemporâneos mais comuns) e repercute em outras seções da arte capazes de provocar medo, como as artes visuais e a música. Todavia, gostaria que atentássemos, em especial, para a diferença entre os exemplos dados e as “regras básicas” do gênero vistas aqui, na perspectiva compositiva e estética.

Na recepção desse conjunto de obras (algumas de horror, outras não), notei que a experiência estética amedrontadora passava longe da repulsa e do asco. Em *O Orfanato* e *A Torre Negra* há momentos de violência explícita ou sugestiva capazes de provocar tais efeitos no público, mas esses são consideravelmente esporádicos comparados à totalidade da obra. Em outras, entretanto, essas sensações sequer aparecem. O ponto fundamental onde a experiência parece convergir é no aspecto de provocar o medo como sentimento (diferente da emoção), do qual trago a seguinte problemática: interpretando o horror como descrito no subcapítulo anterior, onde o sentimento de medo parece ser o cerne do gênero, não seria mais correto considerar alguns dos exemplos acima como muito próximos deste, senão, de fato, obras de horror? Nesse aspecto, não parece raso julgá-lo (o gênero) a partir dessa premissa (provocar asco e repulsa)? Poderia-se argumentar que o asco não é a única característica do horror artístico, que devemos lembrá-lo a partir de outros preceitos básicos de recepção (como uma resposta fisiológica naqueles que o assistem e o sentimento de empatia pelas personagens positivas), porém, também esses não acontecem ou são ínfimos nos casos citados.

Monstros? Muito poucos ou nenhum; imagens grotescas? quase nada; e acho difícil mensurar até onde vai a intenção de criação dos autores, se pretendiam construir uma obra de horror. Então, estamos diante de quê? Se não podemos citá-las como pertencentes a esse gênero, como nos referir a elas? Seria possível estar idealizando uma obra de medo no teatro, proposta como de horror, mas divergente de seus princípios?

Outras produções também poderiam ser citadas, todas dentro da premissa de romper com elementos mencionados como primordiais para a composição do horror artístico. As revisitadas aqui são amostras que impulsionaram a principal questão da pesquisa desenvolvida para esta dissertação: como conceituar tal experiência estética?

Percebendo estar diante de algo relativamente novo²², próximo dos objetivos compositivos idealizados como artista criadora de teatro para uma obra, mangas foram arregaçadas para compreender esse “corpo amorfo”. O resultado foi a necessidade de criar um conceito operatório para nortear a segunda grande questão: que pistas o conjunto de obras relacionadas oferecem para pensarmos numa prática teatral suscitadora de tal qualidade estética?

²² Que eu perceberia, posteriormente, relacionado ao aprofundamento da qualidade de terror, descrito no capítulo seguinte.

3 O TERROR ARTÍSTICO

3.1 PERCALÇOS E ACHADOS NA PROCURA POR CONCEITUAR A EXPERIÊNCIA ESTÉTICA VIVENCIADA

*Nunca me esquecerei desse acontecimento
na vida de minhas retinas tão fatigadas.
Nunca me esquecerei que no meio do caminho
tinha uma pedra
tinha uma pedra no meio do caminho
Carlos Drummond de Andrade*

São muito mais diversas as coisas que não sabemos do que as que conhecemos. Se é difícil medir até onde vai o nosso conhecimento, é ainda mais complexo descrever o que abrange o território do desconhecido. Nas jornadas feitas rumo à incógnita do *além* da nossa compreensão, por não imaginarmos como será o caminho percorrido, nos defrontamos com obstáculos inesperados. Inicialmente, esses parecem apenas atrapalhar nossos objetivos; são as pedras no caminho descritas por Drummond, inesquecíveis por acrescentarem emoção às trajetórias que, talvez, seriam mais insípidas sem elas. Foi graças ao fatídico encontro do eu-lírico de Drummond com uma simples pedra que sua poesia emergiu.

Não por menos, durante o estudo teórico para embasar possibilidades dramatúrgicas na construção de um pesadelo no teatro, as “pedras drummonescas” encontradas foram de extrema importância. O encontro com os obstáculos relatados aqui permitiu uma rebentação poética, lançando fragmentos especulativos a campos distintos, entre eles, a filosofia, a psicanálise e as ciências biológicas. Atrelando as ideias coletadas em diferentes âmbitos, formou-se o corpus desta pesquisa para, como um leque que move o vento, gerar uma tempestade digna do que imaginava propor à cena.

No contexto de investigar o horror do ponto de vista da criação teatral, mirando nos pesadelos para guiar a poética pretendida, inspirei-me na lógica de tatear as margens do objeto investigado, utilizada por Jerzy Grotowski. Sobre sua metodologia de pesquisa e entendimento do fazer cênico, a autora Carla Andrea Lima salienta que

De Grotowski a sensação que perpassa é a de um trabalho que se sustenta, tanto na prática quanto na sistematização desta em palavras, tendo como base de sua tessitura um certo trabalho sobre o negativo. Como se, na relação com aquilo que se institui como saber, tivéssemos que refazer continuamente o trabalho artesanal de tatear, bordejar aquilo que, na experiência, se mostrou como horizonte – um horizonte que não extingue de seu panorama o contato com o desconhecido, com o vazio e com as hiências do próprio desejo e fazer do artista. (LIMA, 2013, p.78)

Trabalhar sob o viés negativo, compreendendo onde aparecem as “bordas” (portanto, proximidades) da estética procurada para conceituação, em vias de propor uma produção teatral capaz de suscitá-la (elencando possíveis recursos), permitiu vislumbrar o seu entorno, por consequência deixando sua forma mais nítida. Tal lógica auxiliou a afunilar o procurado, especificando a partir de suas diferenças onde estamos mirando para compor artisticamente. Portanto, no percurso relatado neste capítulo, veremos como as pedras encontradas contribuíram para a pesquisa; em como identificá-las foi essencial para projetar um conceito operatório²³ que guiou a coleta de pistas fornecidas interdisciplinarmente para uma encenação desse feito.

A primeira pedra no caminho apareceu logo no início, enquanto procurava material teórico para contribuir aos objetivos traçados. Sendo a própria descrição do gênero horror complexa o suficiente para balançar as teorias de pensadores do gênero, fazendo-os admitir a dificuldade em conceituá-lo, foi igualmente complexo mapear a articulação de sensações específicas em sua execução, sabendo que procurava uma experiência estética bastante singular dentro do mesmo.

Principiada a empreitada, nos estudos acerca do horror procurei menção à experiência estética que guiaria uma possível montagem teatral: a sensação semelhante a de um pesadelo, um misto de fascínio e curiosidade, que nos incita a querer compreendê-lo e, simultaneamente, nos enche de medo, perturbando-nos. Interessantemente, não encontrei o que procurava e isso me inquietou. Duvidava, e muito, que apenas eu conhecesse a dita experiência, que mais ninguém tivesse a vivenciado em algum nível. Então, optei por agrupar percepções de campos distintos do conhecimento, visando identificar nelas aspectos relacionados para desenvolver um conceito operatório que as abarcasse.

No capítulo *A Natureza do Horror*, onde Carroll discorre introdutoriamente sobre o que caracteriza uma obra de horror, há o momento em que, depois de analisar algumas obras artísticas, ele descreve brevemente um objeto que opta por chamar de *histórias de pavor (dread)* – segundo o mesmo, constantemente incorporadas ao tipo de ficção do qual derivou sua teoria (CARROLL, 1999, p. 63). Em sua explicação, o autor pontua que a distinção principal entre elas e o horror está na resposta emocional dos espectadores. Enquanto o horror artístico gera uma sensação de asco e repulsa, “O acontecimento misterioso que arremeta essas histórias (*as de pavor*) causa uma sensação de incômodo e de assombro, talvez de momentânea angústia e de pressentimento” (*ibidem*, p. 63).

²³ Tratado no subcapítulo 3.3.

Além de citar a presença de “forças não reconhecidas, desconhecidas e talvez ocultas e inexplicáveis” às quais o espectador é direcionado através desses acontecimentos misteriosos, dando a impressão do universo ser governado por elas, e de reconhecer a existência do “Pavor Artístico” como diferenciado do horror artístico, Carroll cita a dessemelhança entre eles apenas para indicar que sua pesquisa não entra nesse mérito:

O pavor artístico provavelmente merece uma teoria só para si, embora eu não disponha de uma já pronta. Provavelmente o pavor artístico venha a ter certas afinidades com o horror artístico, uma vez que ambos se movem pelo preternatural - com suas variações sobrenaturais e de ficção científica. E, é claro, algumas ficções podem mover-se tanto pelo horror artístico quanto pelo pavor artístico; a mistura pode assumir diversas formas, em diferentes histórias. Contudo, as duas emoções, embora relacionadas, ainda são distintas (CARROLL, 1999, p. 63).

A distinção entre artístico e natural estabelecida pelo autor foi importante para delimitar a experiência investigada unicamente à arte; pela forma como ela suscita e constrói sentimentos próximos dos abordados num contexto natural, mas, ainda assim, diferentes por não tratarem sobre a sua representação ou criação artística. A referência a esse segmento diferente do horror, que também relaciona-se com o sobrenatural e à ficção científica, chamou a minha atenção precisamente por estar relacionada ao horror artístico mas não se enquadrar na caracterização proposta pelo autor, como reconhecido pelo mesmo. Neste ponto, ficou evidente a existência de produções que, embora semelhantes ao/de horror, não condizem em sua totalidade com as peculiaridades desse gênero.

Somado a isso, a utilização do termo “pavor artístico” por Carroll (1999) também voltou minha atenção à citação de termos próximos a “horror” na descrição de outros autores e, nesse ponto, deparei-me com outra pedra, a segunda no mesmo caminho: a utilização de sinônimos e o embaraço das traduções.

Horror, pavor, temor, terror, suspense, mistério: palavras distintas com significados semelhantes e utilizadas corriqueiramente nos estudos de produções que flertam com o medo. Seja pela necessidade de criar um texto fluído, sem muita repetição de termos, ou até mesmo para traduzir textos em termos próximos do cotidiano de algumas nações (aqui, o exemplo de “*terror*” ser problemático para os norte-americanos por associarem a ele ataques terroristas), aparentemente é difícil encontrar uma designação que seja mundial. Por estarem todos ligados ao sentimento de medo, o uso de sinônimos em estudos da área atravancaram a busca pelo reconhecimento de um termo que referenciasse o pretendido aqui.

Dois segmentos valem-se, especialmente, do termo “horror” e seus derivados: o próprio gênero e a literatura fantástica. Ao procurar referência aos termos citados no que tange o campo das artes cênicas, apenas um se sobressaiu, o terror – em especial, na poética

aristotélica – demonstrando certa escassez de vínculos com o gênero e, simultaneamente, sinalizando-o carente de atenção.

A “pedra que diz respeito aos nomes” serviu para afunilar a procura entre os mais comuns, pensando que, caso houvesse alguma diferenciação com o objetivo de conceituar um aspecto específico sobre o horror, esse apareceria mais de uma vez com significado semelhante. E, se estava procurando conglomerar sensações dentro de uma mesma estética, seria importante nomeá-la para traduzir simbolicamente seu todo.

Foi durante a leitura de *Dança Macabra*, onde Stephen King (1981) apresenta uma história sobre o horror desde as primeiras publicações do gênero no âmbito da literatura e sua evolução no cinema, que encontrei, pela primeira vez, uma tentativa de distinguir alguns aspectos dentro de uma obra de horror. Desenvolvendo a analogia da criação de uma obra do gênero com uma dança, King (*ibidem*, p. 20) escreveu que “O horror explícito é uma coisa, mas é naquele outro nível de horror que se experimenta aquela pequena sensação de ansiedade que nós chamamos de “arrepio”, nos próximos parágrafos explicando que “Esta é a verdadeira dança macabra, suponho: aqueles instantes memoráveis quando o criador da trama de horror é capaz de unir a mente consciente e inconsciente através de uma poderosa ideia” (*ibidem*, p. 21). Ao citar um tipo de “arrepio” precedente àquilo que optou por chamar de “horror explícito”, o autor abriu os holofotes para uma parte do palco que, até o momento, estava escurecida: a existência de *momentos* específicos em obras do tipo.

Ainda que haja diversidade de temáticas, no cinema é facilmente perceptível a divisão de momentos citados por King. Pensando sobre o *slasher*, temos alguns exemplos clássicos. Primeiramente, nos mais comuns, somos apresentados a um *flashback* envolvendo o assassino (como algum ataque antigo ou uma situação traumática que o tornou uma criatura sedenta por sangue e vingança). Depois disso, conhecemos as personagens principais, geralmente um grupo de amigos jovens. Em seguida, eventos estranhos começam a acontecer, aos quais as personagens reagem tentando irrelevá-los. A estranheza dos acontecimentos se intensifica, perturbando os protagonistas. Depois, há a concretização de algo catastrófico, como a morte ou sumiço de algum deles, à qual todos se apavoram. Em seguida, uma perseguição do *serial killer* se instaura, onde vemos o grupo de amigos lutando com todas as suas forças para sobreviver. Por fim, após a morte de vários do grupo, o conflito é resolvido e o assassino derrotado, se for um final feliz (caso contrário há um final “em aberto” sugerindo uma continuação do longa ou a pessimista derrota de todos envolvidos, cenário onde o assassino sai vitorioso).

No desenvolvimento de *Dança Macabra*, o autor salienta que o mais perto que ele quer chegar de um tipo de definição ou de racionalização acerca do horror é sugerir a existência de três níveis mais ou menos distintos (KING, 2013, p. 29): O primeiro, relacionado à desagradável especulação que vem à mente quando percebemos o indício de algo estranho; o segundo, uma evolução do primeiro associado à reação física do público, mostrando que algo está fisicamente errado; enquanto o terceiro nível seria o da repulsão, ao qual o autor dá o exemplo da “explosão do peito” em *Alien, o 8º passageiro* (*ibidem*, p. 29-30). Sobre os níveis, o autor conclui dizendo que:

(...) há o horror mais refinado; o horror que está abaixo deste primeiro; e a mais baixa forma de horror, a golfada da repulsa. Minha filosofia pessoal, enquanto escritor de ficção de horror com alguns anos de experiência, é reconhecer essas distinções, pois elas algumas vezes são úteis, mas evitar qualquer preferência por uma em detrimento das outras, baseado na ideia de que o efeito dela é de alguma maneira melhor do que o das outras. O problema com as definições é que elas têm uma tendência a se transformar em ferramentas para a crítica - e este tipo de crítica, que eu chamaria de crítica de orelhada, me parece desnecessariamente restritiva e até mesmo perigosa. Eu compreendo o horror como a emoção mais apurada (usada praticamente na sua quintessência no filme *Desafio do Além*, de Robert Wise, onde, assim como em *A Pata do Macaco*, nunca nos é permitido ver o que está atrás da porta), por isso vou tentar aterrorizar o leitor. Mas se eu perceber que não vou conseguir aterrorizá-lo, tentarei horrorizá-lo e, se perceber, então, que não vou conseguir horrorizá-lo, vou apelar para o horror explícito. Eu não me orgulho disso (KING, 1981, p. 31-32).

A proposta de uma compartimentação do horror por parte de King apresenta uma relação com o que Carroll (1999) denominou “pavor artístico”, por ambos perceberem a existência de uma variação de momentos dentro dessas produções. Ao citar o primeiro nível, King (1981) sugere que a construção e o desenvolvimento de narrativas dessa espécie produzem inquietação mental nos leitores, como dito por ele “uma desagradável especulação” e, nesse sentido, se aproxima da ideia de “perturbação imaginativa” (KING, 1981, p. 32), ainda que haja uma diferença considerável entre “perturbador” e “desagradável”. Eis um ponto muito importante.

Analisando algumas obras artísticas de horror, nota-se em diversas delas um momento antecedente ao horror explícito. Em *Megan is Missing* (2011), por exemplo, filme dirigido e roteirizado por Michael Goi com ares de *mockumentary*²⁴, que trata sobre o sumiço de duas adolescentes após uma delas se encontrar com um homem que conheceu pela internet, é fácil identificar os níveis citados por King (1981), principalmente no que diz respeito ao terceiro. O

²⁴ O termo “mockumentary” (união das palavras “mock” e “documentary”), também conhecido como “pseudodocumentário” é utilizado coloquialmente para designar produções cinematográficas que, geralmente, fazem paródias e/ou sátiras de eventos famosos. Ampliadamente, trata de filmes ou séries que propõem-se a fazer o público acreditar que o apresentado em tela realmente aconteceu, recurso muito utilizado pelo cinema de horror.

filme é no estilo *found footage*, assim, todas as cenas apresentadas são gravações feitas pelas personagens dando a ilusão de serem reais, o que gerou um estardalhaço geral por parte dos espectadores – aqui, aproveito para destacar como o recurso “inspirado em fatos reais” é efetivo. Na primeira parte do filme, com a duração de mais ou menos quarenta minutos, somos apresentados a conversas em vídeo das protagonistas e outros momentos de interação entre elas. É passada a informação de que Megan, uma jovem que sofreu diversos abusos durante a infância, está conversando com um “menino de sua idade” pela internet. Nessa parte, por sabermos do desaparecimento futuro da menina, sentimos uma inquietação ante os acontecimentos, como o fato de ela se interessar por alguém nunca visto (nem em vídeo) e confiar nessa pessoa e, também, por outros sinais, como o uso de drogas ilícitas, a prostituição e a sua participação em situações de risco, produzindo alarmes na mente de quem assiste e, simultaneamente, incitando a curiosidade. Na segunda parte, que dura cerca de meia hora, vemos Megan sumir e como as outras personagens lidam com seu desaparecimento. Nessa seção, sentimos a inquietação aumentar, dessa vez por imaginar os horrores que a adolescente está passando. Isso segue até quando a outra protagonista, Amy Herman, também desaparece. Ao chegar na terceira parte, o final do filme, que dura vinte e dois minutos, surge uma inscrição informando que as próximas imagens foram encontradas na câmera que era de Amy, seguidamente apresentadas sem edição e inalteradas. A partir daí, uma sequência de torturas realizadas com Amy é exibida, supostamente gravadas pelo seu sequestrador, entre elas uma terrível cena de estupro e a aparição chocante do cadáver de Megan em princípio de decomposição. Isso prossegue até que, no final, assistimos à Amy ser enterrada viva pelo sequestrador enquanto implora por ser libertada.

Figura 27 – Cena da explosão do peito em "Alien e o 8º passageiro"



Fonte:

<https://www.hypeness.com.br/2016/11/o-recurso-maroto-do-diretor-de-alien-para-conseguir-as-reacoes-reais-nesta-cena-iconeca/>

Assim como em *Megan is Missing*, outros exemplos se encaixam na ideia de segmentação: passando pela inquietação; aumento da inquietação e produção de temor; chegando no horror explícito. Produções como *Irreversível* (2002), de Gaspar Noé, e *O Albergue* (2006), de Eli Roth, também seguem esse padrão. No caso de *O Albergue*, são facilmente identificáveis os três momentos em seu desenvolvimento: o primeiro, voltado às “farras” do grupo de amigos em um albergue desconhecido na Eslováquia, onde eles aproveitam para se divertir com festas regadas a sexo e drogas; o segundo, onde um dos integrantes do grupo some misteriosamente e o seu casaco aparece vestido por uma moradora local; e o terceiro, que acontece quase inteiramente em um hotel para tortura, onde assistimos a mutilações diversas.

Figura 28 – Cena do filme "O Albergue"



Fonte: https://tv-programme.com/hostel_film/

Figura 29 – Cena do filme "Megan is Missing"



Fonte: <https://www.express.co.uk/entertainment/films/984897/Megan-Is-Missing-Netflix-horror-banned-violence>

O reconhecimento de etapas distintas dentro de uma narrativa de horror, ou seja, mudanças qualitativas em sua construção, serviu para procurar apontamentos teóricos sobre esses níveis separadamente, mais especificamente sobre o primeiro e o segundo, visto que esses seriam anteriores ao “horror explícito”, interpretado aqui como uma concretização relacionada ao grotesco, ou seja, voltado unicamente ao asco e à repulsa (ao exemplo de cenas

de tortura, mutilações e o ataque de monstros). Utilizando o mote da “especulação” citada por King (1981), foi possível restringir um pouco mais do terreno almejado, focando especificamente na tentativa de produção de sentido por parte dos leitores ou espectadores em contato com esses níveis.

As referidas “inquietação” e “inquietação aumentada” apontadas por King (1981) nos dois primeiros níveis do horror não pareciam abraçar em totalidade a sensação procurada aqui, por mais que colocassem à vista momentos importantes no horror que não fazem uso de uma grafia bruta da violência ou da presença de criaturas monstruosas. Como espectadores, sentimos curiosidade no início das obras citadas, mas, aparentemente, isso está relacionado à vontade de saber as etapas que culminarão no acontecimento horrível por si só (não parecem vinculadas ao desejo de desvendar algo que foge da nossa compreensão ou que é proibido, nosso guia durante muitos pesadelos). Percebendo isso, apareceu a necessidade de explorar produções que tratam sobre questões mais filosóficas, envolvendo acontecimentos que operam por leis desconhecidas e que possuem esse fator como chave para o seu desenvolvimento.

Assim como os livros e contos de King ofereceram um sinal pela análise dos sentimentos de medo e assemelhados do ponto de vista da criação artística, outros autores de horror foram úteis para encontrar o que procurava, principalmente aqueles que produziram teorias e análises sobre sua forma de *perceber* o horror e *encaminharem-se* a ele no processo criativo, entre eles, o já citado H. P. Lovecraft (1973).

O ávido interesse de Lovecraft a respeito do desconhecido e sua utilização na construção de narrativas apontaram para sua importância, pois parece imprescindível haver a atuação do desconhecido em algum nível para suscitar nossa curiosidade, bem como a inquietação e o seu aumento. As ideias do autor também parecem fazer alusão à vontade de desvendar, especialmente porque, se formos analisar a etimologia dessa palavra, “tirar a venda que cobre nossa visão” (OXFORD, 2010), ela diz respeito à existência de algo até o momento invisível que, por não enxergar, não sabíamos que existia. Pensando nisso, é de se especular que Lovecraft consideraria *A Torre Negra* uma boa obra de horror porque, além de King nos apresentar um mundo distópico sobre o qual pouco se sabe, cujas leis operantes são desconhecidas, a própria jornada de Roland rumo à Torre Negra simboliza a vontade do pistoleiro em saber respostas para todas as suas inquietações, pois, como ele mesmo diz na ficção, “A Torre é a verdade” (KING, 2004, p. 783).

Aparentemente, a teoria de Lovecraft (1973) se relaciona com a ideia de pesadelo por tratar, além de acontecimentos perturbadores, sobre uma *atmosfera onírica*, ou seja, fantástica, como observado no trecho a seguir:

O mais importante de tudo é a atmosfera, pois o critério final de autenticidade não é o recorte de uma trama e sim a criação de uma determinada sensação. Pode-se afirmar, em termos gerais, que uma história fantástica cujo intento seja instruir ou produzir um efeito social, ou em que no final os horrores se desfaçam explicados por meios naturais, não é um autêntico conto de pavor cósmico; não menos verdade é que narrativas como essas possuem com frequência, em partes isoladas, toques atmosféricos que atendem a todas as condições da legítima ficção do horror sobrenatural. Portanto, uma peça do gênero deve ser julgada não pela intenção do autor, nem pela simples mecânica do enredo, mas pelo plano emocional que ela atinge em seu ponto menos trivial (LOVECRAFT, 1973, p. 5).

Para o autor a atmosfera parece, portanto, indispensável para causar perturbação no leitor e, simultaneamente, contesta a presença fundamental do monstro citada por Carroll (1999). Porém, como é possível observar nas diversas criações de Lovecraft, ao exemplo de *O Chamado de Cthulhu* (1981) e *Habitante da Escuridão* (1936), o autor ainda assim utiliza criaturas monstruosas para criar o efeito de inferioridade do homem versus o universo.

A essa altura, alguns indícios válidos haviam aparecido como: 1) a percepção de Carroll (1999) sobre algo diferenciado do horror artístico conceituado por ele, intitulado “pavor artístico”, o qual ele não procurou analisar; 2) os diferentes níveis de composição do horror citados por King (1981), que sinalizou a presença de momentos distintos do “horror explícito” em obras dessa categoria, embora ele não tenha se aprofundado na conceituação dos mesmos; 3) o reconhecimento do “desconhecido” como fator importante para a construção de uma atmosfera propícia à perturbação, segundo Lovecraft (1973). Embora esses achados teóricos dessem pistas de uma direção a seguir, ao mesmo tempo eles eram demasiadamente vagos e não compreendiam em si muitas semelhanças em seus propósitos. Tanto no livro de King (2013), onde ele discorre sobre as produções de horror das últimas décadas, quanto no conceito de Carroll (1999) a respeito do que é o horror artístico e, também, nas proposições de Lovecraft (1973) para um horror bem construído, não havia uma explicação conclusiva, apenas breves menções a esses fatos.

Ainda assim, nenhuma pedra no caminho é *apenas* uma pedra; mas sim, parte da história que será contada. Ao olharmos para trás, os obstáculos ultrapassados tornam-se parte do caminho percorrido e, dessa maneira, as referências apontadas aqui, que não necessariamente elucidaram as questões procuradas, foram uma influência importante para a elaboração do quadro pintado em breve, projetando-se nele tal qual o imaginário. Desenvolver um pensamento através da via negativa demonstrou-se capaz de projetar fantasmagoricamente

uma imagem relacionada ao procurado, onde, do lugar negativo, conseguimos vislumbrar o positivo (procurado). Da negação de preceitos compositivos observados na conceitualização do horror pelos autores referenciados, nos aproximamos do pensamento da autora gótica Ann Radcliffe que, inconformada com produções da época incapazes de produzir o sentimento de medo no público, decidiu escrever sobre o que acreditava ser uma boa história de pavor.

Radcliffe, um dos grandes nomes do universo de horror, para além de contribuir ao gênero, com seus escritos inspirando autores dos mais diversos segmentos, é uma referência quando se fala sobre o gótico. Ao identificar um padrão crescente nas produções construídas majoritariamente sob a violência em sua época – às quais ela desgostava significativamente –, ao exemplo de *O Monge* (1796), de Matthew Gregory Lewis, a autora escreveu *On the Supernatural in Poetry* (publicado postumamente em 1826, no volume 16 da *New Monthly Magazine*) para explicitar seu descontentamento. O texto, escrito na forma de diálogo beirando o dramático, utiliza algumas peças de William Shakespeare para levantar diferenças entre dois tipos de narrativa percebidas por ela (podemos compreendê-las como góticas), pontuando uma ineficiência em retratar atrocidades se não há a suscitação do sublime (com referência a Edmund Burke (2014)), e que o mesmo depende da imaginação. Em uma análise breve precedente à tradução, Marcos Balieiro escreve:

Sob o pretexto de discutir aspectos particulares da obra de Shakespeare, as personagens, W- e o Sr. S-, envolvem-se em uma conversa na qual se estabelece a diferença, hoje bastante conhecida no âmbito da crítica literária, entre terror e horror. O primeiro, relacionado à apresentação obscura dos objetos que o suscitam, de modo que a imaginação teria liberdade para operar, seria capaz de engendrar o sublime. O último, por sua vez, seria resultado da apresentação excessivamente explícita e diria respeito a sentimentos “menores”, como o asco, a repulsa (RADCLIFFE, 2019, p. 254-255).

Sobre tal discussão a respeito do que seriam o terror e o horror, Devendra Varma (1923), na obra *The Gothic Flame*, igualmente demonstra reconhecer distinção entre eles, explicando que “a diferença entre terror e horror é a diferença que há entre a terrível apreensão e a repugnante concretização: a diferença que há entre sentir o cheiro da morte e tropeçar em um cadáver” (VARMA, 1923, p. 130, tradução da autora).

O reconhecimento da apreensão como elemento capaz de suscitar a imaginação do espectador mostrou-se relacionado ao assinalado por King (1981, p. 32) como “um tipo de horror mais refinado” e, também, ao que Edmund Burke (2014) considera sublime, conceituado propriamente em *Investigação Filosófica sobre a origem de nossas ideias do Sublime e da Beleza*. Burke, como comenta Balieiro (RADCLIFFE, 2019), foi uma influência importante para a tese desenvolvida por Radcliffe. Em sua obra, onde discorre sobre os

formadores do gosto e como este influencia nossa concepção da beleza, o autor se desvencilha da dicotomia construída entre “medo e agradável/positivo”, caracterizando o sentimento de medo e, por consequência, o *terror* como o que há de mais próximo ao sublime. Ele explica que “o que quer que de alguma forma seja capaz de excitar as ideias de dor e de perigo, ou seja, tudo o que for terrível de alguma forma, ou que compreenda objetos terríveis, ou opere de forma análoga ao horror é fonte do *sublime*; ou seja, é capaz de produzir a emoção mais forte que a mente é capaz de sentir” (BURKE, 2014, p. 52).

Na explicação sobre a distinção entre terror e horror, Radcliffe (1826) deixa explícita sua posição favorável ao primeiro, associando-o com a obscuridade e a incerteza (fatores que exercitam a imaginação do leitor). Do mesmo modo, demonstra uma relação importante com a opinião de Lovecraft (1973) a respeito do desconhecido como o maior causador do sentimento de medo. A autora ainda se demonstra adversa ao horror justificando:

(...) Terror e horror são tão opostos que o primeiro expande a alma, e desperta as faculdades a um grau elevado de vida. O outro as contrai, congela e quase as aniquila. Apreendo que nem Shakespeare nem Milton, por suas ficções, nem o Sr. Burke, por seu raciocínio, consideraram, em qualquer parte, o horror positivo como uma fonte do sublime, ainda que todos concordem que o terror é uma fonte considerável. E onde estará a grande diferença entre horror e terror, senão na incerteza e na obscuridade, que acompanham o primeiro,²⁵ no que diz respeito ao mal temido? (RADCLIFFE, 2019, p. 263).

On the Supernatural of Poetry foi uma espécie de divisor de águas pela maneira como Radcliffe (1826) não apenas reconhece como possível desenvolver produções do tipo sem a presença de monstros e violência extrema, mas porque ela também concebe o desconhecido como produtor de fascínio, enaltecendo-o de forma positiva (diferente da interpretação de Lovecraft (1973) que o vê como mero produtor do sentimento de medo, sem tentar desmistificar seu significado). Acrescidamente, a autora também relaciona alguns textos de Shakespeare a esse gênero, demonstrando sua relação com o teatro.

Existe uma diferença abismal entre a dramaturgia textual e a cênica. A segunda é capacitadora de transformações, onde as escolhas feitas pelos diretores e encenadores tornam o teatro o que ele é: algo muito além do texto escrito. Logo, com a citação de obras shakespearianas como um ideal para o terror pela perspectiva de Radcliffe, tendo acesso apenas aos textos dramáticos do autor, é natural nos sentirmos frustrados. Infelizmente, assim como é o caso das peças assistidas por Aristóteles, que o levaram a escrever sua Poética e

²⁵ Lendo o texto de Radcliffe (2019), é possível perceber que houve um problema de tradução nessa frase. Imagino que a autora refere-se ao terror como “incerto e obscuro”, logo a frase seria “E onde estará a grande diferença entre horror e terror, senão na incerteza e na obscuridade, que acompanham o segundo, no que diz respeito ao mal temido?”.

conceituar o Terror e Piedade, não é possível analisar como sucedeu-se a encenação das mesmas – poder assistí-las, experimentando seu efeito “terrorístico” como público, seria excelente para compreendermos empiricamente os postulados de Radcliffe (1826). Somos destinados, portanto, à curiosidade quanto às peças encenadas citadas por ela: *Júlio César* (1599), *Hamlet* (1603), *Cimbelino* (1611), *Macbeth* (1606) e *A Tempestade* (1623).

O Grand Guignol é um bom exemplo para pensarmos essas diferenças (entre texto e cena), quando a intenção de provocar no público uma experiência impactante reflete-se nas escolhas feitas pelos seus diretores em produzir cenas capazes de induzir desmaios nos espectadores, ou saírem do espaço aos gritos e assemelhados. Até houve um período em que a companhia trabalhou com produções mais voltadas ao que Radcliffe e Varma concebem como o terror (às vezes relacionadas ao humor), porém, mesmo nessa época seu objeto de interesse esteve muito mais próximo do horror por si só, com encenações voltadas ao choque proporcionado por imagens grotescas e explícitas de violência. Portanto, por mais que o Grand Guignol tenha relevância ao pensarmos sobre a relação entre horror e teatro, servindo como inspiração para grupos contemporâneos como o *Vigor Mortis* de Curitiba, criado por Paulo Biscaia Filho, o *Sleep No More* da companhia britânica *Punchdrunk*, e também pesquisas a respeito do horror quando trazido para o terreno do espetacular, como a dissertação de mestrado de Paulo Roberto Farias (2019) e a tese de Laura Cánepa (2008) que discorre sobre a influência do Grand Guignol para o cinema de horror, sua importância aparece na *atratividade* do gênero por artistas das artes cênicas, demonstrando-o passível de encanto à arte como um todo.

Os grupos e pesquisas mencionados atestam que sim, existem estratégias para encenar o horror, não entrando no mérito de serem eficientes ou não, porém, elas parecem desenvolver-se para aspectos específicos dele como: a grafia da violência (geralmente procurando um naturalismo que dê conta de efeitos para produzir sangue ou lacerações físicas diversas) para gerar asco no público; a construção de sustos, ou seja, um rompante de surpresa; e a espetacularização do risco físico, da integridade física dos atores ou espectadores. Para compreender esses três aspectos explorados pelas artes cênicas, utilizarei três exemplos, respectivamente, uma cena do espetáculo performático *Español mis cenizas en Eurodisney* (2006), de Rodrigo García; o Casarão do Terror, do Parque Guanabara (1951); e a performance *Quando todos calam* (2017), da artista visual e performer Berna Reale²⁶.

²⁶ Sabendo do trabalho de Reale como artista visual e que suas criações não pretendem-se ser teatro, assinalo que o exemplo da performance *Quando todos calam* é dado para pensarmos acerca do efeito receptivo do risco físico da presença em um tempo e espaço reais, característica compartilhada com as artes cênicas e, portanto, interessante para a pensarmos.

O sentimento de asco está ligado a uma aversão natural àquilo que é repugnante. Por repugnante, podemos compreender tudo o que nos provoca mal-estar físico, ou seja, um desconforto produtor de respostas fisiológicas como o enjoo, indisposição, tontura e, até mesmo, o vômito. Refere-se, portanto, ao “nojo”, cujo objetivo é nos auxiliar a manter distância de coisas que podem nos adoecer como comidas estragadas, ambientes infectados e secreções diversas. Relaciona-se à vontade de manter nossa integridade física, preservar nossa existência. Não obstante, ao assistir a episódios que retratam esse tipo de cenário na arte, como a emblemática cena da banheira no filme *Gummo* (1997), onde um menino come macarrão enquanto toma banho em uma água imunda, acessamos tal sentimento.

Figura 30 – Cena de "Esparcid mi Cenizas en Eurodisney"



Fonte: <https://culturamas.es/2015/06/13/rodrigo-garcia-estrena-en-madrid-arrojad-mis-cenizas-sobre-mickey/>

Figura 31 – Cena de "Gummo"



Fonte: <https://blogs.iu.edu/aplaceforfilm/gummo-bathtub-scene-2bkjcpk/>.

Em *Esparcid mis cenizas en Eurodisney* (2006), há um momento onde a atriz, nua e coberta de óleo, performa uma sequência de posições complexas que exigem bastante força física e equilíbrio. Após alguns minutos nessas posições, a mulher deita sobre um chão coberto de pelos longos e escuros e rola sobre eles. Enquanto rola, os pelos grudam sobre seu corpo, até ela ficar “peluda” e levantar-se para um monólogo. A obra de García está muito longe de ser considerada uma obra de horror, contudo, é difícil não sentir-se enjoado ao observar o corpo gosmento da atriz enchendo-se de pelos. De forma semelhante, em

Morredeiro, prática resultante da pesquisa de mestrado de Farias (2019), ao presenciarmos dois atores cuspirem uma mistura de gelatina colorida com pedacinhos de comida (representando vômito), também sentimos uma pequena golfada.

Segundo Alonso Augusto Moreira Filho e Vandenise Krepker de Oliveira (2017, n.p.), “o susto é uma reação biológica que ocorre quando uma pessoa se defronta com algo inesperado”. Existem maneiras infinitas de nos assustarmos: com barulhos, aparecimentos, visões horrendas e, também, com acontecimentos imprevistos, seja na vida real ou na ficção. É uma experiência universal: todos nos assustamos, ainda que por motivos diferenciados. Assim como a repulsa, o susto é uma tentativa fisiológica de manter nossa integridade física, onde ocorre o lançamento de adrenalina na corrente sanguínea, “A adrenalina prepara o corpo humano para uma reação de luta ou fuga. Entre os eventos que ela promove estão o redirecionamento da corrente sanguínea do sistema intestinal para os músculos, a aceleração do ritmo cardíaco e a elevação da pressão arterial” (*ibidem*, n.p.). Constantemente nos assustamos com coisas inofensivas, como o soar do celular ou a derrubada de um copo por alguém próximo e, da mesma forma, é possível assustar o público na arte.

Por perceber o prazer contido na descarga de adrenalina desde muito tempo, nos encarregamos de produzir situações para experienciá-la de forma deliberada. O maior exemplo são os parques de diversão, repletos de máquinas que simulam quedas, saltos e outras atividades produtoras do “frio na barriga”. Nesses mesmos parques, constantemente é possível encontrar brinquedos vendidos como “túneis do terror”, pequenos espaços onde o público entra a pé ou em carrinhos automáticos para receber sustos de um elenco, muitas vezes, composto por funcionários dos parques. Em seu desenvolvimento, alguns dos parques mais famosos criaram pequenas histórias para esses espaços, como é o caso da atração *Monga*, no Beto Carrero World, onde acompanhamos a transformação de uma mulher em um gorila. Percebendo a rentabilidade desse tipo de atração, outros decidiram aprimorar a experiência do público ainda mais, contratando atores e atrizes para interpretar personagens no percurso desses túneis.

Como exemplo desse tipo de produção, há o *Castelo do Terror - O Casarão* (inaugurado em 2012 em Belo Horizonte/MG), do Parque Guanabara, que apresenta ao público adaptações de cenas famosas do universo do horror, como a possessão demoníaca de *O Exorcista* (1973) e o assassino Leatherface de *O Massacre da Serra Elétrica* (1974), durante a passagem em um túnel do terror do parque. Na atração, além de representarem figuras icônicas do horror, os atores acompanham o público em seu caminho, atentos às suas reações para guiá-lo e, também, surpreendê-lo nos momentos de descontração, precisamente

uma desatenção em relação ao encenado. É importante ressaltar: os sustos são uma ruptura do tempo presente, ou seja, a surpresa do aparecimento de personagens e elementos da ficção inesperadamente. Quando isso acontece, como espectadores, nossa atenção se desvencilha da experiência ficcional, voltando-se à realidade em algum nível.

Sobre o terceiro ponto, a espetacularização do risco, é necessário apontar que este aparece principalmente no circo. Refere-se à extrapolação dos limites humanos trazidos para a espetacularidade, como a utilização da força e da elasticidade para apresentar performances evidenciadoras dessas qualidades. A altura, o fogo e o uso de objetos perigosos como facas, são fatores instrumentalizados ao desenvolvimento performático que, como um jogo, constroem um desafio a ser ultrapassado pelos executores.

A performance *Quando todos calam* (2017), da artista visual Berna Reale (que nada tem a ver com o circo), é um bom exemplo da aplicação do risco e do seu efeito no público. Nela, Reale monta uma mesa forrada com toalha branca de rendas em um cais e, após despir-se por completo, deita sobre ela com um punhado de carne em cima de seu corpo. Imóvel, a artista permanece deitada enquanto urubus atraídos pela carne vêm alimentar-se dos restos mortais. Segundo Reale, suas performances são uma simbiose entre a arte e a perícia criminal, sua outra profissão.

Figura 32 – Foto da performance de "Reale"



Fonte:

<https://entretempos.blogfolha.uol.com.br/2020/07/30/o-corpo-como-territorio-politico-a-obra-da-paraense-berna-reale/>

Ao assistir à performance de Reale, o público experimenta dois sentimentos síncronos: a empatia e o medo da violação do corpo, ambos relacionados com o risco ao qual a performer se submete. Encontramos, nesse caso, uma junção de espetacular e real, uma manifestação intermédia entre realidade e ficção, onde ambos se misturam numa mesma experiência estética. Trata-se daquilo que Josette Féral (2012) optou por denominar de Estética do Choque, fazendo alusão ao termo criado por Paul Ardenne (2006), “estética

choque”, no livro *Extrême: esthétiques de la limite dépassée*. Como observado por Féral em *O real na arte: a estética do choque*, a cena teatral é marcada por uma oscilação entre realidade e ficção, na atualidade explorada por diretores e artistas que “buscam escapar da representação trazendo o real à cena, criando o evento, e neste caso introduzindo o espetacular” (2012, p. 77). Em alguns casos, precisamente aqueles em que há o risco físico dos atores, como em *Inferno*, de Castelucci, o público experimenta um golpe inesperado de realidade, ou seja, presencia o rompimento da ficção por um perigo real à vida. Segundo a autora:

(...) são formas particulares da emergência do real na cena, que diz respeito à apresentação de cenas particularmente violentas, situações extremas que são facilmente identificáveis pelo choque que elas causam. Podemos encontrá-las em várias formas artísticas - no teatro, no cinema, nas artes visuais, nas performances. Minha hipótese é que estas cenas programadas fazem subitamente a arte, em especial o teatro, sair de seu enquadramento teatral para criar em cena um evento com uma performatividade violenta, que se acompanha de um sentimento de presença extrema. Que é idêntico ao que percebemos diante de um evento real (FÉRAL, 2012, p. 79).

Esse tipo de produção faz o espectador questionar a representação, produzindo uma nova relação entre ele e a obra, agora desprovida de censuras ou limites. A cena, portanto, “perde de súbito seu jogo de ilusão e o espectador se encontra face a face com o real, que surgiu num lugar onde ele não esperava. Um real que modifica o contrato implícito em relação à representação” (FÉRAL, 2012, p. 81).

A tese de Féral (2012), embora apareça aqui para elucidar o terceiro fator mencionado, o risco, também dá conta dos outros dois exemplos, a repulsa e o sobressalto, pois prevê a emergência inesperada da realidade no contexto da ficção, permitindo uma maior imersão devido ao surgimento de respostas fisiológicas – portanto, reais – do público quando em contato com a arte. Isso acontece por conta da funcionalidade biológica das experiências: a preservação da vida. Embora as produções citadas não tenham, até onde se sabe, a intenção de serem obras de horror, é inegável que elas operam sobre camadas significativas para o gênero, trazendo para a cena teatral uma experiência estética semelhante ao que o horror propõe. O reconhecimento do flerte despropositado entre o teatro e o horror demonstra o impacto que encenações do tipo causam no público, serve para apontar como as artes cênicas investigaram a abordagem do medo nos palcos. Ao pensar sobre as peças e performances mencionadas, parece evidente que o “trunfo” dessas produções é conseguir construir uma experiência o mais real possível para os espectadores, convencendo-os de que há risco físico para os envolvidos e, assim, fazendo-os esquecer por um momento que estão diante de uma obra de arte.

A estética do choque foi importante para compreender a relação que o teatro possui com o horror em sua história e, também, para localizar a quarta e talvez mais significativa pedra: a aparente falta de reconhecimento do terror no âmbito das artes cênicas e, conseqüentemente, sua investigação escassa.

Pelo teatro lidar com a fisicalidade e o concreto, por ser uma arte da presença, compor uma encenação de horror utilizando esse fator (terror) como potência parece ser uma estratégia inteligente. Diferente de outras artes como a pintura e a literatura, o teatro ganha vida na construção *imediata* da performance diante dos olhos do público. Essa característica prevê um tempo e espaço reais, resultando em uma “hiper realidade”, um realce hiperbólico da própria realidade. Nesse sentido, temas como o surrealismo e o simbolismo, próximos do fantástico, são um desafio por predizer a construção de uma atmosfera descoincidente da realidade. Pelo horror ser compreendido aqui como um “irmão do fantástico”, com uso de criaturas não-humanas e menção a conteúdos lacunares como a morte, é compreensível que, ao experimentar uma abordagem do mesmo nos palcos, o que define o teatro como ele é seja um obstáculo para atores e diretores. Não por menos, na descrição das produções do Grand Guignol, é perceptível uma metodologia voltada à fração gráfica e concreta que o horror dispõe, alvo do repúdio de Radcliffe.

À parte da fisicalidade do risco, a estética do choque apresentou, enfim, objetivos estéticos concatenados ao pressuposto de Lovecraft (1973) no que se refere à imersão na ficção por parte do público para a produção do sentimento de medo, momento no qual os espectadores devem esquecer por um instante estarem diante de uma obra artística. O desafio, porém, seria invocar o medo no espectador desvinculado do perigo físico – no contexto de um pesadelo cênico, através da imaginação.

Novamente, dois períodos em específico se sobressaem em relação às encenações voltadas ao irreal: o surrealismo e o simbolismo. Por mais que o surrealismo preveja uma relação direta com o objeto estabelecido aqui pela sua proximidade com o onírico, ele não teve muita repercussão no teatro. Portanto, pensando em investigar o contato com o gênero horror e, mais especificamente, o terror, no âmbito das artes cênicas, focaremos no simbolismo.

O simbolismo surgiu como oposição ao realismo e ao naturalismo na França no final do século XIX, difundindo-se internacionalmente e influenciando diferentes campos artísticos. Nesse período, dessemelhante do realismo que lidava com um olhar mais objetivo sobre a existência e as relações sociais, a arte procurou trabalhar sobre mensagens implícitas que as obras pudessem provocar, onde a utilização de símbolos evocam sensações diversas no

público. Os temas abordados direcionavam-se para questões filosóficas e, portanto, relacionadas à metafísica, procurando maneiras diversificadas de invocar esses tópicos.

No que tange o teatro, na França, desde o Renascimento, o interesse principal dos diretores e encenadores era representar nos palcos a realidade da forma mais verossímil possível. O entusiasmo público pelo teatro estava atrelado à identificação, com temas proporcionadores de satisfação aos burgueses franceses que buscavam assistir um espelhamento de suas vidas. Entre 1887 e 1914, as principais temáticas envolviam “o amor e as aventuras românticas, não deixando de lado, é claro, temáticas relacionadas aos feitos históricos, aos conflitos sociais, às ambições – sempre ligadas a dinheiro – e às crises domésticas, como as do casamento, por exemplo” (ANSELMO, 2013, p. 2). Em contraponto a essa prática teatral, o teatro simbolista desponta da vontade de oferecer um “teatro da alma”, “um teatro de ideias que não precisava obrigatoriamente conter uma fábula, nem personagens bem definidas, nem diálogos longos e unicidade de ação” (*ibidem*, p. 2), buscando promover um afastamento do homem em relação “à realidade, aos problemas sócio-políticos e à atmosfera desenvolvimentista e positivista que o mantinham preso à praticidade e à materialidade da vida moderna” (*ibidem*, p. 2). Entre os nomes mais significativos relacionados ao teatro simbolista, está o do belga Maurice Polydore Marie Bernard Maeterlinck, nascido em 1862, em Gand.

Maeterlinck foi um grande opositor aos preceitos do teatro naturalista. O autor, antes de dedicar-se ao texto dramático, também era poeta – o que, certamente, serviu como influência à sua poética. Como pontuado por Anselmo (2013, p. 3), as obras de Maeterlinck podem ser separadas em duas fases. A primeira, conhecida como *Théâtre de l'horreur*, recebeu esse nome por lidar com a morte, já a segunda se distingue da primeira fase por, nas palavras do autor, “descartar a morte deste trono do qual ele não tem certeza que ela tenha o direito” (MAETERLINCK, 1979 *apud* ANSELMO, 2013, p. 4, tradução livre da autora). Aqui focaremos na primeira fase, para tentar desvendar o papel da morte nas obras de horror e na qualidade de terror e, também, para pensar sobre possibilidades de representação de algo metafísico e, ao mesmo tempo, desconhecido. Dentre as principais peças de sua primeira fase, quero destacar *Os Cegos* (1932) e *A Intrusa* (1934), por ambas fazerem uso da morte como algo que ronda as personagens, perturbando-as por isso.

Figura 33 – Foto da encenação de "Os Cegos"



Fonte: <https://fileiraeme.wordpress.com/2010/08/01/os-cegos-denis-marleau/>

Quando Lovecraft (1973) escreveu que o maior medo do ser humano é o medo do desconhecido, a morte confirmou sua importância. Por ser alvo constante de perguntas e especulações que rondam a humanidade até o momento, o que há depois da morte e o seu significado são, sem dúvidas, uma das maiores (se não a maior) manifestações do impacto do desconhecido em nossas vidas, sendo o imaginário do medo a maior prova disso. A presença da morte, ainda que muitas vezes indiretamente (fator decisivo da constituição do terror), nas obras de Maeterlinck representa o impacto que o terror pode produzir no público ao mesmo tempo em que oferece possibilidades para a abordagem de temas sobrenaturais nos palcos. Tanto em *Os Cegos*, quanto em *A Intrusa*, não há uma representação física da morte, ou seja, ela não é interpretada por nenhum ator ou representada alegoricamente: sua menção é implícita porque sua chegada simboliza o término das situações construídas entre as personagens. Em *Os Cegos*, enquanto um grupo de cegos discute sobre como prosseguir em sua fuga do sanatório, o sentimento de apreensão experimentado pelo público alicerça-se na vulnerabilidade das personagens perante o cenário em que se encontram, uma floresta escura sem a perspectiva de uma saída. Isso se intensifica por sabermos que o seu líder está morto entre eles desde o início e que esse fato não é percebido pelos outros devido à falta de visão. Alguns elementos comuns ao universo do horror aparecem ao longo do desenvolvimento da peça como a escuridão, a presença de sons assustadores, o cadáver do líder entre eles, a falta de esperança, a privação de um dos sentidos e o anúncio de um destino previsivelmente trágico a todos. Sentimos o “cheiro da morte” exposto por Varma (1923), ainda que tropeçamos em um corpo. A atmosfera construída é semelhante em *A Intrusa*, onde um grupo familiar acompanha os momentos finais do patriarca acamado, enquanto ouve possíveis sinais da morte se aproximando dele.

Em ambos os casos, há a utilização de símbolos, nunca a concretude dos fatos, o que

produz um efeito de dúvida sobre uma origem sobrenatural ou natural dos acontecimentos e a impressão de que existe uma relação entre tudo o que é exposto, como se o acaso não existisse. Tais símbolos operam no público por meio da sua imaginação, trabalham com a sugestão e apontam, por consequência, para o papel imprescindível da primeira para uma encenação de terror – reveladamente próxima do imaginário e dos pesadelos.

Vimos que a arte é construída sob a imaginação e que como público somos mobilizados imaginativamente por ela. Agora, quando falamos sobre pesadelos, quando o objetivo é trabalhar na construção de uma experiência teatral capaz de perturbar profundamente aqueles que a assistem, aparentemente a demanda da imaginação é diferenciada, de maneira que não apenas opere em paralelo ao que é assistido, mas esteja no objetivo estético, como se autoralmente produtora de boa parte da experiência. Assim, ela também deve ser um fator planejado, algo que miramos na construção artística. Tendo-a como propósito, sua importância aumenta exponencialmente; torna-se mais do que um reflexo da arte, vira um fator compositivo.

Em obras de horror, nem sempre isso acontece. Por vezes somos impactados pelo asco, pela aversão, mas nelas a produção do medo capaz de impactar todo o nosso imaginário, influenciando-o e mobilizando-o, não aparece efetivamente. Não diminuindo o efeito causador de tais produções, se procurarmos focar nessas qualidades há uma problemática relacionada à falta de estudos voltados a esse intuito. Mesmo com o reconhecimento popular do terror entre os estudiosos da área, aparentemente poucos se interessam em compreender a esfera de sua atuação. Isso se intensifica quanto aos estudos desenvolvidos do ponto de vista da criação artística, mais ainda da teatral. Seu reconhecimento, carecedor de estudos aprofundados, traz aspectos significativos para pensar sobre o papel fundamental da imaginação no mesmo, uma vez que a expectativa prevê a construção elaborativa de acontecimentos projetados hipoteticamente no futuro.

Se pensarmos na intenção voluntária de proporcionar tal ação no público, a de mobilizar sua imaginação para ocorrências ficcionais ou flertantes com a realidade no contexto de relacionarem-se com o *innenwelt* de seus locutores, parece essencial trazer aspectos fortemente mobilizadores. Desejando que os espectadores construam novas projeções de forma involuntária, precisamos impactar seus imaginários, fazê-los inseguros acerca de aspectos consolidados, como se mesmo as mais derradeiras certezas e especulações estivessem minimamente frágeis, vulneráveis. Sem conseguir atribuir uma resposta clara às suas demandas, o público pode se manter num estado de constante perturbação, no intuito de tentar chegar a uma conclusão lógica e não conseguir. Para tal estado, proponho falarmos,

então, de uma *perturbação imaginativa*, a tremulação ininterrupta das águas do nosso imaginário que não devem cessar. Mesmo após o término da experiência artística, depois do “cair do pano” e do fechar do livro, ainda precisamos sentir o movimento ondular em nossa imaginação, um eco do que foi vivido em contato com a obra de arte. Para tanto, creio, precisamos nos sentir *instigados* de forma a não abandonar a obra pelo que assistimos, por mais que tenhamos uma descoberta terrível, a qual talvez fosse mais confortável não saber pelo seu possível impacto. Deve haver um fator produtor de fascínio que sobressaia-se diante do medo sem diminuir sua presença.

Para compreender possibilidades operacionais da perturbação imaginativa e do fascínio em uma encenação do tipo, foi necessário adentrar um pouco o campo da filosofia e da psicologia, visando assimilar a essencialidade de tais características.

A fixação da arte pelo belo se deu, sobretudo, por identificarmos nele uma aproximação com o sublime, do latim *sublīmis*, 'elevado, alto', entretanto, como Edmund Burke²⁷ (referência para as ideias de Radcliffe) descreveu em *Investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do Sublime e da Beleza*, o terror está muito próximo do sublime (2014, p. 52). O exercício das ideias de dor e perigo, mencionados anteriormente, operam através de uma mesma lógica: são considerados ruins por suscitar o desconforto ao invés do prazer; dessa forma, Burke (2014) apresenta uma nova perspectiva do que seria sublime, rompendo com a ligação de perfeição, de beleza, e associando a este o contexto de algo superior em força à humanidade. Embora o autor não identifique a emoção produzida, e enfatizando que esta está relacionada às *ideias* de dor e perigo, portanto construída em cima de uma projeção ou especulação do acontecimento perigoso ou dolorido, podemos compreendê-la como sendo o sentimento de medo.

Comparando alguns dos exemplos citados aqui, e reconhecendo a diferença entre as qualidades de terror e horror, aparentemente existem dois caminhos para o medo na arte, que se cruzam e interseccionam, complicando a sua distinção. O primeiro, seria o mais óbvio, um “medo biológico”, relacionado àquilo que Carroll (1999) conceituou como horror artístico: gráfico, violento, repulsivo e sem margem para dúvidas; relacionado ao físico que deseja manter sua integridade. O segundo, um “medo psicológico”, o “pavor artístico” também citado por Carroll (1999), relacionado ao que Varma (1923) e Radcliffe (1826) chamaram de terror: subjetivo, especulativo, imaginativo; construído na dúvida onde a imaginação articula

²⁷ É importante citar a relevância do pensamento de Immanuel Kant para pensarmos o sublime, principal influência para Burke e estudiosos do tema e, por consequência, da estética.

possibilidades tão ou mais terríveis do que a realidade. Por mais que os exemplos de Maeterlinck se aproximem do segundo tipo, não é possível dizer que produzem efetivamente o medo, talvez porque seu objetivo como autor não previsse isso propriamente. Ainda assim, não acredito que devemos enaltecer o terror em detrimento do horror, julgando-o como superior pela sua aproximação com o sublime, mas interpretá-lo como uma forma específica de produzir artisticamente. Somado a isso, para que sejam exploradas possibilidades de encenações próximas das qualidades do terror, este precisa ser reconhecido pelas artes cênicas.

Percebendo que a lacuna e o desconhecido representam uma parte significativa para pensar sobre o medo, o fascínio e a perturbação imaginativa, o caminho para o “medo psicológico” no contexto de uma encenação de terror, procurei na psicologia vestígios da sua atuação, esperando encontrar traços das sensações referidas associadas a ele. Nessa procura, a aparição mais significativa foi um ensaio de Sigmund Freud (2019), intitulado *O Inquietante*, de 1919, onde o autor trata sobre um sentimento que não possui tradução precisa para o português.

O título do livro, no original *Das Unheimliche*, foi extremamente debatido por tradutores por não haver um equivalente na língua portuguesa que possa exprimir o significado do termo. Através da partícula negativa *un* em conjunção com *Heimlich*, equivalente a algo como “o familiar”, *un-heimlich* estaria relacionado àquilo que é contrário à familiaridade e, ao mesmo tempo, serviria para designar tudo que foge da nossa compreensão e, por isso, provoca um tipo de estranhamento por não ser assimilável. Assim, também pode ser traduzido como “o perturbador”; “o estranho”; “o desconhecido”; “o sinistro”. Freud, já no início de seu texto, assinala como atípico um psicanalista interessar-se por investigações estéticas, e pontua seu interesse em conceituar o *Unheimliche* por percebê-lo como “um âmbito marginal, negligenciado pela literatura especializada na matéria” (FREUD, 2019, p. 329). O termo, como citado pelo próprio autor, relaciona-se diretamente àquilo que é terrível, que desperta angústia e horror e, embora seja utilizado amplamente sem um sentido bem determinado, possui um núcleo específico, o qual Freud decidiu investigar em seu ensaio. Dentre as dificuldades em conceituá-lo, está a suscetibilidade para ele, variável de pessoa para pessoa (*ibidem*, p. 330). Para Jentsch, segundo Freud “a condição essencial para que surja o sentimento do inquietante é a incerteza intelectual” (*ibidem*, p. 332), entretanto, como observado por Freud (2019), essa caracterização é incompleta. Como o próprio nome sugere, apesar de remeter à uma negativa do termo “familiar”, ainda assim ele também faz alusão a ele, ostenta um significado em sua compreensão:

(...) o mais interessante para nós é que a palavra *heimlich* ostenta, entre suas várias nuances de significado, também uma na qual coincide com o seu oposto, *unheimlich*. O que é *heimlich* vem a ser *unheimlich*. (...) Somos lembrados de o que o termo *heimlich* não é unívoco, mas pertence a dois grupos de ideias que, não sendo opostos, são alheios um ao outro: o do que é familiar, aconchegado, e do que é escondido, mantido oculto (FREUD, 2019, p. 337-338).

A palavra constrói seu sentido, portanto, em direção à ambiguidade, para no final coincidir com seu oposto. “*Unheimlich* é, de algum modo, uma espécie de *heimlich*” (FREUD, 2019, p. 340). Para Schelling, segundo Freud: “*Unheimlich* seria tudo o que deveria permanecer secreto, oculto, mas apareceu” (*ibidem*, p. 338), e, nesse sentido, podemos interpretar que o paradoxo por trás desse conceito é que é necessário eventualmente entrar em contato com o que é desconhecido, não-familiar, para conseguir visualizá-lo assim. No decorrer do texto, Freud (2019) procura localizar em algumas obras literárias aparições do *Unheimliche*, com o objetivo de encontrar maneiras de suscitá-lo e, assim, defini-lo. Dentre as observações feitas, algumas manifestações específicas são relatadas como produtoras efetivas desse sentimento inquietante, entre elas a presença de “animismo” em seres ou objetos que não deveriam estar vivos; ataques epiléticos e apresentação da loucura; acontecimentos eventuais que parecem ter uma relação entre si; a incerteza sobre o mundo apresentado pelo autor ser “real” ou “fantástico” (aqui aponto a semelhança entre essa ideia e a noção de fantástico para Todorov (1992); o medo de ficar cego como um substituto para o medo da castração; os *doppelgänger*'s (duplos); a repetição não intencional de alguns acontecimentos; “pressentimentos” que “tornam-se corretos”; a magia e a feitiçaria; a incompreensão por trás da morte. Freud também faz duas observações que, segundo ele, contém a essência de sua investigação:

Primeiro, se a teoria psicanalítica está correta ao dizer que todo afeto de um impulso emocional, não importando sua espécie, é transformado em angústia pela repressão, tem de haver um grupo, entre os casos angustiantes, em que se pode mostrar que o elemento angustiante é algo reprimido que retorna. (...) Segundo, se tal for realmente a natureza do inquietante, compreendemos que o uso da linguagem faça o *heimlich* converter-se no seu oposto, o *unheimlich* (p. 340), pois esse *unheimlich* não é realmente algo novo ou alheio, mas algo há muito familiar à psique, que apenas mediante o processo da repressão alheou-se dela. O vínculo com a repressão também nos esclarece agora a definição de Schelling, segundo a qual o inquietante é algo que deveria permanecer oculto, mas apareceu (FREUD, 2019, p. 360).

Logo, para que possamos estranhar algo, necessitamos reconhecer alguma parte do quadro diante de nós.

Assim como Carroll (1999), Freud salienta que há uma distinção entre o inquietante que é vivenciado e aquele que é imaginado (FREUD, 2019, p. 368), “o inquietante que se vivencia depende de condições muito mais simples, mas abrange casos muito menos

numerosos", nos levando a pensar que a capacidade que a arte possui de excitar o *Unheimliche* no público é uma qualidade única, parte dos poderes dispostos por ela.

Para concluir este subcapítulo, resumirei a experiência contada até aqui.

Partindo da lógica negativa, foram relatadas teorias que oferecem pistas para compreendermos a mistura de sensações idealizadas para uma criação artística-teatral semelhante a um pesadelo: a noção de “pavor artístico” proposta por Carroll (1999); a segmentação de momentos dentro de uma narrativa de horror citada por King (2013); o impacto proporcionado pelo desconhecido e a necessidade de uma atmosfera para gerar medo, segundo Lovecraft (1973); a distinção entre terror e horror levantada por Varma (1923), sendo o primeiro voltado à apreensão e à expectativa e o segundo ao asco e à repulsa; a relação que o terror possui com a imaginação e com o sublime proposta por Radcliffe (1826); a aproximação do medo e do terror com o sublime, segundo Burke (2014); e o reconhecimento da existência de um sentimento inquietante denominado *Das Unheimliche* por Freud (2019). Também foram citados alguns filmes para exemplificar esses pensamentos, bem como algumas performances artísticas e peças que parecem encostar nas fronteiras de nossos objetivos. A conclusão parcial é que o que pretendemos explorar no teatro é um terreno consideravelmente inóspito (no sentido de não termos escavado o que se esconde abaixo de onde pisamos), que merece ser investigado e conceituado devidamente para guiar uma criação teatral desse aspecto: relacionada ao sentimento de medo e à força construída por ele quando abordado em conjunto a fatores como a imaginação formulante de sentidos, a presença do desconhecido, o *unheimliche* (instigando para tornar-se conhecido) e o fascínio que o sublime exerce sobre nós.

Foi através do contato com as teorias dos autores citados neste subcapítulo que pude vislumbrar sombras daquilo que procurava, como se cada um projetasse holofotes de ângulos diferentes para um mesmo lugar. A necessidade de elaborar um conceito operatório que abarcasse as múltiplas perspectivas sobre o corpo iluminado (ainda desconhecido) surgiu, justamente, das diversas teorias que o iluminam. Tal conceito será discutido no segmento dos capítulos.

As pedras que apareceram nesse começo de caminhada, como dito anteriormente, revelaram-se mais do que meros obstáculos; elas elevaram as ideias propostas aqui quando observadas sobre elas, ampliando o horizonte a ser desbravado e sinalizando um território de novas possibilidades para pensar sobre a arte e, por consequência, sobre o teatro.

3.2 NAMING

O apanhado teórico descrito no subcapítulo anterior esboçou um caminho para investigar e compreender a estética pretendida. Mesmo assim, parecia que o idealizado para uma encenação semelhante a um pesadelo estava em um espaço diferente das perspectivas abordadas, talvez até interseccionado por elas mas, sem dúvidas, em um outro local. Fosse por estar no contexto de *criação* (diferente de análises póstumas feitas por estudos literários), pensando do lugar de artista de teatro, sentia que nenhum dos estudos encontrados descrevia o que pensava em propor esteticamente a uma encenação. Por conta disso, o conceito operatório de Terror Artístico foi elaborado.

Não tenho a pretensão de definir arbitrariamente se o Terror Artístico pode ser considerado um gênero proveniente do horror, principalmente porque parece demasiadamente complexo limitá-lo a uma única definição. Muito menos pretendo que este seja um tratado filosófico. Ao invés disso, creio ser mais proveitoso pensá-lo como uma teoria-guia – com ares de manifesto, cujo principal impulso é o terror – para a criação teatral, idealizando uma experiência potente aos espectadores, da qual podemos investigar procedimentos para fazê-lo.

A sensação relatada durante a experiência com algumas obras de horror demonstrou-se muito próxima da qualidade de terror. Porém, para descrever o terror e seus arredores, eram usados termos diversos como pavor, arrepio, temor, uma parcela do horror, *ad infinitum* – com a falta de uma nomenclatura consolidada sublinhando sua pouca alusão. Até onde foi possível observar, são poucos os autores que optaram por debruçar-se sobre esse segmento e, desses, muitos apenas o reconheceram distantemente enquanto focados em outros aspectos relativos ao horror.

Dessa forma, gosto de interpretar esta pesquisa como uma ação arqueológica (e não seriam todas pesquisas algo semelhante a isso?). A procura pela conceituação do Terror Artístico é, dentro desse contexto, um percurso que transpõe geograficamente outros campos – filosofia, psicanálise, literatura fantástica – e os escava para encontrar indícios de algo que acabou enterrado junto a eles, que diz respeito a estes. Nossa jornada encontra sentido no caminho percorrido, marcado pelos rastros de teorias que o atravessaram, com tempestades eventuais que modificaram seu solo e, por que não, com visitantes inesperados. Não há um ponto de chegada que findará o caminho trilhado, pois penso que é o próprio trajeto que definirá o Terror (para facilitar sua referência, às vezes abreviarei o conceito para “Terror”, com letra maiúscula, visando uma leitura mais fluida), muito mais do que o objetivo de encontrá-lo no final, como se fosse um tesouro. Acredito que essa história tampouco

terminará aqui e que, embora eu a finalize ancorada em uma parte específica do oceano misterioso e desconhecido almejando ser desbravado, ela representa apenas um primeiro mergulho em águas turvas cuja profundidade podemos somente especular. Pretendo, portanto, mapear uma parcela desse oceano e apresentar algumas das suas características, fenômenos e talvez até criaturas que escondem-se nas profundezas. Se conseguirmos ampliar nossa perspectiva sobre o que é encenável ou não no teatro, ou se algum artista se interessar por esse assunto durante a leitura, considero-me satisfeita. Dito isso, explicarei o motivo da escolha pelo nome Terror Artístico, como um primeiro passo para entendê-lo.

Nominar um conceito é uma tarefa árdua pois são as palavras e, portanto, os nomes que servem para conjurar as imagens. Não por menos, no gênero fantástico e assemelhados, o *naming* é carregado de significado, como em *O Nome do Vento*, onde o autor Patrick Rothfuss (2010) conta a trajetória de Kvothe, um homem que busca tornar-se um alquimista e descobrir o real nome do vento para controlá-lo. Como nas famosas cenas de exorcismo, onde os padres precisam descobrir o nome do(s) demônio(s) para ter poder sobre ele(s) e expulsá-lo(s), da mesma maneira, na história de Rothfuss a ação de nomear as coisas aparece como uma forma dos alquimistas conseguirem ter poder sobre elas.

Mas Taborlin sabia os nomes de todas as coisas — prosseguiu —, de modo que todas as coisas estavam sob o seu comando. Ele disse à pedra: “Quebre!”, e a pedra se quebrou. A parede se rasgou feito um pedaço de papel e, pelo buraco, Taborlin pôde ver o céu e respirar o ar adocicado da primavera (ROTHFUSS, 2010, p. 10).

Faço uso dessas ficções para garantir meu esforço em nomear as formulações abordadas aqui, esperando acessar seu âmago quando referir-me a elas. Viso traduzir para a palavra uma ideia que, mais à frente, quando citada em outras discussões, contenha em si a força do que se tenta invocar.

Então, por que não “pavor artístico” ou “arrepio artístico”? Segundo o dicionário Aurélio (2000, p. 670), o significado de terror é um “Estado de grande pavor. Grande medo ou susto”, denotando que o termo refere-se a algo maior do que o mero pavor em questão quantitativa. O adjetivo “terrível” é utilizado como uma qualidade de reação, “Que causa terror; terrificante. Que produz resultados funestos. Extraordinário, estranho. Enorme. Muito ruim; péssimo” (*ibidem*, p. 670). A inflexão da palavra como adjetivo diz respeito não apenas ao pavor, mas algo que é “extraordinário, estranho”, mostrando que também está associado a algo mais. O “terrorismo” seria um “Modo de coagir, combater ou ameaçar pelo uso

sistemático do terror” (*ibidem*, p. 670), relacionado ao combate, ao enfrentamento, termo utilizado regularmente na política para fazer alusão a um perigo/ameaça que vem de fora.

É uma palavra carregada de impacto, usada por diversos autores para dar título às suas obras, como *O Terror em Silent Hill* (2006), *Terror em Amityville* (1979), *Planet Terror* (2007), *The Terror* (1996), *Tales of Terror* (1962), *Alien Terror* (1980), *Terror e Êxtase* (1979), *Sherlock Holmes: o vale do terror* (1983), entre tantos outros, livros, filmes e séries que fazem alusão ao termo para designar diferentes acontecimentos tenebrosos e/ou com o intuito de associá-los ao gênero horror (demonstrando o vínculo que há entre eles no conhecimento popular). Inclusive, também aparece nas obras de Radcliffe (1826) e Varma (1923), como dito anteriormente: dois importantes teóricos que reconheceram (e se aprofundaram teoricamente neste) a existência de uma qualidade distinta e até mesmo inclusa no horror.

Escolho o nome Terror Artístico, então, para aludir uma estética que contenha tudo isso: o pavor, o estranho, a ameaça, a enormidade. Falar de Terror nesta dissertação compreende a mescla desses elementos e como operam entre si para produzir um mesmo efeito na (idealizada) criação cênica.

Optei por me referir ao Terror Artístico e não apenas ao Terror lembrando da diferença de qualidade deste quando imbuído na arte e na sua atuação no nosso cotidiano, citada por Carroll (1999). Aproveito para utilizar os argumentos do autor na escolha por referenciar-se ao Horror Artístico ao invés de apenas horror em seu livro, já que ambos, terror e horror, são de certa forma indissociáveis:

Esse tipo de horror (o artístico) é diferente do tipo que expressamos ao dizer "estou horrorizado com a perspectiva de um desastre ecológico" ou (...) "o que os nazistas fizeram foi horrível". Chamemos de horror natural este último uso de "horror". Não é tarefa deste livro analisar o horror natural, (...), ou seja, (aqui) "horror" que serve de nome a um gênero que atravessa várias formas artísticas e vários tipos de mídia, cuja existência já é reconhecida na linguagem ordinária. (...) Para evitar equívocos, é necessário ressaltar não apenas o contraste com o horror natural, mas também frisar que estou me referindo estritamente aos efeitos de um gênero específico. Assim, nem tudo o que aparece nas artes e poderia ser chamado de horror é horror artístico (CARROLL, 1999, p. 27-28).

Ao fazer alusão ao gênero específico do horror artístico, Carroll o caracteriza como “reconhecido no linguajar comum”, e continua pontuando que sua teoria sobre ele “deve em última instância ser avaliada em razão da maneira como segue a pista do uso ordinário” (CARROLL, 1999, p. 28), explanando nosso interesse compartilhado de o termo escolhido para o conceito ser conhecido no âmbito popular, para facilitar seu entendimento.

É necessário enfatizar que o reconhecimento do Terror Artístico não prediz o surgimento de um gênero artístico oposto ou competitivo com o horror artístico. Ao ser citado nesta pesquisa, é importante que o mesmo seja pensado como um tipo de experiência planejada de se proporcionar dentro da esfera do horror, com características escolhidas de acordo com o interesse de criação para o teatro.

3.3 O CONCEITO OPERATÓRIO TERROR ARTÍSTICO

*É rápido como uma sombra, curto com um sonho
Breve como um relâmpago na noite fria
Que com melancolia revela tanto o céu quanto a terra
E antes que o homem consiga dizer "Veja!"
Os dentes da noite o devoram.
E assim, depressa, tudo o que é luminoso
Desaparece em meio à perplexidade
William Shakespeare*

Existe um fenômeno meteorológico muito fugaz, dificilmente lembrado quando comparado a cataclismos. Como ciclones e nevascas, esse fenômeno – se é que pode ser considerado assim – modifica a atmosfera e o tempo, porém, está relacionado a um *limiar*, à transformação do espaço que começa sutil e se agrava sem notarmos. Para que possamos compreender o Terror Artístico, utilizarei esse evento como imagem, pois acredito que os pressupostos do filósofo do imaginário Gaston Bachelard, quando ele diz que toda imagem necessita de uma matéria (1998, p. 8), servem para que consigamos trazer corpo – uma espécie de matéria – também aos conceitos, facilitando sua compreensão.

O evento ao qual me refiro é quando, ao caminhar, sentimos uma vibração empurrando nossos pés para longe do chão, quando há um aumento na eletricidade ao nosso redor ao ponto de quase traçar linhas luminosas atrás de nossos movimentos. Percebemos algo diferente no ar, o vento se intensifica e nossos olhares são chamados pelo céu, onde vemos nuvens correndo e colidindo entre si, levadas pela ventania. O azul da atmosfera enegrece rapidamente, o horizonte deixa de existir como um ponto ao longe – agora, céu e terra fundiram-se num infinito acinzentado. Inspiramos o ar, mas não conseguimos soltá-lo. Ao invés disso, prendemos a respiração para esperar o primeiro pingo de chuva que romperá o mundo ao nosso redor.

Por falta de um nome específico para tal acontecimento, irei me referir a ele como *pré-tempestade*: a tormenta que ainda não iniciou, mas que sabemos que acontecerá em breve. O próprio conceito de breve é borrado nesse instante, o tempo ao nosso redor parece dilatar-se enquanto abre caminho para um acontecimento grandioso e, embora sabendo que *algo acontecerá*, não temos ideia de quando e nem qual será sua intensidade. Esses eventos – o

vento, a eletricidade, o estremecimento do chão –, que se somam e desalinham concomitantemente, são uma preparação do tempo e espaço para a tempestade que está por vir. Eles denunciam um acontecimento futuro mas, mais do que isso, criam uma atmosfera hipnotizante. Absortos diante desse cenário, imaginamos o que leremos na página seguinte.

A *pré-tempestade* é um espaço de possibilidade, mas não uma tela em branco como nas ideias de Peter Brook (1970) a respeito do espaço vazio. Há uma denúncia do que pode acontecer, uma *sugestão poética*: nas cores que pintam o céu; nos odores que se intensificam antes da chuva; no sibilar das folhas das árvores movidas pelo vento; todos elementos consonantes em seu propósito. Durante sua curta duração, ocorre uma espécie de união entre presente e futuro. Nos vemos dentro de um outro tempo que tanto *é* como *não é* (sobre isso, assinalo uma relação com as peças *Esperando Godot* (1953), de Samuel Becket, e *As Cadeiras* (1952), de Eugene Ionesco). Ao transpassar o caráter fenomenológico da meteorologia e focar na dramaturgia cênica, interpretando tal imagem como uma sequência de escolhas lógicas em seu propósito, nos defrontamos com a criação de uma ambientação esteticamente provocadora. Temos a expectativa perante a tempestade que virá, o fascínio pela grandiosidade dos elementos vibrando em uma mesma frequência, a curiosidade a respeito do quão terrível será a intempérie, em suma, uma atmosfera instigante e, também, estimulante para a imaginação que pulsa tentando preencher as lacunas sugestivamente expostas.

O quadro *The Neapolitan Beacon* (1842), de Ivan Konstantinovich Aivazovsky, é uma boa referência para pensarmos sobre a pré-tempestade. De tonalidades frias e com larga utilização de sombras, a obra nos inquieta pela qualidade *anormal* do tempo retratado. Há a sugestão de uma tempestade marítima próxima, observável nas ondas vigorosas e pelas nuvens escurecidas amontoadas, quase tapando a lua. A torre do farol também auxilia na composição sugestiva. Grandiosa e aparentemente inatingível, a construção parece nos lembrar da pele fina que cobre nossos corpos frágeis, como se sussurrando “Eu continuarei aqui depois que vocês se forem.”

Figura 34 – "The Neapolitan Beacon" (1842), de Ivan Konstantinovich Aivazovsky



Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/548102217157692152/>

Em o *O Teatro e seu Duplo* (1993), na tentativa de exemplificar com uma imagem o que imaginava como um ideal de teatro, Antonin Artaud referencia a pintura *As filhas de Loth* (1520), de Lucas Van Leyden, descrevendo-a assim:

Mesmo antes de poder ver do que se trata, sente-se que ali está acontecendo algo grandioso (...) uma brusca reunião de nuvens que o vento, ou uma fatalidade muito mais direta, tivesse levado a colocar seus relâmpagos em confronto. (...) o céu do quadro é escuro e carregado (...) tudo isso anuncia uma espécie de drama da natureza (...) Uma tenda ergue-se à beira-mar, diante da qual Loth, sentado com sua couraça e uma barba do mais lindo vermelho, observa a evolução de suas filhas, como se assistisse a um festim de prostitutas. (...) Surge assim o caráter profundamente incestuoso do velho tema que o pintor desenvolve aqui em imagens apaixonadas. (...) À esquerda da tela, e um pouco em segundo plano, eleva-se a alturas prodigiosas uma torre preta, apoiada na base por todo um sistema de rochedos, plantas (...) O mar ao fundo da tela é extremamente alto e, além disso, extremamente calmo, considerando-se o emaranhado de fogo que ferve num canto do céu. De repente, no crepitar de fogos de artifício, através do bombardeio noturno das estrelas, dos raios, das bombas solares, vemos de repente revelar-se a nossos olhos, numa luz de alucinação, em relevo sobre a noite, alguns detalhes da paisagem: árvores, torre, montanhas, casas, cuja iluminação e cuja aparição permanecerão para sempre ligadas em nosso espírito à idéia desse dilaceramento sonoro; (...) Existe aliás no modo pelo qual o pintor descreve esse fogo alguma coisa de terrivelmente enérgico e perturbador, como um elemento ainda em ação e móvel numa expressão imobilizada. (...) Entre o mar e o céu, mas à direita e no mesmo plano em perspectiva da Torre Negra, avança uma delgada língua de terra coroada por um mosteiro em ruínas. Essa língua de terra (...) abre espaço para um golfo imenso no qual parece ter havido um desastre marítimo sem precedentes. (...) Parece que o pintor conhecia alguns segredos relativos à harmonia linear e os meios de fazê-la atuar diretamente sobre o cérebro, como um reagente físico. (...) Pretender que são claras as idéias que se depreendem desse quadro seria falso. Em todo caso, são de uma grandeza da qual a pintura que só sabe pintar, (...) idéias metafísicas. (...) sua eficácia concreta sobre nós, provém do fato de serem metafísicas, e que sua profundidade espiritual é inseparável da harmonia formal e exterior do quadro. Há uma outra ideia sobre a Fatalidade, (...) também uma ideia sobre o Caos, outra sobre o Maravilhoso, sobre o Equilíbrio; há até uma ou duas sobre as impotências da Palavra, cuja inutilidade essa pintura extremamente material e anárquica parece nos

demonstrar. Em todo caso, digo que essa pintura é o que o teatro deveria ser, se soubesse falar a linguagem que lhe pertence. E faço uma pergunta: Como é que no teatro, pelo menos no teatro tal como o conhecemos na Europa, ou melhor, no Ocidente, tudo o que é especificamente teatral, isto é, tudo o que não obedece à expressão através do discurso, das palavras ou, se preferirmos, tudo que não está contido no diálogo (o próprio diálogo considerado em função de suas possibilidades de sonorização na cena, e das exigências dessa sonorização) seja deixado em segundo plano? (ARTAUD, 1993, p. 27-31).

Durante a explicação das intenções de Artaud (1993), podemos identificar que a grandeza da pintura aparece, para ele, na insinuação de um acontecimento. Uma sugestão que não é entregar *exatamente* o significado do que está prestes a acontecer, mas sim, induzir o espectador a *imaginar* tal acontecimento, tornando-o um coautor da experiência, na qual ele cria para si próprio as possibilidades do segmento observado. Proponho utilizarmos essa descrição como referência também, por ela traduzir poeticamente o que o autor almeja construir em seus trabalhos – como estamos fazendo aqui.

Como na metodologia de Artaud (1993), peço que quando pensarmos sobre o Terror Artístico, a pré-tempestade venha às nossas mentes para conduzir a nossa imaginação, pois essa, além de suscitar reflexões acerca da experiência do público, facilitará na investigação do que uma encenação de Terror deve conter dramaturgicamente, salientando diferentes objetivos a serem alcançados.

No capítulo anterior, foram levantados aspectos de teorias circundantes ao interesse de pesquisa, que se aproximam entre si em algum nível. Agora, revisitaremos as características escolhidas para compor o conceito operatório, juntando-as neste contexto. A lógica por trás das escolhas feitas foi a percepção de uma relação entre os pontos referidos no que tange a estética pretendida ao teatro. Dela, podemos identificar algumas etapas que, se seguidas por artistas, permitirão a suscitação da experiência de Terror.

O primeiro passo para compreender o Terror Artístico é que ele se refere à qualidade de terror no domínio das artes, diferente da atuação do terror em um contexto *natural* (CARROLL, 1999). Portanto, dele espera-se invocar o terror por meio do artifício, através de mecanismos artísticos. Se na realidade o sentimento de terror é experimentado em situações ruins, como eventos desventurados capazes de traumatizar os envolvidos, na arte o enquadramento ficcional deve proporcionar uma vivência impactante, produtora de ecos imaginativos e pensamentos críticos. Isso sugere, entre outras coisas, proporcionar o sentimento de medo trazendo seu caráter sublime (BURKE, 2014), tornando-o impactante para promover ações impulsionadas por ele. A função do medo deve ser comover, “é o local onde domina o *pathos* – o grau mais violento dos afectos, mais indicado para promover o impulso que conduz à acção” (BARBAS, 2006, p. 2).

Sabendo da existência de duas formas de provocar medo – ao exemplo da saga *Jogos Mortais* (2004) em comparação a *O Nevoeiro* (2007), onde o primeiro nos perturba com imagens de decepções e o segundo com a possibilidade do que pode existir em um universo paralelo ao nosso –, em segunda instância, a distinção entre terror e horror deve ser reconhecida, para que possamos optar pela primeira qualidade ser mais dilatada na obra (lembrando que na construção dramática não é possível à trama ser monocórdica, pois diferentes acontecimentos a permeiam; existem mudanças quantitativas e qualitativas no seu decorrer e o terror e horror estão associados a ambas). O medo almejado, neste caso, é mais psicológico, surge da especulação associada à expectativa e à vontade de descobrir o que há por trás dos acontecimentos apresentados ou, ainda, o que acontecerá futuramente, próximo do sublime (RADCLIFFE, 1826, p. 8). Relaciona-se ao imaginado, produtor de uma perturbação imaginária no público quando apresentado às lacunas nos acontecimentos. Como se diante de uma porta entreaberta, quando podemos vislumbrar apenas uma nesga da imagem por trás dela, a sugestão de algo inconclusivo, por sua incompletude, precisa instigar nossa imaginação a completar o pedaço de imagem por trás do que vemos (diferente de visualizar um corpo ensanguentado jogado no chão através de uma porta escancarada, onde a repulsa perante o quadro e o medo do que quer que tenha feito aquilo estar por perto dispara nossa adrenalina e sentimos a vontade de nos afastar do que vemos), movidos por um medo *mobilizador*.

Como na descrição que Todorov (1992) faz sobre o Fantástico, no Terror a hesitação entre as explicações naturalista e sobrenatural precisa ser mantida ao longo de toda a narrativa. Nessa conjuntura, pensando no caráter da porta entreaberta, para o sentimento de medo perdurar e, com ele, a perturbação imaginativa, é necessário criar um crescente para a apreensão. Após ultrapassarmos a primeira porta, outras portas entreabertas devem aparecer em seguida, para também serem desvendadas e, assim, sucessivamente conduzir o espectador até o final da obra. Em resumo, o desconhecido deve prevalecer como elemento causador de medo (LOVECRAFT, 1973, p. 5) e, por desconhecido, não refiro-me apenas à qualidade do desconhecimento, mas, sim, ao *Unheimliche* (o estranho) de Freud (2019).

Nesse mesmo cenário, também é necessário haver a vontade de desvendar por parte do espectador; ele deve sentir-se atraído pelo *unheimliche* e almejar descobrir o que se esconde nas sombras; seu imaginário deve ser provocado a operar. A criação de uma atmosfera que convida até à porta precisa ser criada pelo artista, para o espectador desejar abri-la por completo, apesar do medo. O jogo entre medo e fascínio é complexo, pois requer um manejo habilidoso por parte do artista; ao passo que ele precisa construir uma atmosfera de terror no

Terror Artístico, com recursos narrativos e elementos amedrontadores como o escuro e a presença de acontecimentos dubiamente naturais ou sobrenaturais, também é essencial criar uma questão tão ou mais importante que o medo para que, apesar do impulso contrário que o horror produziria, haja uma atração pelo inquietante. Isso significa trazer à tona questões do interesse comum, semelhantes ao que Durand (1997) denominou de Universo das Angústias, conteúdos que nos angustiam ao tentar traduzi-los para o nosso imaginário, como a eternidade, o vazio, a morte e o sentido da vida. Embora pareça ilógico que essas problemáticas sirvam para atrair o público, por seu próprio conjunto prever a angústia, elas estão no nosso imaginário do medo (MORAES; BRESSAN; OSNILDO, 2017), pontos de pressão que nos interessam por não conseguirmos atribuir uma imagem a elas e, portanto, a menor menção às mesmas chama a nossa atenção por ser uma pista de uma possível resposta.

Outro ponto extremamente importante para pensarmos sobre o Terror é a sua relação com o onírico, mais precisamente os pesadelos. Retomando a imagem de pré-tempestade, onde nossa atenção é fisgada pela mudança repentina na qualidade do momento, uma produção teatral desse gênero necessita produzir a ilusão dos sonhos, ser atmosféricamente imersiva. Ao entrar em contato com a obra, o espectador deve sentir-se como num sonho, guiado pelos acontecimentos como se estivesse vivenciando aquilo em sua própria vida, fora dos palcos; deve perder-se no sonho apresentado; precisa ser absorvido pelo mundo construído perante ele para sentir-se parte do mesmo. Seria ilusório, entretanto, pensar que a consciência da representatividade não apareça – nem de longe está sendo proposto isso – porém, devem haver momentos em que essa especificidade é esquecida, principalmente quando em comparação à experiência como um todo. Somente após a imersão na ficção, o onírico deve tornar-se mais sombrio e a porta deve se entreabrir para o *unheimliche*.

Mais do que a aparição de criaturas grotescas ou eventos que provocam asco, como corpos dilacerados e outras nojeiras, o foco nesse tipo de encenação será o que King (1981) denominou de “horror mais refinado”. O medo surge, portanto, não do temor em ter o físico degradado, mas da expectativa e apreensão oriundas da presença do desconhecido e o que nele habita, cujos propósitos e repercussões fogem da nossa compreensão, motivo que torna a imaginação e, por conseguinte, o imaginário, essenciais ao Terror Artístico.

A perturbação imaginativa surgirá do medo, se alimentará dele e crescerá com ele. Como dificilmente o palpável produz efeito tão poderoso quanto o imaginado (pois esse pode ecoar infinitamente, desenrolando-se para as mais terríveis perspectivas), a presença de sombras é muito importante nesse tipo de narrativa, porque elas sugerem e, simultaneamente, ocultam; produzem lacunas para o nosso entendimento, preenchidas involuntariamente pela

nossa imaginação. Tal relação enaltece a participação do público no acontecimento teatral, fazendo-o sentir-se parte da obra não apenas como uma testemunha oculta e passiva.

3.3.1 O Espectador numa experiência de Terror

Na história do teatro, durante muito tempo a figura do espectador remeteu exclusivamente à passividade, como um recipiente onde os atores derramam as águas do conhecimento. Essa noção de “mão única” a ser percorrida entre dois polos distintos, o dos emissores e o dos receptores, com o tempo foi substituída por outra, na qual ambos os lados são interferidos um pelo outro, atribuindo aos espectadores um papel ativo dentro do acontecimento teatral. A compreensão dessa característica ativa da qual o espectador dispõe proporcionou o florescimento de uma nova perspectiva sobre o seu papel e a importância que tem no teatro.

São vários os estudos a respeito da recepção. Em *O Espectador Emancipado*, Jacques Rancière (2012) cita um paradoxo em torno da figura do espectador, segundo ele, tão promissor (ou mais) quanto o paradoxo do ator. A problemática incide na função inicial do público que é olhar, observar o que há diante dele, e que olhar é o oposto tanto de agir como de conhecer. O pensamento de Rancière (*ibidem*, p. 109), quando trazido para o contexto do Terror, demonstra a importância dos espectadores para o teatro, principalmente quando ele prossegue dizendo que, como disse Platão, o teatro é um tipo de ilusão, e que:

Portanto, precisamos de um novo teatro, um teatro sem a condição do espectador. Precisamos de um teatro em que a relação ótica - implícita no termo *theatron* - esteja subordinada a outra relação, implícita no termo *drama*. *Drama* significa ação. O teatro é o lugar no qual uma ação é realmente desempenhada por corpos vivos diante de corpos vivos (RANCIÈRE, 2012, p. 109).

De acordo com o teórico, o papel do espectador deve ser subvertido da sua concepção original, a de receptor passivo da “ilusão” que é apresentada a ele, para ser reconhecido como um ser ativo na construção teatral, capaz de influenciar o acontecimento pela sua presença. Mais do que isso, deve ser levada em consideração a capacidade de elaboração intelectual por parte daqueles que assistem, que deixam de ser pensados como um elemento a ser colocado postumamente em relação à obra finalizada e passam a fazer parte da sua construção e presentificação. E a ilusão, esta, deveria ser outra coisa.

A ambição de Rancière (2012), embora relacionada à arte teatral como um todo, casa perfeitamente com a emancipação despropositada que o público deve ter em uma peça de Terror Artístico porque, na hora em que sua imaginação é impactada com a sugestão dos artistas em uma atmosfera de medo, ele passa a fazer parte da dramaturgia como um todo,

escrevendo mentalmente como a trama prosseguirá. Essa espécie de teatro prevê, então, a construção *com* o público, e não *para* o público, salientando mais uma vez uma amarração imersiva de todos os participantes, onde todos coexistem dentro de um mesmo acontecimento, um pesadelo conjunto repleto de mistérios a serem desvendados. O clima de suspense com a presença de lacunas e a sugestão terrorífica criam uma espécie de jogo, onde os participantes podem se engajar no que é apresentado.

Existe uma diferença considerável entre o clima de pré-tempestade e a chuva torrencial que o sucede. Alguns podem apontar a tempestade como algo muito mais interessante, pelo seu efeito cataclísmico, com luzes que cortam o céu e trovões barulhentos, porém, no instante em que a chuva começa, após a surpresa inicial da majestuosidade desse evento, dificilmente a nossa atenção perdura por muito tempo, meramente por já termos uma noção completa do que acontecerá futuramente. A precipitação pluviométrica é como o horror, uma imagem descarada e sem margem para dúvidas, pode ser impactante no momento em que aparece, mas convenhamos, após algumas horas junto com um corpo esquartejado o efeito não é mais o mesmo daquele obtido no momento de sua descoberta. O Terror Artístico requer, então, o enfeitamento prévio de acontecimentos grandiosos, tão importantes ou mais do que o próprio acontecimento. Nele, precisamos conquistar a atenção do público na apresentação da questão a ser abordada. Assim como o ar carregado de eletricidade, o vento que traz o cheiro de chuva e a mudança de cores no céu prendem nossa atenção e nos fazem imaginar o que acontecerá em breve, o mesmo deve acontecer em uma peça de Terror. A encenação precisa prender o espectador como o mais mágico sonho, convidando-o a mergulhar no onírico, para só então, quando ele estiver desarmado e imerso totalmente, trazer o estranhamento dos pesadelos. A mudança de qualidade na atmosfera e enredo pode e deve ser percebida pelo público. Ao sentir uma ruptura dos acontecimentos agradáveis para algo *diferente*, essa mudança irá incitar uma vontade de desvendar o que mudou e porquê.

O Terror Artístico é, enfim, um misto de medo e fascínio, voltado ao desconhecido que nos amedronta e seduz; análogo à sensação que temos durante um pesadelo que, apesar de perturbador, ainda é um sonho; sentimento de profunda apreensão e expectativa, que nos hipnotiza com sua indecifrabilidade; a perturbação imaginativa que incita a preencher as lacunas apresentadas com as mais terríveis possibilidades; a vontade de desbravar que nos impulsiona e apavora; um medo mobilizador que nos aproxima do sublime. Tal qual Artaud, manifesto meu interesse como artista de teatro de criá-lo na cena.

Exposto isso tudo, agora é necessário analisar algumas obras que se enquadram neste conceito para explorar a fundo os mecanismos utilizados para sua composição.

4 PENSANDO O TERROR ARTÍSTICO ATRAVÉS DA SEMIOLOGIA TEATRAL

4.1 APLICAÇÃO DA METODOLOGIA

Existem maneiras infinitas de compor uma obra de arte. Embora os materiais (argila, palavras, sons, movimentos) sejam repetitivos – assim como temáticas como o amor, a vingança e a inconformidade política –, é a maneira de articulá-los através de uma coerência própria que torna cada produção única. Não há, no mundo, duas obras de arte iguais. Se falamos de temas, campos artísticos e materiais semelhantes, o que os difere é *como* são feitos. Mesmo os romances "água-com-açúcar", muito próximos em seus propósitos, utilizam enredos diferentes em seu desenvolvimento para emocionar seus leitores. Ainda que com objetivos estéticos traçados, como abordá-los faz toda diferença, uma vez que são as formas de construir provocações através da arte que permitem suscitar sentimentos e percepções.

Pensando em encenar uma obra de Terror no teatro, ainda que tenhamos triunfado em agrupar características para a experiência estética almejada, não podemos deixar de lembrar que isso só será possível se houver estratégias cênicas para fazê-lo.

No final de 2019, tendo isso em mente, foi criado um grupo de pesquisa voltado ao horror, que auxiliaria a fundamentar as teorias aqui descritas. Um dos motivos principais para fazê-lo foi acreditar no caráter essencialmente coletivo do acontecimento teatral, que, ao meu ver, só pode existir se houver relações, tanto no quesito atores-público quanto entre atores-diretor, atores-atores, atores-técnicos, enfim. Não penso que seja possível fazer teatro sozinha e, para além disso, é no coletivo que muitas visões novas são adicionadas às teorias, sendo o debate e a construção conjunta algo enriquecedor. Assim, foram convidados os atores Alexei Goldenberg, Douglas Lunardi, Franco Mendes, Julio Estevan, Leonardo Koslowski e a atriz Claudia Carvalho, todos profissionais do teatro e estudantes de graduação em teatro na UFRGS – um fator muito importante –, colegas de trabalhos anteriores nos quais confiava em termos de garra e disposição. Acreditando na importância do divertimento para a pesquisa, também queria envolvidos afeiçoados ao horror.

Inicialmente, pudemos experimentar de forma prática algumas artimanhas para a construção de uma peça de Terror em paralelo ao estudo teórico. Em sala de ensaio, investigamos aspectos como a atuação, a sonoplastia, a cenografia, a performance e a dramaturgia. Infelizmente, no início de 2020, dois meses após o início da prática, a pandemia do coronavírus surgiu e, por não haver perspectiva do seu término, uma reelaboração do cronograma e da metodologia foram feitas. O novo planejamento foi concebido em prol de prosseguir com a pesquisa sem que perdêssemos o envolvimento e a evolução atingidos até o

momento. Trabalhamos de forma remota, com encontros semanais virtuais com atividades adaptadas para a quarentena, nos quais houve: leitura de conteúdo teórico; discussões temáticas; análises de produções artísticas percebidas próximas ao que procurávamos – principalmente, filmes e contos –; experimentos audiovisuais; conversas com artistas locais cujo trabalho flerta com o tema; produção textual; e levantamento de hipóteses.

Como de costume nas pesquisas, quando é dado o primeiro passo pelos pesquisadores no terreno a ser desbravado, o cenário até então apenas imaginado toma forma e nele revelam-se nuances e detalhes inesperados. Semelhante à arqueologia, nunca se sabe o que exatamente estará sob o chão quando a escavação se inicia e a graça é justamente essa: a surpresa de encontrar o que estava lá escondido. Esta surpresa também serve para traçar novos caminhos e foi desse jeito que a pesquisa retratada aqui aconteceu.

Traçados os objetivos à recepção do público, era imprescindível experimentar artifícios que invocassem o Terror Artístico no teatro para que, no futuro, dispuséssemos de uma espécie de “Manual do Terror”²⁸ auxiliando nossos projetos. Dentre os diversos elementos teatrais dignos de enfoque (atuação, sonoplastia, cenografia, etc), a dramaturgia foi escolhida como foco principal por prever em si o todo do acontecimento teatral, no campo expandido referindo-se à articulação de todas as partes para produzir a narrativa pretendida, ora, uma linguagem do Terror.

Por mais que no quesito prático os convidados tivessem a atuação como função, foi exposto desde o início a eles meu desejo de que participassem também das teorias construídas, que fossem pesquisadores, permitindo que a pesquisa também fosse *para* eles. Não éramos apenas artistas, éramos um grupo de pesquisa e, assim, construímos juntos hipóteses e objetivos cênicos, caminhando em conjunto rumo a um ponto comum no horizonte. Por conta disso, a bibliografia abordada aqui foi discutida entre o grupo e analisada.

Ainda que eu guiasse os temas abordados nos encontros e seu rumo, a metodologia foi planejada pensando em uma relação horizontal entre o grupo, na qual todos puderam auxiliar e apontar suas percepções acerca da construção da produção de Terror Artístico, buscando enriquecer a experiência com múltiplas visões. Inspirei-me na proposição analítica da “ontologia do presente”, termo cunhado por Foucault no fim de sua vida para definir a natureza do seu trabalho filosófico (FOUCAULT, 1985 *apud* ADVERSE, 2017, p. 129), praticável na atividade de campos distintos (*ibidem*, p. 133), exercível e articulada a diferentes formas de conhecimento. Segundo Adverse (2017, p. 134):

²⁸ Ideia que se mantém para o andamento futuro desta pesquisa.

Depois de Kant, diz Foucault, o trabalho filosófico (incluindo aí sua própria investigação) é antes de tudo crítico, e com isso se quer significar que a modernidade filosófica é a idade da crítica. Certamente, essa proposição ecoa a conhecida passagem do primeiro prefácio da *Crítica da razão pura* em que Kant escreve que “nossa época é a época da crítica à qual tudo tem de se submeter”. Porém, o interesse de Foucault é mostrar que a crítica é a condição de possibilidade da filosofia na modernidade. Nesse sentido, a filosofia de Kant estabelece o horizonte no qual irá se constituir o pensamento filosófico moderno. Mas convém notar que a herança kantiana é, para Foucault, muito mais complexa do que simplesmente a imposição de uma ordem do dia filosófica. Por isso, *Was ist Aufklärung?* é um texto importante, uma vez que situa de modo preciso o lugar onde deve ser articulado o pensamento filosófico na modernidade. Assim, na aula de 5 de janeiro de 1983, Foucault afirma que a filosofia, a partir do artigo de Kant, se torna “a superfície de emergência de sua própria atualidade discursiva, atualidade que ela interroga como evento, como um evento do qual ela tem de dizer o sentido, o valor, a singularidade filosófica, e no qual ela tem de encontrar ao mesmo tempo sua própria razão de ser e o fundamento do que ela diz”.

A ontologia do presente criada por Foucault critica modelos e dispositivos que visam a dominação e assujeitamento dos indivíduos, enaltecendo a necessidade de emancipação intelectual dos mesmos para exercerem sua liberdade perante a construção filosófica do conhecimento. Neste contexto, deixar os integrantes do grupo de pesquisa a par dos conhecimentos construídos foi o que possibilitou uma maior liberdade criativa no exercício de suas funções, viabilizando sua apropriação sobre o tema e promovendo-os além do ofício de atores a criadores e pesquisadores relacionados, trazendo para esta dissertação uma das principais ideologias acerca do teatro: que esse é feito em grupo.

O critério de escolha dos convidados a conversarem sobre seus trabalhos com o grupo de pesquisa foram os seguintes:

- A. Possuir uma pesquisa ou trabalho próximo do Terror Artístico;
- B. Ter a pesquisa ou trabalho sediada na cidade de Porto Alegre;
- C. Ter uma formação acadêmica ou artística relacionada às artes cênicas.

Assim, conversamos livremente com o Dr. Mesac Silveira, professor do Departamento de Arte Dramática; a Dra. Anelise de Carli, jornalista e pesquisadora do imaginário; a Doutoranda no PPGAC Daniela Aquino e o Mestre em Artes Diego Mac; o Mestre em Teatro Paulo Roberto Farias, pesquisador do gênero horror; e a Mestre em Teatro Paula Martins, professora oficinaira sobre o gênero horror no cinema²⁹. Cada um e cada uma compartilhou com o grupo suas experiências prévias com o tema, contribuindo para as teorias construídas.

Em paralelo a isso, na análise conjunta de obras de horror, procuramos selecionar as que mais se aproximavam do conceito operatório, para identificar elementos e recursos comumente utilizados pelos autores. De início, o critério para a escolha das mesmas foi

²⁹ Todas as entrevistas livres foram registradas e inseridas na plataforma YouTube, com os links disponíveis nos anexos exclusivamente para a banca.

unicamente sua popularidade entre o público consumidor do gênero horror. Após a leitura de um artigo de Steve Rose (2017) para o *The Guardian*³⁰, contudo, nos atemos mais às citadas como “pós-horror” por teóricos e jornalistas, visando desmistificar esse conceito. Como partida, foi lido *O Pistoleiro*, primeiro volume da *Torre Negra*, e discutidos os filmes *O Orfanato* e *O Labirinto do Fauno*, produtivos para incrementar as percepções sobre o livro de King e criar uma lista de itens³¹ a serem observados durante todas as análises futuras, composta por:

- A. Paisagem que remete ao infinito (céu, mar, deserto): utilização de imagens (no sentido de imaginário) que provocam a sensação de miudeza perante o universo;
- B. Relação com o proibido e o erotismo: conteúdos relacionados a tabus;
- C. Marcadores de tempo e espaço: demonstrando a passagem de tempo e mudança de espaço para simultaneamente nortear e desnortear;
- D. Desconhecido/*unheimliche*: presença de aspectos desconhecidos tanto na narrativa quanto nas cenas;
- E. Ruptura: mudança inesperada na narrativa;
- F. Expectativa/apreensão: dilatação da dúvida sobre o que seguirá;
- G. Falsa equação: narrativa paralela à apresentada em primeira camada, disfarçada;
- H. Lacuna: espaços vazios de entendimento e acontecimentos que instigam a imaginação a operar;
- I. Indefinição geográfica: espaços imprecisos que permitem a abordagem da ficção de forma atemporal e que, ao mesmo tempo, trazem a vulnerabilidade;
- J. Deslocamento de sentido e contraposição: sensação de que algo está errado ou fora do lugar;
- K. Estranhamento: elementos causadores do *unheimliche*;
- L. Relação com o Universo das Angústias: abordagem de questões angustiantes³².

Mais à frente, novos itens foram acoplados à lista, atualizando o entendimento e investigação do grupo de acordo com o construído. As análises seguiram durante todo o ano de 2020 e 2021, nas quais destacaram-se: *O Farol* (2019) e *A Bruxa* (2015), de Robert Eggers; *A Chave Mestra* (2005), de Iain Softley; *O Nevoeiro* (2006), de Frank Darabont; *Sombras da Vida* (2016), de David Lowery; *O Cão Andaluz* (1929), de Luis Buñuel e Salvador Dalí; *Hereditário* (2018) e *Midsommar* (2019), de Ari Aster; *Ensaio Sobre a Cegueira* (2008), de

³⁰ *How post-horror movies are taking over cinema* (ROSE, 2017), sobre o qual discorro mais à frente.

³¹ Os termos citados, inicialmente, foram analisados com essa nomenclatura para, posteriormente, serem relacionados com conceitos da semiologia teatral, em vias de compreender sua aproximação com o teatro.

³² Anotações registradas no meu caderno de ensaio em 2020, a partir das aulas.

Fernando Meireles; *Luzes Apagadas* (1984), de Manjula Padmanabhan; *O Sexto Sentido* (1999), de M. N. Shyamalan; *Corra* (2017) e *Nós* (2019), de Jordan Peele³³. Dessas, foram escolhidas para exemplificar as etapas e recursos para a experiência estética do Terror aquelas que julgamos facilitar a exemplificação para estes escritos.

O que efetivamente foi experimentado no sentido de prática virtual, foram diferentes maneiras de dar o texto, a preparação individual de performances baseadas em contos de Edgar Allan Poe apresentadas virtualmente ao grupo e alguns improvisos de sonoridade que demonstraram-se “não-terrivelmente” eficientes, deixados de lado por esse motivo.

E, como de praxe, houve dificuldades. Entre elas, a escassez de exemplos utilizáveis no teatro e artes cênicas, a necessidade de muita leitura, o estudo acerca de campos do conhecimento do qual não éramos tão próximos (como a filosofia, a psicanálise e a biologia), exercícios que revelaram-se nada bem sucedidos e, em especial, o contexto de pandemia, afinal: Como pedir a um grupo de pessoas que tenham enfoque em qualquer coisa que não a situação calamitosa em que vivíamos? Como prosseguir fazendo teatro quando uma de suas principais características, a presença de corpos vivos diante de outros corpos vivos, é impensável nessa conjuntura?

Neste período, a disciplina *Tópico Especial II - Poéticas tecnológicas e indisciplinares: espaços, tempos e corpos expandidos*, ministrada pela orientadora Marta Isaacsson, que consistia em explanar possibilidades poéticas relacionadas à tecnologia e como esta oferece oportunidades e soluções a diferentes recursos cênicos, foi importante para resolvermos alguns obstáculos – as pedras no caminho nunca param de aparecer, você contorna uma e encontra outra logo a frente. Entre o conteúdo abordado, foram apresentadas perspectivas de teóricos que trabalham acerca de composições alternativas ao modelo convencional de teatro, entre eles, Helen Varley Jameison, autora do artigo *Real time, virtual space, live theatre*. Nele, Jameison (2008) discorre sobre o que ela acredita ser o cerne da atividade teatral, “a presença viva: (...) acontecendo agora e somente agora, neste preciso momento do ‘tempo real’ e na presença de pessoas específicas. É uma experiência compartilhada que não pode ser capturada ou gravada, pois não pode nunca ser repetida exatamente da mesma maneira” (JAMEISON, 2008, p. 1, tradução livre da autora). As ideias de Jameison (2008) a respeito da *cyberperformance*, termo cunhado pelo seu grupo para descrever as performances virtuais ao vivo com interação do público, trouxeram novas opiniões a respeito do que poderia ser construído e experimentado no modelo virtual. Pelo teatro ser uma arte que constrói-se no tempo e espaço imediatos, com a presença de público e

³³ A lista completa consta nos anexos.

atores/performers que podem utilizar interfaces para a sua representação (*ibidem*), seria possível explorar alternativas para a prática durante a pandemia, valendo-se dessas características. Foi quando começamos a experimentar as mencionadas práticas, tentando adaptar algumas intenções próximas ao Terror baseadas nos relatos de Jameison (2008) em seu artigo. Experimentamos, por exemplo, simular uma chamada de vídeo ao vivo que se revelaria um encontro de uma seita e uma sessão de tortura onde o público interferia dizendo o que o torturador deveria fazer com a vítima (com objetos comuns como cabides, estiletos e cordas disponíveis). É difícil descrever os motivos pelos quais esses exercícios não foram eficientes em suas propostas. Talvez, por haver um preconceito em relação a esse tipo de proposta virtual ou pelo grupo não ter aptidão a essa forma de composição artística, de um jeito ou de outro, seria mentira dizer que as tentativas foram bem sucedidas.

Ademais, a proposta de encontrar uma dramaturgia de Terror e, por consequência, uma linguagem para o Terror no teatro, não parecia legítima no modelo virtual. Existem filmes, séries, livros, *hqs* e muitas outras formas de construí-lo, porém, como indicado, não há muitos exemplos efetivos de sua abordagem no teatro, principalmente por ser um conceito operatório elaborado especialmente para cá. Tentar arquitetá-lo nesse cenário virtual parecia nos afastar ainda mais do desafio de construí-lo no palco e isso nos desanimava.

Contudo, tudo o que fizemos foi, sem dúvidas, essencial para chegar às conclusões aqui descritas e as próximas páginas são (assim como os capítulos anteriores), em sua totalidade, resultado dessa árdua pesquisa em conjunto.

4.2 PISTAS ENCONTRADAS PARA UMA POSSÍVEL POÉTICA DE TERROR ARTÍSTICO

A poética refere-se à arquitetura da arte, à carpintaria artística. Modulável pelo seu criador, ela é o *como*, em outros termos, a construção do caminho a ser percorrido. Onde o caminho está localizado, o cenário que o ronda e o contexto no qual o trajeto progride até o seu término é o tema e, por isso, o que define o gênero (ou gêneros) das produções é muito mais próximo da poética utilizada (afinal, há uma diferença considerável em percorrer um caminho cheio de flores e iluminado para sair de uma floresta, e um trajeto escuro repleto de sons fantasmagóricos) do que de objetivos estéticos que podem, ou não, ser bem sucedidos. Segundo Pavis (1996, p. 296), no que concerne o teatro:

É preciso esperar pelo romantismo e pelo individualismo burguês para que a poética apresente a questão das outras formas (que não o texto dramático) e examine o vínculo da obra com o autor. Só por volta do final do século XVIII e, principalmente, no século XX, é que a poética se toma menos normativa, mais descritiva, até mesmo, estrutural, e que examina as peças e a cena como sistemas artísticos autônomos (ainda que, por outro lado, se perca de vista a relação da obra com o mundo e o receptor).

Falar sobre poética é, portanto, falar sobre a construção das ideias dos artistas através de uma lógica própria aos mesmos, com referências e especificidades ao que estes idealizam como arte, envolvendo a sua linguagem e o seu imaginário (ambos produtores de sentido e ressignificados). Incide na criação de uma “assinatura” criativa, onde podemos reconhecer a maneira própria de cada um compor. Nela, dentro das escolhas feitas pelos autores, também estão seus *innenwelt* e *umwelt*, referências às quais, como vimos, não podemos fugir. Se pensamos sobre a construção de uma obra de Terror Artístico, logo falamos de poética, em especial para pensar sobre o seu “*como*”.

Cabe mencionar, também, a noção de *verdade* e como esta se articula em/com a arte. Para Maria José Rago Campos (1992), o conceito de verdade aparece como desvelamento, uma forma de trazer à luz sua forma mais autêntica, tendo como seu maior defensor Heidegger. Na perspectiva platônica, fala-se de verdade para referir-se à adequação, logo, como descrito por Gerd Bornheim em seu prefácio, “Realmente, se quisermos pensar a essência da obra de arte, não se conseguirá ir muito longe se a análise se fizer apoiada no conceito de verdade como adequação” (CAMPOS, 1992, p. 12), uma vez que adequar prevê adaptar a modelos e regras pré-estabelecidos. A ideia de composição – ou ainda, “permissão” para a arte existir a partir do que é por si própria, sem a tentativa de pertencer a um segmento ou imitar procedimentos de outros – incide em que toda a criação artística, independente de seu campo, norteia-se pela “(...) exigência de instaurar-se enquanto processo de autodesvelamento” (*ibidem*, p.12), com o estilo próprio de seus criadores construindo-se em paralelo ao erguimento das obras.

Se almejamos tal verdade, se reconhecemos que esta existe e deve imperar na consolidação artística, por consequência não é possível alcançá-la através da imitação – o *mimethes* –, pois esse método refletiria em uma *aparência próxima à verdade*, mas que não a é. Ou seja, ao fazer arte temos que lembrar da não-existência de uma verdade *absoluta* no modo de fazê-la, nem do que ela deve ser ou transmitir como verdade; que, quando criamos uma obra de arte, só descobrimos essa verdade única quando a compomos, quando ela passa a existir. Em outras palavras, significa que a verdade se instaura e aparece a partir da existência da obra, única por si só; por consequência, quando criamos artisticamente entramos em um

processo de auto desvelamento, desvelando a essência *respectiva* da obra de arte. Logo, se criamos através da imitação poética de outra pessoa, não alcançamos verdade alguma, pois não existem duas verdades iguais; existe a verdade de cada obra e existe a poética de cada artista.

Portanto, para evitar confusões, seria deveras equivocado pensar que a pesquisa descrita aqui culminaria na criação de uma “poética total” a respeito do Terror (tanto por não haver empirismo quanto por estarmos vislumbrando-o através de *uma* lógica compositiva), ou ainda, em uma verdade oriunda do desvelamento da criação de uma obra de Terror: estas só serão possíveis de mencionar ou vislumbrar quando *de fato* houver a composição de uma encenação desse feitio. Entretanto, até que isso aconteça, não podemos deixar de olhar para aqueles que se aventuraram em fazê-lo porque estes podem nos auxiliar ricamente em nossas intenções.

4.2.1 Escolhendo as obras a serem analisadas e exemplificadas

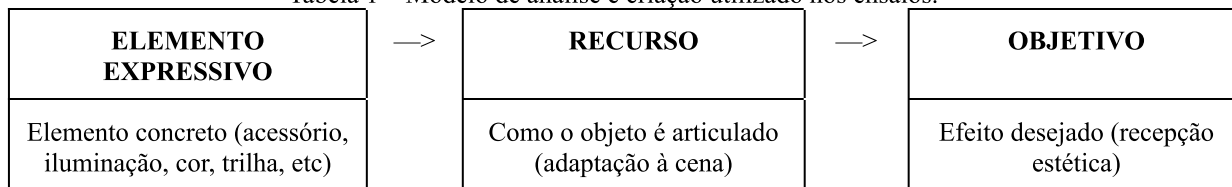
Pelo gênero horror ser extremamente rico no que refere-se a estratégias de composição, inicialmente havia muitas rotas possíveis para reunirmos pistas de como construir uma experiência cênica de Terror Artístico no teatro. Como pontuado, o contexto de pandemia impediu o grupo de pesquisa de assistir obras de teatro presencialmente, e com a escassez de registros divulgados nos meios virtuais como estratégia de produção dos grupos e companhias que possuem produções relacionados, optamos partir da *Torre Negra* como um primeiro palpite para análise, visto que a coleção foi uma das influências iniciais para o estudo desenvolvido. Como a antologia ultrapassa a marca de 4 mil páginas, combinamos de nos atermos ao primeiro volume, *O Pistoleiro*.

Explicando sobre minha história com a obra de King, aponte para o grupo algumas semelhanças relacionadas à recepção do *Teatro de Sombras de Ofélia* (2000), onde um medo acompanhado de prazer nos guia pela história, do início ao fim, e em como observava esse fator importante para provocar interesse em seguir a trajetória do pistoleiro. Apresentei em sequência o texto dramático *O Farol na Beira do Abismo* (2015), escrito por mim³⁴ e baseado na história da Torre Negra, uma peça que lemos juntos e cujas cenas iniciais experimentamos adaptar ao palco com a ideia inicial de montá-la. Para facilitar a experiência prática,

³⁴ A ideia para o texto dramático surgiu a partir da minha participação no estágio de direção de Ralph Duccini na UFRGS, em 2015. A pedido do diretor, comecei a escrevê-lo, porém, não o montamos. Depois, modifiquei-o e segui escrevendo na perspectiva de montá-lo futuramente sob minha direção.

apresentei ao grupo um modelo simples de quadros construídos em uma sequência, onde poderíamos visualizar teoricamente os experimentos:

Tabela 1 – Modelo de análise e criação utilizado nos ensaios.



Fonte: acervo pessoal.

Utilizando esse conjunto de quadros, foi possível testar e compreender a presença de alguns elementos utilizados por King (2004) em seu livro, também relacionando-os à sua aparição constante dentro do gênero horror. Por exemplo: passamos a encarar a utilização de paisagens como o oceano e o deserto – cujos limites não podemos visualizar – como um elemento expressivo, utilizando o termo “Paisagem Infinita”; em sua aplicação, notamos que o autor articula-as como cenário para muitas passagens, esse é o recurso; chegando no objetivo final de remeter ao infinito para criar uma sensação próxima do onírico. No caso da iluminação como objeto (algo que não podemos analisar no *Pistoleiro* (KING, 2004) por ser literatura), onipresente no cinema, verificamos uma utilização reduzida de luz, ou seja, com pouca luminosidade, de onde aparece o objetivo de esconder parte do quadro assistido pelos espectadores para provocá-los a tentar descobrir o que habita nas sombras ou, ainda, surpreendê-los com a aparição de uma nova personagem, confundir sua percepção e ocultar uma criatura monstruosa. Da Paisagem Infinita, nos voltamos para a água, em especial pela referência de Bachelard (1998) a ela em *Água e os Sonhos* e pela dramaturgia escrita por mim acontecer num cenário à beira-mar durante uma tempestade feroz. Em *O Farol na Beira do Abismo*, o elemento expressivo água é articulado como um prenúncio de catástrofe, uma situação anormal e de perigo na qual as personagens se encontram, com o objetivo de remeter a um apocalipse. De fato, esses dois, a Paisagem Infinita e a água foram os primeiros elementos transpostos ao quadro que, com o tempo, começou a ficar mais extenso.

Numa lógica próxima a da matemática, acreditava que se encontrasse um dos três segmentos (elemento expressivo, recurso e objetivo) na análise de obras de terror, poderia facilmente deduzir os outros dois. Essa intenção foi muito bem sucedida, pois, a partir dos quadros, pudemos organizar elementos comuns nessas obras e afunilar produções a serem analisadas no decorrer da pesquisa, encontrando pistas efetivas na sua transposição às etapas relacionadas. No início, não havia preocupação referente aos termos utilizados, se eram corretos na semiologia teatral ou se exprimiam limpidamente nossas intenções; a única

preocupação era que o pensamento desenvolvido fizesse sentido em seu propósito e se, como grupo de pesquisa, conseguíamos entender a que nos referíamos. Posteriormente, com o quadro montado, houve uma adaptação da terminologia utilizada, mais correta ao pensamento científico teatral, transcrita no final deste capítulo.

Enquanto testávamos encenar as cenas iniciais da peça e o conceito operatório era elaborado, elencamos os objetivos estéticos individuais do Terror Artístico na coluna dos “objetivos” e alguns elementos já identificados de antemão na coluna dos “elementos expressivos” e “recursos”, quando conseguimos construir um panorama expressivo acerca do que, posteriormente, serviu para pensar a respeito de sua função dentro de uma obra de Terror.

Munidos de alguns dos algoritmos da equação formada pelas colunas relacionadas entre si e usando-as como bússola, começamos a levantar produções que pareciam abordar um ou mais deles, acreditando que isso facilitaria nossa busca. Trouxe para o grupo os exemplos citados no capítulo 1.3 e discutimos nossas percepções a seu respeito. Começamos pelo *O Orfanato* (2007), em seguida passando para *O Labirinto do Fauno* (2006), *O Rei Álvaro* (1782) e *Sono* (2015). Quanto mais avançávamos no entendimento do Terror, mais obras, de diferentes campos, somavam-se à lista. Por um lado isso foi muito positivo, pois demonstrava que as hipóteses levantadas para a criação de um pesadelo cênico norteadas pelo conceito operatório possuíam fundamento, além de aumentar o corpus para encontrarmos pistas de como fazê-lo no teatro. Por outro, era preocupante não haver um critério de escolha além da memória dos participantes do grupo³⁵ porque, além de deixar passar eventualmente uma importante referência, poderíamos, igualmente, nos voltar unicamente a obras que apreciávamos de antemão, interferindo na análise de sua importância para o estudo. Quando freamos os encontros presenciais devido à pandemia e passamos a nos encontrar semanalmente de forma remota, lendo e discutindo em conjunto o material bibliográfico, na tentativa de nos prepararmos para quando pudéssemos voltar à sala de ensaio (o que, infelizmente, não foi possível porque a pandemia se estendeu para além do previsto) na constante revisitação às obras enquadráveis no conceito, cheguei ao termo *pós-horror*, que chamou a atenção por prever um próximo passo dado pelo gênero horror.

Em 2017, o crítico Steve Rose escreveu um artigo para o *The Guardian*, após perceber inúmeros comentários no *twitter* a respeito do filme *It Comes At Night* (2017), alertando sobre o efeito aterrorizante do mesmo. No artigo, intitulado *How post-horror movies are taking over cinema*, Rose (2017) discorre sobre o que ele julga ser uma nova onda de produções

³⁵ Impossibilitados de assistir a peças na época, precisamos resgatar em nossas memórias algumas que se aproximavam dos preceitos investigados.

causadoras de medo e pavor, alegando que o gênero possui regras e códigos comuns, “nossa lanterna quando nos aventuramos rumo ao desconhecido” (ROSE, 2017, n.p., tradução da autora). O argumento para a criação do artigo foi o despontar de produções que não utilizam a “lanterna” referida, aparentemente desprendidas dos códigos estabelecidos no gênero tanto no quesito monstros, com “vampiros cuja imagem não aparecem no espelho”, quanto finais onde “a ‘garota final’ prevalecerá” (*ibidem*, n.p.). Rose segue a matéria explicando o surgimento de uma curiosidade a respeito do que aconteceria se as regras pré-estabelecidas ao gênero fossem quebradas, onde diz que:

Não é à toa que alguns cineastas estão começando a questionar o que acontece quando você desliga a lanterna. O que acontece quando você desvia dessas convenções de ferro fundido e se perde na escuridão? Você pode encontrar algo ainda mais assustador. Pode encontrar algo que não seja assustador. O que aparenta estar surgindo aqui é um novo subgênero. Vamos chamá-lo de “pós-horror” (ROSE, 2017, n.p., tradução da autora).

A referência ao “pós-horror” de Rose (2017) está exemplificada por ele em algumas produções contemporâneas, entre elas, *Sombras da Vida* (2017) e *A Bruxa* (2015). Outros críticos, acatando o termo cunhado por Rose, acrescentaram em seus textos mais exemplos no “balaio do pós-horror”, como *Hereditário* (2018), *Midsommar* (2019), *O Farol* (2019), *Corra* (2017) e *Nós* (2019).

Figura 35 – Cartaz de divulgação de "It Comes at Night"



Fonte:

<https://www.scifinow.co.uk/reviews/it-comes-at-night-film-review-horror-packed-with-tension-and-dread/>.

A justificativa para o surgimento de uma “nova modalidade” de filmes de medo na perspectiva de Rose (2017), foi observar uma onda de produções contemporâneas de horror diferenciadas das habitualmente enaltecidas pela crítica, tanto no quesito roteirístico quanto no recursivo. Em primeira mão, os exemplos citados pelo autor para caracterizar seu conceito,

onde destacam-se a dúvida para onde o horror irá conduzir o público e a vontade dos diretores e roteiristas em utilizar caminhos originais para o desenvolvimento da trama, demonstram-se efetivos. Porém, se recordamos das ideias de Radcliffe (1826) a respeito do que ela especifica como terror, facilmente compreendemos que o feito dos autores “criadores” desse segmento contemporâneo foi valorizar a qualidade do terror e, disso, ampliá-la na composição total de suas criações – diferenciando-as dos costumeiros *blockbusters* do gênero, geralmente voltados à utilização gráfica de violência ou/e com sustos e rompantes assustadores provocados por figuras monstruosas. O problema principal sobre a intenção de Rose (2017) parece residir na tentativa de elevar obras de horror a um “novo patamar” uma vez que o gênero continua mal visto na atualidade. Fora a falta de conhecimento teórico acerca da diferenciação entre terror e horror, a menção ao pós-horror parece conter a tentativa de vendê-lo como voltado a um suposto “intelectualismo”, desmerecendo produções de horror que não são suscitadoras da qualidade do terror – como se fosse chegado o momento em que o gênero *finalmente* merecesse atenção. A utilização do termo “pós” também soa problemática, como se houvésemos *finalmente* nos emancipado do gênero, ultrapassando-o. De onde surge a pergunta: Se chegamos nesse “pós”, não há nada depois disso?

Críticas à parte, o autor não se engana quando aponta o florescimento de produções cinematográficas “diferenciadas”, mais voltadas ao terror desde 2015. Pelo Terror Artístico constituir-se na valorização do terror, atrelado a outras características que o complexificam, foi propício valer-se da noção equivocada de Rose (2017) para nos atentarmos a obras julgadas erroneamente como pós-horror, por prever que essas trazem em seu bojo a expectativa característica do terror.

Nesse contexto, nos voltamos especialmente ao que muitos mencionavam como pós-horror em suas críticas, às vezes citado como um “novo suspense”, outro nome³⁶ para designar as mesmas produções. Pelas estreias dos filmes serem contemporâneas, também pareceu interessante analisá-los, uma vez que nas pesquisas relacionadas ao gênero muitas obras clássicas se repetem como referências.

Mesmo sem a declaração dessa intenção por parte dos artistas relacionados, é perceptível em suas criações como nos últimos anos o terror tem encontrado mais espaço no cenário cinematográfico. Apesar disso, como já foi explicado, nem todas as produções de terror se aproximam do Terror Artístico, pois este, além de trazer a expectativa e a apreensão

³⁶ Inclusive, aproveito para discorrer brevemente sobre a tática ardilosa de vender filmes de horror como suspense para a crítica, com o intuito de chamar aos cinemas espectadores que alegam “odiarem filmes de horror.” Surpresa! Sim, o filme de “suspense” que você tanto adora é um filme de horror.

proporcionadas pelo terror, requer outras qualidades esteticamente receptivas. Reconhecendo esse fator, garimpamos contos, livros e filmes, *muito* filmes. A proximidade entre a sétima arte e o teatro foi um dos motivos.

Ainda que com suas diferenças, o teatro e o cinema dispõem de visualidade, atores e atrizes, roteiro, cenário, iluminação, figurino e trilha, todos esses contribuindo para a dramaturgia cênica. Apesar dos recursos utilizados pelo audiovisual não poderem ser repetidos em cena *ipsis litteris*, pelo teatro ser uma arte da presença – com tempo, espaço e pessoas reais, portanto, de mídia opaca –, poderíamos nos inspirar neles, numa aplicação prática à sala de ensaio. Então, foram levantados aspectos importantes para pensarmos sobre essa intenção. Enfatizo que essas postulações seriam muito mais efetivas se pudessemos fazê-lo empiricamente como grupo de pesquisa, mas que, todavia, não deixam de ser achados enriquecedores em sua proposta de coleta de pistas.

4.3 DRAMATURGIA: ESCOLHAS ATERRORIZANTES

Afirmo com segurança que, até hoje, desconheço alguém que não goste de histórias. Mesmo sem uma procura deliberada por elas, as histórias estão presentes no nosso cotidiano, nas narrações inflamadas em mesas de bares, nas lembranças que compartilhamos com amigos e até nas especulações feitas a respeito do universo e os segredos que ele contém. Esses momentos de partilha de causos parecem conter uma mágica que lhes é própria, na sua efemeridade; nascem, vivem e morrem para depois virarem apenas outras histórias de histórias. E existem inúmeras formas de contá-las, através dos livros, de composições musicais e, também, no teatro.

Ao refletir a respeito de uma dramaturgia para o Terror Artístico, não consigo deixar de lembrar de memórias antigas onde experimentava a emoção palpitante ao presenciar uma contação capaz de impactar os envolvidos ao ponto destes tornarem-se assombrados pelo que ouviram; presas de um conhecimento que modificaria suas vidas a partir da experiência compartilhada. Pensando em uma encenação do tipo, queria-a semelhante às histórias que contávamos embaixo dos lençóis quando crianças; uma história de terror no palco que atrapalhasse o sono dos envolvidos quando deitassem a cabeça sobre o travesseiro; assustadora o suficiente para gerar “pesadelos acordados”, com o acréscimo de poderem ser experimentadas na magia conferida ao teatro, onde tornamo-nos cúmplices de um acontecimento grandioso, compartilhado.

Portanto, com o objetivo principal de explorar estratégias cênicas capazes de provocar no espectador a experiência até aqui caracterizada, dentre os elementos integrantes do

acontecimento teatral, a dramaturgia foi escolhida como enfoque por compreendê-la como uma sequência de escolhas dentro de uma mesma lógica, produzindo, conseqüentemente, uma linguagem coerente que abarca, descreve e refere-se à encenação em sua totalidade. Logo, oportunizando uma reflexão acerca de tudo o que é passível de seleção e articulação por parte dos diretores-dramaturgos, que a constroem a partir do pretendido a ser contado na encenação.

Ultrapassando o texto escrito, gostaria que interpretássemos a dramaturgia de forma ampliada, semelhante às ideias de Rosalind Krauss (1984) no texto *A Escultura no campo ampliado*, onde a autora expõe a passagem do tempo como um fator essencial para a renovação do que outrora foi compreendido como escultura.

A partir do modernismo, as definições do que era concebido como “escultura” passaram a ser insuficientes para designar uma sequência de produções que, ainda assim, inegavelmente diziam respeito a monumentos criados artisticamente (KRAUSS, 1984, p. 136). O surgimento de obras artísticas não enquadráveis a um campo específico demandou que os limites entre eles (os campos) fossem borrados, contexto que permitiu à dramaturgia ser repensada fora da literatura dramática, principalmente porque, segundo José A. Sánchez (2011, p. 19), um texto não consegue suportar tudo o que uma peça transmite. Ainda para pensar sobre a dramaturgia no campo expandido (título que dá nome à obra de Sánchez), o autor expõe a teoria de que, ao falar de dramaturgia e não de “texto”, podemos pensá-la como um local intermediário entre teatro, atuação e drama, um espaço de mediação (*ibidem*). Por conseqüência, o termo “dramaturgia” também oferece a possibilidade de enlaçar diferentes campos artísticos dentro das artes cênicas, com a finalidade de compor um todo coeso; semelhante aos mundos da fantasia na literatura (sobre os quais as leis regentes não devem ser ignoradas por parte dos autores para que o público aceite o universo apresentado como crível), pretende-se criar um acontecimento cênico verossímil em sua pretensão.

O conceito de dramaturgia é complexo e vem evoluindo com o passar do tempo. A etimologia da palavra vem do grego e significa “compor um drama” (PALLOTTINI, 2005), fazendo referência à produção textual que culminará na encenação dramática. Nesse sentido, trata sobre a composição textual dramática visando a ação. A ampliação do seu entendimento para a encenação como um todo contendo seus elementos compositivos, acompanhou o reconhecimento da linguagem cênica e seu poder de comunicação autônomo em relação ao texto dramático (sobretudo pertencente à ordem da literatura). Embora muitos teóricos tenham tentado distanciar-se do texto para enaltecer a ação viva no teatro, como é o caso de Artaud (1993), que também buscou distanciar-se da palavra dita, a dramaturgia textual ainda tem importância para o teatro na atualidade quando refere-se ao planejamento através do texto, ao

mapeamento dos acontecimentos pretendidos durante a encenação e à criação. Segundo Jean-Pierre Ryngaert (1998, p. 225), a dramaturgia “estuda tudo o que constitui a especificidade da obra teatral na escrita, a passagem à cena e a relação com o público. Ela se empenha em articular a estética e o ideológico, as formas e o conteúdo da obra, as intenções da encenação e sua concretização. A dramaturgia contemporânea determina as evoluções formais e suas relações com as ideias e a sociedade”. Em *Ler o Teatro Contemporâneo* (RYNGAERT, 1998), o autor também assinala que em seu desenvolvimento, dramaturgos passaram a explorar formas não convencionais de escrever o texto, contexto no qual a leitura dos mesmos tornou-se complexa. A vontade de inovar e ser vanguardista trouxe um problema de medida, “em um momento em que não é bom, para o autor, revelar intenção formal demais sob pena de ser rejeitado como ilegível e suspeito de um retorno do terrorismo intelectual” e, simultaneamente, “em que, talvez, o pensamento seja suspeito, se não ‘ultrapassado’, se não se apresentar imaculado e anódino” (1998, p. 4-5). Sobre essa dificuldade, Ryngaert (1998, p. 5) continua:

Aqui estamos, de saída, submetidos ao paradoxo teatral, divididos entre o desejo de compreender e explicar os textos, e cheios de amor pelos que resistem, que não se mostram imediatamente como fáceis, entregando pronto um universo raso ou insignificante. O texto de teatro não imita a realidade, ele propõe uma construção para ela, uma réplica verbal prestes a se desenrolar em cena.

Em princípio, servia unicamente para designar a composição textual do drama no teatro que, na época, caracterizava o que acreditavam ser o ponto central da atividade teatral. Nos últimos séculos, entretanto, principalmente no início do século XX, a dramaturgia passou a ser reconhecida como capaz de operar sobre outros meios que não unicamente o escrito, afinal, não são apenas as palavras que contam histórias. A vontade de enaltecer o caráter dinâmico do teatro, sua essência, a ação, além de influenciar novas formas de escrita, também gerou um afastamento da literatura dramática, como se esta não desse conta ou não devesse interferir na criação cênica. Similar à descrição de Artaud sobre o quadro “As filhas de Leoch” em *O Teatro e seu duplo*, onde o autor dissecou os elementos da pintura traçando uma possível história para eles (ARTAUD, 1993, p. 13), tudo o que é artístico, que é imagem, foi reconhecido como capaz de incitar a criação de imagens para o público e, portanto, sentido – ainda que nem todas as imagens contenham uma narrativa, uma sucessão de fatos, pois esta aparece na contraposição de informações ou, ainda, imagens distintas. Existe, então, possibilidade dramaturgica em tudo que apresenta uma estrutura passível de sentido. No teatro, todos os elementos são instrumentos importantes para a composição de uma peça; cada um à sua maneira possui uma função e, por consequência, é capaz de passar uma mensagem

de acordo com a sua abordagem. A luz, o som, o cenário; tudo comunica, admitindo um motivo para a dramaturgia desacoplar-se do texto para começar a referir-se, também, à encenação. Obviamente, houve questões ideológicas e políticas que influenciaram no avanço do conceito de dramaturgia, mas nos ateremos à forma da composição.

Para Jean Pierre Sarrazac, a dramaturgia, além de designar a arte de composição de peças de teatro, representando o ponto de vista dos autores e dos teóricos da forma, também significa a arte de analisar a composição de peças de teatro (SARRAZAC, 2012 *apud* ZURBACH; FERREIRA, 2014, p. 17), aproximando-a da carpintaria teatral. Citando a perspectiva de Jacques Scherer, seu orientador da tese de mestrado, Sarrazac lembra que “não devemos esquecer que o texto é um diálogo entre a obra e a cena, uma abertura para o palco” (SARRAZAC, 2012 *apud* ZURBACH; FERREIRA, 2014, p. 17). Inspirado por Bertolt Brecht e seu teatro político, o professor Bernard Dort trouxe para Sarrazac a perspectiva de que a cena é o principal da atividade teatral, acima do texto. Enquanto o texto escrito remete à permanência, a um modelo estático, a cena remete ao acontecimento, à criação efêmera do teatro como ele é.

A diferença entre a dramaturgia do texto e a dramaturgia da cena aparece no veículo utilizado para contar a história pretendida, no caso da primeira, nas palavras escritas; na segunda, em tudo que constrói a cena. Se na dramaturgia textual há um dramaturgo que assina a criação, na dramaturgia encenada o encenador e, em sequência, o diretor assume o papel de co-autor do espetáculo, a partir das decisões tomadas para a concretização da ideia. Ainda, na dramaturgia cênica o contexto, como o número de atores e os recursos apresentados para sua elaboração, não são apenas o material, esses designam a circunstância da criação e a própria criação que acontece no tempo imediato. “Na questão da dramaturgia do palco, mas também na do autor, o mais premente é a questão do tempo e do espaço” (SARRAZAC, 2012 *apud* ZURBACH; FERREIRA, 2014, p. 28), sendo, então, uma construção de lógica e interpretação durante o próprio acontecimento teatral. Mesmo no caso da dramaturgia como texto, ela somente torna-se teatro quando é encenada, antes disso é apenas um escrito que, embora contenha uma intenção dramática, somente tornar-se-á teatro na prática do mesmo.

As opiniões acerca da legitimidade de ambos os casos citados são heterogêneas. Como mencionado por Ryngaert (1998), é triste que o teatro tenha criado dois polos para sua ação: os antiquados formalistas e os inovadores quebradores de paradigmas. Por mais louvável que seja o reconhecimento da dramaturgia cênica como o principal elemento do acontecimento teatral, a dramaturgia textual ainda parece capaz de trazer um estímulo digno para o desenvolvimento cênico, contanto que seja pensada como veículo predecessor à cena. Da

mesma maneira, a dramaturgia cênica parece notável para o desenvolvimento do teatro contemporâneo, bem como a figura do diretor e seu impacto na produção por consequência. A constatação desses dois caminhos para a feitura do teatro fez com que optássemos por pensá-la a partir da ideia de *feitória da cena* (visto que não dispunhamos dos roteiros utilizados pelos diretores das obras analisadas pelo grupo), mas sem deixar de valorizar a dramaturgia textual. Então, vale ressaltar que as pistas encontradas podem igualmente ser usadas para a elaboração de um texto dramático, desde que esse seja desenvolvido servindo à ideia de montagem.

O primeiro aspecto importante observado a respeito da composição dramática de Terror Artístico é onde ela se aproxima da Poética Aristotélica, precisamente em: a) Necessidade de narrativa; b) Verossimilhança; c) Provocação catártica (aspectos que permitiram o desencadeamento de novos itens à lista). Isso foi constatado a partir de um dos experimentos práticos iniciais do grupo de pesquisa, quando percebemos um vínculo entre o Terror e as histórias em seu formato clássico, com início, meio e fim.

Com a indicação de contar uma história de terror, para posteriormente adaptá-la a um exercício de encenação individual, à noite, munidos de velas, nos reunimos num pequeno cômodo escuro e o trancamos para criar uma atmosfera propícia à atividade. O objetivo era observar maneiras eficazes de adaptar um caso contado oralmente para a linguagem teatral (livres de qualquer pretensão a respeito de regras ou objetivos que o Terror Artístico poderia conter), visando observar o que pareceria pulsante numa tentativa inicial. Um a um narrou uma história da sua escolha, sem revelar se ela era real ou não. Foram elas: um caso de *frogging*³⁷, em que uma menina descobriu que havia um homem desconhecido morando debaixo da sua cama; uma estranha coincidência de dois suicídios consecutivos em uma família; a lenda urbana de um assassino incendiário; uma viagem ao *Talem* (suposto universo paralelo ao nosso) e suas consequências. Os relatos dispunham de muitas semelhanças, ainda que os atores não tivessem combinado. Havia em todas elas, por exemplo, um acontecimento misterioso – aqui, trazendo uma relação à descrição do Estranho-Maravilhoso conceituado por Todorov (1992), que desenrolava a trama e prendia a atenção dos ouvintes na tentativa de entendê-lo, às vezes permanecendo inexplicável até o final, reverberando o seu estranhamento. Em todas as histórias havia personagens, geralmente colocadas em situações de perigo proporcionadas pelo desconhecido, com proximidade à temática da morte, ainda

³⁷ Termo utilizado para a invasão de domicílios onde, muitas vezes, os invasores passam a morar no espaço sem o conhecimento do dono do local. Um exemplo de roteiro que utiliza esse aspecto para o seu desenvolvimento é o filme *Parasita* (2019), de Bong Joon-ho.

que diluída em alguns casos. Mas qual seria o motivo para isso? Seria possível construir uma peça de Terror, ou melhor, uma performance voltada unicamente à performatividade, sem personagens ou narrativa, por exemplo? Dissequemos esses aspectos:

A. Necessidade de narrativa:

Por narrativa, entendemo-la a partir das palavras de Pavis (1996, p. 257), como “a maneira pela qual os fatos são relatados por um sistema linguístico, na maioria das vezes, ocasionalmente por uma sucessão de gestos ou imagens cênicas”. Trata, portanto, da construção sucessiva de acontecimentos, onde um ou mais sistemas cênicos conduzem linearmente o sentido de acordo com uma lógica, visando como objetivo final o “desenlace da história e a resolução dos conflitos” (*ibidem*, p. 257). Nesse sentido, diferente da performance, constitui-se a partir de acontecimentos progressivos e relacionados, sobre os quais:

De acordo com a distinção de BENVENISTE (1966) e GENETTE (1966), a narração ora é a história contada (o conjunto dos conteúdos narrativos), ora o discurso ou relato contante (o discurso que conta os acontecimentos). A história ou fábula é o que é narrado; o relato é o discurso narrante; a narração é o ato fictício ou real que produz o relato (PAVIS, 1996, p. 257).

Sendo o horror voltado ao asco e à repulsa (consequentemente, uma horrível concretização), seu poder aparece especialmente na consumação de uma imagem provocadora desses sentimentos, logo, não trazendo a obrigatoriedade de desenvolver logicamente um caminho para esse fato: vemos um cadáver putrefato e isso nos horroriza sem muito esforço. Agora, se nosso intuito é focar na expectativa característica do terror, logo devemos fazer o espectador esperar, *expectar* um acontecimento futuro, e isso só parece possível se o conduzimos em algum nível. Com a *Torre Negra* como exemplo, nossa expectativa cresce à medida em que Roland se aproxima de seu objetivo. À vista disso, torna-se vital trabalhar com *eventos* que modulem qualitativamente o quadro observado pelos espectadores; precisamos ver como a vida da ficção se desenvolve e evolui perante nós, identificando suas mudanças e, em certo nível, um mínimo de motivos para elas acontecerem. Em *Hereditário*, facilmente percebemos tal aspecto: após a morte da filha mais nova da família em um terrível acidente de trânsito, observamos como esse fato repercute na narrativa, produzindo uma crescente angústia no núcleo familiar que gera uma sucessão de acontecimentos somados em sua progressão. Da morte da menina, a mãe torna-se paulatinamente mais consternada, aumentando seus comportamentos psicóticos em relação ao esposo e filho mais velho que passam a sofrer as consequências de suas ações. Vemos a personagem procurando maneiras de lidar com o luto, inicialmente através da construção de maquetes que exprimem artisticamente o momento da morte da filha caçula; extravasando sua tristeza no filho que

dirigia o carro quando a menina foi decapitada por um poste ao colocar a cabeça para fora da janela; na tentativa de contato com o espírito da filha (algo que dá terrivelmente errado) e, nesse desenvolvimento, suas ações reverberam no enredo como um todo. Em *O Farol*, mesmo que o desenvolvimento da narrativa seja conturbado e recheado de “e se” (devido ao caráter extremamente dúbio com o qual podemos interpretar a obra), isso também acontece: da chegada do ajudante de faroleiro à pequena ilha onde encontra-se o farol, suas ações e escolhas transformam os acontecimentos gradativamente que, em seu desenvolvimento lógico-sucessivo, ampliam-se na aparente loucura da personagem, gradativamente mais violenta e desenfreada. Em *Corra*, acompanhamos o protagonista Chris Washington, um jovem homem negro, em sua primeira visita à família totalmente branca de sua namorada, também branca, que torna-se cada vez mais estranha em seu desenrolar. Porém, a solução dos conflitos não é obrigatória em sua totalidade, caso seja do interesse dos diretores-dramaturgos, alguns fatos podem continuar insolucionáveis – contudo, isso deve ser sabiamente premeditado, caso contrário pode dar a impressão de falta de uma amarração lógica do todo da obra.

Figura 36 – Cena do filme "Hereditário"



Fonte: <https://filmschoolrejects.com/hereditary-bedroom-scene/>.

Nessa perspectiva, atrelada à narrativa deve haver uma história ou fábula – às vezes, misturadas de acordo com a intenção dos dramaturgos. A principal diferença entre elas está na relação com a historicidade temporal-social, na qual a história faz uso de um vínculo para com o desenvolvimento da sociedade, culminando no retrato de épocas e contextos específicos (PAVIS, 1996, p. 194), ao exemplo de *Corra*³⁸, enquanto a fábula, em uma de suas interpretações, relaciona-se à estrutura narrativa. Nesse sentido, compor a fábula é, para o

³⁸ Nesses exemplos, onde há o desenvolvimento da história, poderíamos pensar em um Terror Artístico-social, com acontecimentos terríficos relacionados a contextos contemporâneos à obra, em sua maioria referentes a problemáticas sociais.

autor dramático, “estruturar as ações – motivações, conflitos, resoluções, desenlace – num espaço/tempo que é ‘abstrato’ e construído a partir do espaço/tempo e do comportamento dos homens” (*ibidem*, p. 157), como em *O Farol*, onde, pelo fato de o Terror Artístico prever a abordagem do desconhecido (este estando além do nosso entendimento e reconhecimento), o uso da fábula sobressai-se disparadamente em relação ao da história. Contudo, o interessante é que, para os objetivos estéticos cumprirem-se, a fábula no Terror deve ser tão bem construída e desencadeada a ponto que seja interpretada *como uma história*, de onde surge a necessidade de reconhecê-la, em algum nível, com a realidade (o *heimliche*) – articulada através da verossimilhança, como veremos a seguir. *A Bruxa*, como sabemos, é uma fábula de ficção. As personagens e acontecimentos foram em sua totalidade inventados, portanto, não possuem nenhum caráter histórico. Todavia, como é de conhecimento popular, o mito envolvendo bruxas desembocou em uma chacina histórica de mulheres acusadas de bruxaria, sobretudo no século XVI. O recorte temporal em que a obra acontece (nesse período, em um vilarejo norte-americano isolado) permite que, como espectadores, nos tornemos muito mais aptos a aceitar a narrativa ficcional e a se comover com ela. No filme, facilmente percebemos a motivação e conflito das personagens – o pai que luta para sustentar sua família e não consegue, a mãe ultra-religiosa que tenta educar os filhos de acordo com sua religião ao passo que o contexto em que estão inseridos não o permite, o filho descobrindo a própria sexualidade sem a possibilidade de contato com outras pessoas que não a própria família, a filha adolescente mais velha que deseja ser livre, mas que é obrigada a seguir condutas preestabelecidas. As ações são estruturadas com o mote do desaparecimento do bebê da família enquanto estava aos cuidados da filha mais velha, Tomasin, de onde as outras personagens passam a vê-la como suspeita de bruxaria. Os eventos estranhos que sucedem o desaparecimento da criança passam a ser relacionados à figura de Tomasin, associados à ideia de que há algo errado com a moça e que, por isso, os familiares devem temê-la. As resoluções, bem como o desenlace são bastante pessimistas se considerarmos que todos (com exceção de Tomasin) morrem, porém, no final, quando a protagonista aceita fazer um pacto com o diabo (um bode chamado Black Phillippe que esteve entre eles desde o início, para nossa surpresa), no qual este ironicamente oferece a ela um princípio básico de liberdade (“você quer sentir o gosto da manteiga?”), sentimo-nos inclinados a interpretar a fábula como uma alegoria para questões relacionadas ao feminismo, à crítica à moral e a ideias religiosas e sociais castradoras. No fechar do arco apresentado, em que tudo converge para uma solução dos conflitos na trama, não conseguimos deixar de notar que tudo o que nos foi apresentado esteve amarrado em um mesmo propósito, logicamente sucessivo e conclusivo no objetivo de

enaltecer a emancipação feminina defronte a questões que, embora diluídas pela evolução social contemporânea, ainda permeiam nossa existência.

A diferença da fábula construída no Terror em comparação à sua aplicação na dramaturgia clássica aparece, entretanto, onde a segunda recomenda respeitar uma ordem cronológica dos acontecimentos, a ver a “exposição, aumento da tensão, crise, nó, catástrofe e desenlace” (PAVIS, 1996, p. 194). Como observado em *O Pistoleiro* (KING, 2004), no Terror Artístico isso não é essencial, pelo contrário: a desordem proposital das etapas da fábula acarreta em apurar a experiência receptiva, uma vez que, nesse contexto, o espectador tenta ordenar para si mesmo onde cada passo narrativo se encontra e articula. Com a obra de King como referência para/sobre esse aspecto, iniciamos a recepção a partir de um suposto entremeio da jornada de Roland – com a informação de que a personagem há muito persegue o homem de preto. Na tentativa de compreender a lógica da obra, passamos a tentar identificar, simultaneamente, onde estão os elementos da fábula – exposição, aumento da tensão, crise, nó, catástrofe e desenlace – e formular, a partir disso, a cronologia dessas etapas. Em tal tentativa, nos pegamos envolvidos nesse propósito, por consequência propiciando um interesse em identificá-los devido ao nosso apetite estruturador de sentido – queremos compreender sua cronologia para desenvolver para nós mesmos onde a narrativa se encontra. Para tanto, é comum a utilização de artifícios narrativos como o *flashback*, a não-linearidade e a lacuna – nesse sentido, afastando-se do modelo Aristotélico.

Figura 37 – Frame do filme "A Bruxa"



Fonte: <https://time.com/4226147/review-the-witch-new-england-folktale/>.

O *flashback* diz respeito ao recorte da memória de alguma personagem, como em *Amnésia* (2000), de Christopher Nolan, onde somos transportados para acontecimentos do passado, geralmente com o protagonista como locutor. Esse recurso visa trazer à fábula um recorte de suas lembranças para que, assim, possamos compreender e acessar o estímulo que

servirá à tomada de decisões da personagem em questão ou, ainda, auxiliar no entendimento da trama (uma espécie de adendo à narrativa). Aproxima-se da não-linearidade por esta apresentar uma narrativa lógica na sucessão de fatos, porém desvinculada de uma cronologia temporal, em que a história alterna entre futuro, presente e passado de acordo com o escolhido (permitindo manipular conclusões criadas pelos espectadores que modificam-se à medida em que novos fatos são apresentados a eles), como em *A Maldição da Residência Hill* (2018), *A Mansão Bly* (2020) e *Missão da Meia-Noite* (2021), todas dirigidas por Mike Flanagan, onde, a cada episódio das séries, novos *flashbacks* são somados à fábula em relação à personagem que os protagoniza, oferecendo, assim, um somatório de acontecimentos que colorem ainda mais a trama. Já a lacuna refere-se à falta de um ou mais dos componentes narrativos, um espaço em aberto que incita os espectadores a preenchê-lo com seu entendimento e, por consequência, com a imaginação (estratégia dramática muito utilizada a partir da modernidade). Talvez, entre esses três, a lacuna se sobressaia pela constância em que aparece nas obras analisadas, ao exemplo de *O Nevoeiro*, onde não sabemos como e porquê o nevoeiro se instaurou na cidade do Maine, nem o que acontece com algumas personagens que adentram a névoa – fatos que não comprometem o desenvolvimento da fábula, mas que nos inquietam para tentarmos descobrir.

Figura 38 – Cena do filme "O Nevoeiro"



Fonte: <https://www.nytimes.com/2007/11/21/movies/21mist.html>.

Tais artifícios permitem às narrativas de Terror assemelharem-se a *quebra-cabeças*, em que os espectadores juntam as peças apresentadas uma a uma até conseguir enxergar a imagem que formam (às vezes, uma imagem que permanece disforme, mesmo em seu final), como em *O Nevoeiro*. Nesse meio tempo, os “*buracos*” criados nos inquietam e temos nossa imaginação perturbada e, se for o caso do dramaturgo optar por mantê-los até o término da narrativa, ocorrem os já mencionados *ecos imaginativos* (uma opção capaz de tornar a obra mais interessante), como em *Mártires* (2008), de Pascal Laugier, onde permanecemos sem saber o que os moribundos prestes a morrer enxergam devido ao suicídio da cientista que

ouve o relato de uma das vítimas do experimento. Ainda sobre a fábula, esta está muito mais próxima da *story* (relato de acontecimentos organizado através de uma sequência temporal), enquanto o *plot* “corresponde à intriga, à sequência causal das ações” (PAVIS, 1996, p. 194).

A noção de descontinuidade da narrativa de Terror intuitivamente nos leva à fábula na perspectiva Brechtiana e, sobre isso, cabe salientar (apenas para não haver possíveis confusões) que possuem a diferença considerável de que, segundo Pavis (1996), para Brecht, esse recurso é usado com a finalidade de convidar o espectador a confrontar-se com processos correspondentes a sua realidade social (*ibidem* p. 159) – calcada no distanciamento tão querido pelo autor –, enquanto aqui estamos procurando o oposto a esse distanciamento, uma vez que pretendemos aumentar a ilusão proporcionada pela narrativa para que o sentimento de medo possa ser suscitado, o que nos leva à...

B. Verossimilhança:

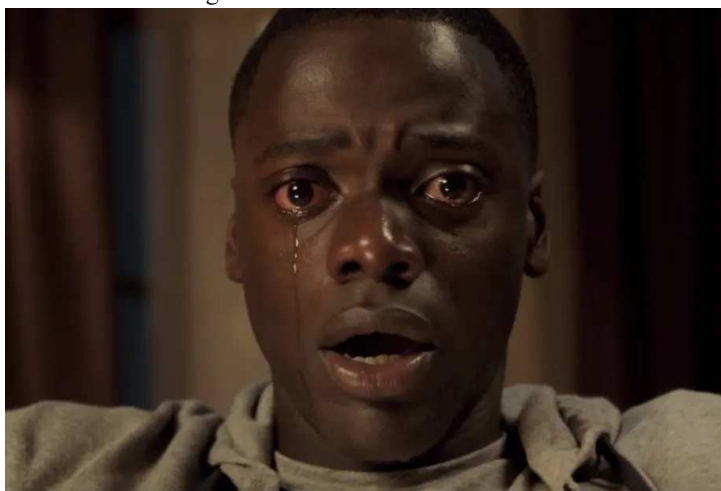
O propósito de construir uma peça “convencional” (com personagens, conflito, narrativa, fábula, etc) era uma vontade³⁹ – também um gosto pessoal – mas, ainda ao assistir à contação dos atores no exercício, tornamo-nos curiosos sobre a possibilidade de abordar o Terror em outro modelo que não esse. Discutindo sobre tal alternativa, lembramos como nossas primeiras experiências com o terror geralmente são durante a infância, com lendas urbanas de finais sinistros e especulações a respeito do universo e seus mistérios, onde nos assustamos por identificar possibilidades (ainda que remotas) de acontecerem conosco. Com base na discussão, e mais tarde nas obras selecionadas para análise, aparentemente é necessário trazer para o público/ouvintes ao menos um *contexto de acontecimento possível* sobre o que é contado. Precisamos identificar na obra de Terror Artístico uma mínima chance de sua concretização, através da identificação.

Isso torna-se possível a partir da construção de verossimilhança, aquilo que, para a dramaturgia clássica, “nas ações, personagens, representações, parece verdadeiro para o público, tanto no plano das ações como na maneira de representá-las no palco” (PAVIS, 1996, p. 428). A verossimilhança visa construir um *efeito de verdade* para a obra artística e, dela, permitir aos espectadores encararem acontecimentos ficcionais como possíveis de ocorrência, em algum nível. Embora pareça problemático falar de verossimilhança no momento em que estamos investigando a abordagem de temáticas fantásticas e sobrenaturais, tão comuns ao gênero horror, ao trazer o verossimilhante para o relato cênico não estamos aniquilando a

³⁹ Antes da pandemia instaurar-se, queria experimentar encenar *O Farol na Beira do Abismo* como uma peça de Terror Artístico. Depois, sabendo dessa não-possibilidade devido ao contexto pandêmico, ainda havia predileção por idealizar uma prática nesse sentido. Logo, seguindo com a pesquisa, assim que for possível realizar uma prática, essa ideia prevalecerá.

fantasia, mas sim, criando um contexto receptivo capaz de torná-la mais crível, pois, como aponta Freud (2019) na elucidação do termo *unheimlich*, é preciso haver certa familiaridade no desconhecido para que esse possa tornar-se inquietante. Não por menos, em obras de literatura fantástica, as regras do mundo ficcional devem ser obedecidas em sua totalidade para interpretá-lo como coerente em seus acontecimentos. Uma amostra desse recurso aparece em *Corra*. Além do contato com o fenômeno social real do racismo como premissa para o desenvolvimento da fábula, onde o protagonista, um homem negro, decide visitar a família de sua namorada branca, um encontro dedutivamente perigoso como assinalado pelo seu melhor amigo – “Nunca vá na casa dos pais de uma garota branca!” –, como público, aceitamos todos os acontecimentos por identificar neles coerência ficcional mas, também, pela utilização de um contexto conhecido por nós. A parte sobrenatural-fantástica, na qual a mãe da família realiza uma troca de cérebros de conhecidos brancos para os corpos de indivíduos negros, por mais distópica que pareça em primeira mão, é facilmente aceita pelos espectadores, uma vez que aparece dentro do preceito racista.

Figura 39 – Cena do filme "Corra"



Fonte: <https://www.vox.com/culture/2017/2/24/14698632/get-out-review-jordan-peeel>.

Logo, falar de verossimilhança ultrapassa o lugar da dramaturgia e prevê um espaço intermediário entre recepção e composição dramática, estabelecendo-se em um acordo implícito para com o espectador, trabalhado no equilíbrio das duas partes quando:

(...) é encontrado um terreno de entendimento entre o autor e o espectador, quando há ‘acordo perfeito do gênio do poeta com a idade do espectador’ (MARMONTEL, 1763, vol. III: 478), quando a ilusão teatral é perfeita e é realizada ‘a unidade da fábula, sua exata extensão; em suma, esta verossimilhança tão recomendável e tão necessária em todo poema, apenas na intenção de tirar dos que olham todas as oportunidades de fazer reflexão sobre o que vêem e de duvidar da realidade’ (CHAPELAIN, *Lettre sur la Règle des Vingt-Quatre Heures* (1630) (PAVIS, 1996, p. 428).

Na lógica de espaço intermediário, construir uma obra verossimilhante requer encontrar códigos ideológicos e retóricos comuns ao emissor e ao receptor⁴⁰, assegurando a legibilidade do que é apresentado por meio de um sistema permissivo de interpretação como “real” (HAMON, 1973 *apud* PAVIS, 1996, p. 429). Sem esse contrato, nos parece demasiadamente difícil que o público consiga conectar-se com o que é apresentado a ele, pois o mesmo acaba incidindo na complexa questão da linguagem onde, se não há um denominador comum para ambas as partes (podemos retomar aqui a questão da imagem), o diálogo torna-se custoso e inorgânico. Portanto, o autor de uma obra de Terror Artístico deve buscar um meio de adequar a demanda dos dois lados, o da criação artística e o de sua recepção. Ele precisa:

(...) refletir o real fazendo-o verdadeiro, significar o teatral criando um sistema artístico fechado em si mesmo. Este "trocador" entre a realidade e a cena é ao mesmo tempo mimético (deve produzir o efeito do real representando-o) e semiológico (deve significar o real por uma estrutura coerente de signos, produzindo um efeito de teatro). A própria expressão do verossimilhante, conforme se insiste num dos dois termos, contém ao mesmo tempo a ilusão do verdadeiro (realismo absoluto) e a verdade da ilusão (teatralidade realizada). Tudo indica, portanto, que o verossimil é construído ao mesmo tempo como um processo de abstração da realidade imitada e como um código de oposições semânticas (PAVIS, 1996, p. 429).

C. Provocação catártica:

Advinda da tragédia grega, a noção de catarse, como explicada no capítulo 1.2, refere-se, sobretudo, ao expurgo das paixões. Através dos sentimentos de terror e piedade, por meio dos quais os espectadores relacionam-se com a obra teatral, visa-se que esses consigam purificar suas paixões, nesse sentido alcançando um estado elevado de ser. Por consequência, deduzimos que a catarse também se relaciona com o alcance do sublime proporcionado pela arte, precisamente na tragédia, no teatro.

Sobre esse ponto, o mais interessante para nós demonstrou-se ser o objetivo por trás da catarse, seu significado dentro de uma obra de Terror Artístico que, com o risco de haver uma repetição de argumentos, encontra-se em especial nos objetivos estéticos de tal conceito operatório. Nesse intuito, durante a criação da fábula, deve-se pensar em como provocá-la (a catarse), precisamente em qual momento e porquê.

Podemos observar a abordagem catártica explicitamente em algumas obras, como em *O Labirinto do Fauno*, quando a protagonista Ofélia rouba o irmão mais novo do padrasto militar e o leva para o labirinto para, em seguida, ser morta com um tiro e adentrar o reino mágico do Fauno, do qual ela é princesa e sua mãe falecida, rainha (alegoricamente interpretando o pós-vida ou mundo dos mortos); em *O Farol*, na entrada de Thomas Howard

⁴⁰ Lembrando que o “receptor” no teatro, ou seja, o espectador, também é membro ativo do acontecimento.

no farol após enterrar Thomas Wake; no caminhar de Thomasin para o grupo de bruxas dançando nuas na floresta em *A Bruxa*; quando Chris se vinga da família branca matando a todos no final de *Corra*; na subida da escadaria circular da Torre Negra por Roland. Em todos, nos sentimos vingados através das personagens, conquistadores por meio de suas conquistas.

Figura 40 – Divulgação do filme "O Labirinto do Fauno"



Fonte: <https://www.cineset.com.br/o-que-ha-por-tras-deste-labirinto/>.

Na construção da obra de Terror, para que ela seja efetiva em seus propósitos estéticos, a catarse revelou-se de suma importância pelo fato de ansiarmos vingar nossos desejos de elevação. Nesse sentido, o sentimento de medo mobilizador nos conduz para esse objetivo, onde desejamos transformar sua qualidade. Também parece justo pensar que, como público, experimentamos o sentimento de catarse quando o desconhecido se dilui um pouco e conseguimos vislumbrar alguma forma em suas sombras, como se nos aproximássemos um pouco dos segredos do universo. Quando as personagens encontram uma brecha pela qual escapa um pouco do sublime à sua visão, os espectadores experimentam eles próprios uma aproximação com o mesmo – no decorrer da *Torre Negra*, nos tornamos tão obcecados quanto Roland por saber o que há na dita Torre que, quando ele consegue finalmente adentrá-la, sentimos-nos adentrando-a junto com ele, expurgando nossa obsessão.

Quando questões que fogem a nossa compreensão elucidam-se em algum nível, quando conseguimos descrevê-las, ainda, quando todas as peças do quebra-cabeças se juntam e somos apresentados a uma nova camada dentro da obra, sentimos-nos próximos do sublime pela grandiosidade advinda da terrível compreensão. Geralmente, ousa dizer que talvez em todos os casos (por observar esse evento nas obras analisadas sem perder a noção de que ainda há muitas outras que não entraram no recorte desta pesquisa) isso se sucede próximo à sua conclusão. Um bom exemplo é o final de *O Orfanato*, onde descobrimos que o filho sumido de Laura esteve preso no porão da casa, portanto muito próximo a ela desde o seu desaparecimento, e que os estranhos barulhos ouvidos pela personagem eram o menino

tentando dar um sinal de seu paradeiro (inclusive, o grande estrondo que a acordou durante uma noite foi provocado pela queda de seu filho Simon na escada do porão, provocando sua morte).

Com esses três princípios para a construção da dramaturgia, foi possível identificar a importância de uma *trama capaz de divertir* na composição de uma obra de Terror, posto que, nesse panorama, os objetivos estéticos do conceito operatório deveriam aparecer a partir desses, precisamente no desenvolvimento da fábula.

D. Trama capaz de divertir:

Bertolt Brecht, apesar de defender um teatro político e com distanciamento, no ensaio *A Short Organum for the Theatre*, salienta a importância do divertimento para o teatro em que, após termos firmado o compromisso de fazer um teatro político, acabamos falhando em chamar a atenção para ele por termos esquecido da essência ditirâmbica desse acontecimento. Brecht (1948, p. 1) afirma: “‘Theatre’ consists in this: in making live representations of reported or invented happenings between human beings and doing so with a view to entertainment. At any rate that is what we shall mean when we speak of theatre, whether old or new”⁴¹. Em outras palavras, o teatro tem por função própria ser prazeroso. Não significa, entretanto, que esse “prazer” deva obrigatoriamente advir de uma recepção agradável, com sorrisos solenes de contemplação, e sim, que o divertimento precisa acontecer relacionado à experiência do seu acontecimento, como nas divertidíssimas histórias de terror contadas embaixo de um lençol com os amigos durante a infância.

Então, o que os antigos, seguindo Aristóteles, exigiam da tragédia não é superior nem inferior ao que diverte as pessoas. Pode-se dizer que o teatro deriva do ritual, mas isso significa apenas que ele se torna teatro quando os dois se separaram; o que ele trouxe dos mistérios não foi sua antiga função ritual, mas pura e simplesmente o prazer que o acompanhava. E a catarse descrita por Aristóteles — purificação através do medo e da piedade, ou do terror e piedade — é uma purificação desempenhada não apenas de maneira prazerosa, mas precisamente com o propósito de prazer. Inquirir ou aceitar mais do teatro é rebaixá-lo (BRECHT, 1948, p. 2, tradução livre da autora).

Nas obras de medo, mais precisamente de Terror Artístico não deve ser diferente: essas precisam, obrigatoriamente, divertir seu público. E a verdadeira diversão, assim como o sentimento de medo, é indubitável quando sentida.

Por trama, interpretamos-a como o *contexto* no qual a narrativa, a verossimilhança e a provocação catártica acontecem. Ampliadamente, podemos pensá-la como o desenredar da

⁴¹ “‘O Teatro’ consiste nisso: em fazer vivas representações de acontecimentos verídicos ou inventados entre seres humanos, e fazendo-o com a perspectiva de entretenimento (n.t: diversão). De qualquer modo, é o que buscamos quando falamos de teatro, seja ele antigo ou novo” (tradução livre da autora).

narrativa que utiliza-se da fábula carregada de verossimilhança. Não basta aplicar esses preceitos sem que haja a criação de uma trama capaz de divertir os espectadores para que esses permaneçam interessados no desenvolvimento do que assistem, principalmente porque o sentimento de medo deve ser construído ao longo da obra. Logo, para conseguirmos provocá-lo precisamos conduzir os espectadores até ele – se esses soltam nossas mãos antes, evidentemente não chegam até o objetivo principal do Terror. Esse trabalho é delicado e igualmente difícil, em especial por referir-se ao gosto pessoal dos indivíduos por temas diversos (saliento que o enredo difere-se da trama por essa ser o contexto no qual o tema se desenvolve). Apesar do grande leque de temáticas abordáveis, acreditamos que é na trama criada para seu levante que elas tornam-se notáveis para o público.

Sobre o “divertir”, devemos pensar em construir uma obra na qual o espectador queira ver-se no entremeio, figurativamente cercado por ela, ou seja: deve sentir-se convidado a isso pelos seus criadores por meio de um contexto no qual os princípios aristotélicos são articulados, referindo-se também à temática. Prenuncia, por consequência, abordar questões de grande interesse com criatividade (lembrando da definição do termo por Sternberg e Lubart (1999) citado no capítulo 2.1: a capacidade de construir soluções demonstravelmente inovadoras e ao mesmo tempo apropriadas), às quais os espectadores sintam prazer em observar seu desenvolvimento surpreendentemente original e lógico no diálogo para com a ficção, onde o Universo das Angústias cumpre seu papel em virtude de apresentar em si algumas das mais enigmáticas – a lembrar: a morte, o tempo, o sentido da vida, etc. Dentro do Universo das Angústias, o tema (extremamente variável) torna-se mais potente (bem como a intriga, a ação, e outros, como veremos na sequência).

Nessas circunstâncias, por haver uma repetição considerável a respeito dos temas no Terror, a inovação da trama torna-se importante, como *Midsommar*, onde após vivenciar a morte de seus pais assassinados pela irmã que suicidou-se logo em seguida, a jovem Dani parte numa expedição com o namorado e alguns amigos estudantes de antropologia até um vilarejo isolado na Suécia para testemunhar um festival local de verão durante o solstício (semelhante ao Beltane⁴²), que faz o dia perdurar por muitas horas. O inovador, nesse caso, é o contexto de claridade no qual os eventos bizarros acontecem, bastante incomum para fábulas de terror, geralmente trabalhadas na escuridão. Vemos os rituais de adoração pagã

⁴² O ritual de Beltane, ou Beltain, Bealtaine, é "(...) um festival celta ainda comemorado nos dias atuais em todo o mundo (inclusive no Brasil), nas comemorações da primavera para o hemisfério norte, e que originalmente marcava o período anterior ao ápice solar (...). Beltane ocorre em 1º de maio (...) no hemisfério norte. A comemoração em tempos remotos possuía um enfoque na fertilidade da terra, sendo uma festa de grande energia, jovialidade e alegria, quando os participantes dançavam ao redor de uma fogueira" (MARQUES; MORAIS, 2011, p. 3).

iluminados pela luz do sol, e isso nos deixa interessados em saber o que esse novo contexto pode proporcionar para a história, qual sua trama. Pensando no teatro, isso se desdobraria precisamente para a encenação que, em sua dramaturgia, deve surpreender o público com estratégias cênicas inovadoras.

Até esse momento, todos os aspectos citados deixavam cada vez mais pungente que o fato do Terror Artístico estar relacionado sobretudo ao medo como sentimento, prediz que, como os sentimentos precisam ser construídos, o mesmo deve ser feito a respeito da narrativa de Terror. Para tanto, observamos alguns artifícios efetivos para seu desenvolvimento, significativos para a construção de uma experiência estética que necessita passar por *etapas dentro da dramaturgia* para alcançar a totalidade de seu conceito.

E. Lacunas:

Partamos do sentimento de apreensão, de expectativa, lembrando o pressuposto por Varma (1923) de que o terror é sentir o cheiro da morte e o horror, tropeçar num cadáver, aliado à tese de Radcliffe (1826) de que é na obscuridade que a imaginação opera e, portanto, o que há de sublime no medo (BURKE, 2014). Em ambos os casos, assim como na analogia feita sobre a porta entre-aberta e a pré-tempestade no capítulo anterior, há uma *lacuna*, ou seja, um espaço cujo conteúdo não nos é mostrado como público, logo, em aberto.

Figura 41 – Cena de "Midsommar"



Fonte: <https://veja.abril.com.br/coluna/isabela-boskov/midsommar-terror-antropologico/>.

Aberto, contudo, não significa vazio, principalmente se compreendemos que há uma sucessão de fatos dentro da narrativa, sabiamente atrelados pelos dramaturgos. Compreender isso significa presumir a peça faltante do quebra-cabeças como parte da imagem total, logo, só podemos sabê-la e criá-la se conseguirmos ter mínima noção do que poderia aparecer ali. Pistas devem ser construídas para tanto, o contexto dos acontecimentos precisa influenciar na criação hipotética do imaginado nesse espaço, em resumo, a totalidade dos fatos apresentados

deve influenciar na criação imagética do que poderia haver na lacuna, afinal, sem um contexto lógico para tal especulação, qualquer fato poderia ser levantado. As lacunas são facilmente perceptíveis. *Donnie Darko* (2001), por exemplo, tornou-se um filme *cult* popular pela grande quantidade delas. O filme desenvolve-se a partir de alguns fatos lacunares que regem a trama: a aparição de um coelho-humanóide monstruoso que prenuncia o fim do mundo em 28 dias, 6 horas, 42 minutos e 12 segundos; a queda da turbina de um avião que não sabemos de onde veio; a perturbante falta de memória do protagonista Donnie que acorda em locais aleatórios sem lembrar como e porquê foi parar lá. A abertura de sentido e respostas para cada um desses acontecimentos, deixa ao encargo dos espectadores preencher com sua imaginação o que aconteceu nesses espaços em aberto, e cada um deles nos traz questionamentos: o coelho profeta do apocalipse é real ou imaginado por Donnie? O que acontecerá quando a contagem do coelho chegar ao fim? De onde veio a turbina do avião? Seria uma coincidência ela ter caído justamente no quarto de Donnie durante uma crise de sonambulismo? Seria o sonambulismo de Donnie produto do sobrenatural ou mero sintoma da sua esquizofrenia? No desenvolver do filme, outras são somadas a essas, como o possível papel da Vovó Morte nos estranhos acontecimentos, a existência de universos paralelos e viagem no tempo e a mais emblemática de todas: o final extremamente dúbio, que divide o público entre aqueles que amam e os que odeiam o longa.

Nessas frestas de entendimento, onde os espectadores tentam construir um significado com sua imaginação, o que as preenche varia de pessoa para pessoa. A especulação feita sobre a peça faltante no quadro apresentado deve ser a parte importante para compreender a trama, significativa ao ponto de irritar a todos com sua ausência, fazendo-os focar em tentar imaginar e compreender o que está ali que não conseguem ver. Agora, poderia-se argumentar que toda boa história tem lacunas, que são elas que permitem o jogo entre o leitor/ouvinte/espectador e o escrito/conto/peça (RYNGAERT, 1998). Sobre isso, parece existir uma diferença entre uma “lacuna comum” e uma “lacuna de Terror”.

Na contemporaneidade, as lacunas são comumente utilizadas na narrativa, buscando valorizar o papel ativo dos espectadores no teatro, como enfatizado por Rancièrre (2012), capazes de construir para si próprios um sentido ao que é apresentado mas, também, fazendo parte do acontecimento teatral. A diferença no caso do Terror é que a lacuna deve ser um elemento da própria trama, ou seja, no subir da escada da narrativa, alguns degraus devem ser lacunares. Os exemplos podem parecer óbvios, ainda assim, percebemos esse efeito claramente na falta de informações sobre a Torre Negra e nos motivos que movem Roland para buscá-la em *O Pistoleiro*; o que aconteceu com o idoso que Katherine cuida em *A Chave*

Mestra e porque ele age de forma tão estranha com a cuidadora; na falta de memória de Christine Lucas em *Antes de Dormir* (2014); no dia-a-dia conturbado do escritor Mort Rainey que se confunde com o que é imaginado e sonhado por ele e o que de fato acontece em *A Janela Secreta* (2004). Esse fator permite que, por consequência, uma aura de mistério e suspense ronde a fábula, na qual a apresentação fragmentada tanto da dramaturgia quanto da cena tem direta relação com a falta de detalhes para compor o quadro geral apresentado.

Talvez a lacuna seja um dos meios mais efetivos de proporcionar a perturbação imaginativa dos espectadores, por eles precisarem manter sua imaginação operando durante quase toda a obra, na tentativa de preencher os espaços abertos estrategicamente criados (em uma atenção constante). Assim como ela, outros elementos recursivos mostraram-se pertencentes à narrativa de Terror, dignos de explanação. São eles: f) Ruptura/Peripécia, g) Falsa Equação, h) Procura por desvendar, i) Lógica e coerência para organização da ficção. Curiosamente, sua aplicação prediz uma associação entre si por auxiliarem-se em seus propósitos, demonstrando que esses caminham juntos na função de provocar a experiência estética.

F. Ruptura/peripécia:

Sendo a dramaturgia também um percurso, imaginemos uma pessoa correndo, pé ante pé, numa velocidade constante; uma ação, um objetivo. Agora, vamos imaginar que essa mesma pessoa tropeça violentamente em algo no caminho e é arremessada com força à frente por um impedimento inesperado. Ninguém viu que ela iria tropeçar, ninguém previu a interrupção de sua corrida. Houve uma *ruptura* no que estávamos imaginando, acompanhando. Quais os cenários possíveis a seguir? Bom, a pessoa poderia cair aparvalhadamente, os que assistem dariam boas risadas e, talvez, ela se levantasse e seguisse com sua corrida. Ou, para a surpresa de todos, a pessoa cai e tem uma fratura exposta no pescoço, e *aí* está o mote do Terror: o momento em que a narrativa se rompe e dá espaço para um acontecimento inesperado, sucedido muitas vezes por algo significativamente horrível. No fim, talvez exista uma forte relação entre terror e comédia, mas isto é assunto para outro momento.

Não é possível haver um tropeço se não há corrida ou caminhada; não podemos lançar nossa imaginação aos céus se não houver vento que a sustente. Talvez o exemplo de Varma (1923) seria mais contundente se nos explicasse que, após caminhar em grupo durante um longo caminho numa floresta, seguindo um delicioso cheiro de carne assada (“De onde vem esse odor saboroso? Precisamos encontrá-lo!”), esse mesmo grupo encontra uma fogueira com um churrasco pronto e, esfomeado, devora a comida avidamente até que, de repente,

alguém lembra que uma das pessoas do grupo sumiu horas atrás. Todos se olham, temerosos quando, com as mãos tremendo, um deles retira da carne mastigada da boca um medalhão exatamente igual ao que o desaparecido usava no pescoço – momento no qual o horror se instaura.

No teatro, a ideia de ruptura se aproxima do conceito de *peripécia*. Para Aristóteles, uma “Mudança súbita e imprevista da situação, reviravolta ou ‘inversão da ação’” (PAVIS, 1996, p. 285). Especialmente, relaciona-se com a surpresa, tornando-nos mais atentos para a ficção uma vez que somos tirados de um entendimento confortável a respeito do assistido. A diferença no Terror, contudo, aparece na concepção moderna do termo, mencionada por Pavis (*ibidem*, p. 285), em *Dicionário de Teatro*, onde “(...) a peripécia não está mais ligada apenas ao momento trágico da peça; ela designa tanto os altos e baixos da ação (‘viagem com muitas peripécias’), ao episódio que segue o momento forte da ação (‘o resto foi apenas uma peripécia’)”, diferente da noção antecessora de Aristóteles que dizia respeito unicamente ao destino dos heróis. Nesse sentido, a ruptura/peripécia no Terror deixa de ser vinculada ao destino das personagens e passa a referir-se à fábula. Essa contém a trajetória dos protagonistas, mas passa a alocar-se à narrativa como um todo, com as personagens envolvidas nas mesmas mas, em especial, com acontecimentos aos quais elas são testemunhas.

No desenvolver das análises feitas pelo grupo de pesquisa, percebemos que a ruptura aparece constantemente para desestabilizar o público. Ela proporciona um interesse a mais diante do que esse assiste, uma vez que rompe com o esperado e, assim, demonstra que o universo ficcional e a narrativa abrem possibilidades inesperadas. Quando ocorre a ruptura da narrativa, lançando-a para um caminho inesperado, acabamos tentando projetar as possibilidades advindas dessa quando surge, de rompante, uma pequena lacuna. Assim, a ruptura e a lacuna são correlacionadas, valem-se uma da outra na construção dramatúrgica.

G. Falsa Equação:

Na matemática, quando é apresentada uma igualdade, ou seja, operações onde suas variáveis relacionadas resultam em uma mesma resposta, chamamos de equação. Uma das equações mais simples é $a + b = c$; onde a adição das variáveis a e b resulta em c . Embora a referência pareça distante da arte, a construção de uma história é semelhante a uma equação por ser suscetível em seus acontecimentos, onde o miolo da fábula deve possuir direta influência sobre sua conclusão, resultante de ocorrências antecessoras. Nas histórias de mistério, por exemplo, uma das variáveis permanece incógnita durante grande parte da trama, fazendo com que o público empenhe-se em encaixar e relacionar as variáveis na equação,

tentando descobrir seu valor. A escolha da incógnita que permanecerá desconhecido, a , b ou c , fica a critério do autor, a única regra é que a variável deve ser peça chave para a lógica da equação aparecer.

Em *O Sexto Sentido*, o enredo gira em torno do psicólogo Malcolm Crowe, interpretado por Bruce Willis, que, após sofrer o ataque de um ex-paciente consternado, conhece Cole Sear, um menino perturbado que decide auxiliar terapeuticamente. Conforme Malcolm conhece Cole, ele percebe que a criança esconde um segredo, algo diretamente relacionado ao seu comportamento estranho. Um pouco mais à frente, Cole confia ao psicólogo sua informação secreta com a célebre frase “Eu vejo gente morta”, à qual Malcolm pergunta “Nos sonhos?”, o menino nega e Malcolm continua “Quando acordado?” Cole assente, “Gente morta em caixões, túmulos?” Cole responde angustiado: “Andando por aí como gente comum... e um não vê o outro, eles só vêem o que querem ver. Não sabem que tão mortos.” “Com que frequência?” “O tempo todo.”. Após o diálogo, como espectadores sentimos que temos duas partes importantes da equação apresentada a nós: a) Um psicólogo que trata crianças; b) Um menino que não sabe como proceder em relação à sua capacidade de ver espíritos. A expectativa que sentimos no decorrer do filme é como Malcolm e Cole resolverão a questão em conjunto. O psicólogo conseguirá tratar o problema do menino? Cole parará de ver gente morta? Na sequência, os dois percebem que existe um motivo pelo contato sobrenatural dos fantasmas com Cole. Malcolm sugere a ele que não fuja do contato, mas que tente compreender se os mortos querem dizer algo, O menino passa a ajudar os espíritos perdidos a resolver as questões que os mantêm presos no mundo dos vivos, como revelar para o pai enlutado de uma menina que ela foi assassinada pela madrasta. Perto do final, quando Cole está resiliente da sua situação e a explica para a mãe, interpretada por Toni Collette, os espectadores podem respirar aliviados por terem encontrado o equivalente a c , a conclusão proveniente da adição de $a + b$. Eis que surge a verdadeira equação da trama, quando o psicólogo junta os acontecimentos desde o ataque sofrido e associa-os à declaração de Cole sobre os mortos que vê: Malcolm estava morto esse tempo todo.

A sensação de perder o chão, de ver as certezas concluídas desmoronarem uma por uma é o que tornou a obra de Shyamalan um marco para o cinema. O mais surpreendente não foi o psicólogo Malcolm ter morrido no início do filme, mas esse fato estar logicamente presente durante toda a narrativa sem que os espectadores percebessem. A reviravolta é impactante por trazer à tona um eco do medo: a noção de vulnerabilidade. Se, mesmo com uma sequência de pistas e indicações de algo tão primordial para a história – a morte de Malcolm – não foi possível enxergá-lo, o que mais está escondido do nosso discernimento?

Somos impotentes ao ponto de não conseguirmos entender o andamento de um “mero” filme de terror? Para conseguir suscitar a vulnerabilidade no público é necessária extrema astúcia por parte do criador, pois não basta apresentar a falta de certezas na narrativa, é preciso construir a ilusão de que a tirada de conclusões é segura. O público precisa confiar que solucionou todas as incógnitas, entregar-se para seu acabamento e pensar “não há nada mais que possa me assustar aqui” para ser arrebatado por informações ou acontecimentos novos.

A vulnerabilidade aparece muitas vezes precedida de surpresa. Em *O Orfanato*, o desenrolar dos fatos é semelhante ao filme de Shyamalan que, por ter conseguido encontrar a medida para a *falsa equação*, aparentemente utilizou-a em outras produções, como em *A Vila* (2004) e a trilogia de *Fragmentado* (2016). No início da trama, o filho de Laura, Simón, conta para a mãe sobre uma nova amizade, que ela acredita ser com um “amigo imaginário”. Entre as preparações para a festa de inauguração do orfanato, empolgado Simón explica que Tomás, seu novo amigo, tem uma brincadeira corriqueira com outras crianças (que os pais também interpretam como imaginárias). A brincadeira é uma espécie de jogo de caça ao tesouro, onde um objeto importante para o “procurador” é escondido e ele deve procurá-lo seguindo algumas pistas. Encenando a brincadeira para a mãe, Simón começa a seguir as pistas deixadas pelos outros jogadores e acaba encontrando a gaveta onde Laura esconde seus remédios. Perturbada pela possibilidade de Simón descobrir a condição de sua doença, Laura se irrita com ele e o proíbe de continuar as brincadeiras com Tomás, magoando-o e fazendo-o se afastar dela. Durante a festa, enquanto procura seu filho, aparentemente escondido depois da bronca, entre os balões e fantasias Laura percebe uma criança com uma máscara sinistra. Quando tenta conversar com a criança estranha, ela prende a mulher no banheiro e depois some, deixando Laura ainda mais aflita sobre o paradeiro de Simón. Inicia-se, a partir daí, a busca alucinada de Laura e de seu marido por Simón. A *falsa equação* aparece, então, da seguinte forma: a = A aparição de uma criatura estranha e mascarada logo após Simón contar sobre seu novo amigo; b = O sumiço de Simón que faz Laura procurá-lo. O mistério é construído pela inconclusão de c, gerando expectativa sobre: onde está Simon?; Por que ele sumiu?; Quem é a criança com a máscara?

Em princípio, como a descrição do enredo sugere, *O Orfanato* poderia ser facilmente um filme de horror, com o argumento da presença de uma criatura monstruosa (Tomás e os fantasmas das crianças mortas) e algumas cenas graficamente horríveis (o atropelamento da mãe de Tomás e a fratura exposta de Laura quando tropeça correndo pela praia atrás do filho), porém, como foi explicado, terror e horror são intercambiantes, podem valer-se um do outro (e devem, inclusive) para gerar alternância de momentos e não manter a narrativa

monocórdica. Apesar disso, o enfoque é o terror e, além disso, também apresenta a manifestação das características do Terror Artístico, tornando o filme um exemplo da operação do conceito criado para esta pesquisa.

Em meio à procura de Laura, alguns sinais do que há por trás do sumiço de Simón são apresentados; Laura descobre o envenenamento de crianças do antigo orfanato pela mãe de Tomás e o motivo pelo qual ele utilizava sua horrenda máscara e era mantido escondido enquanto vivo. Chega o momento em que Laura decide tentar contato com os espíritos das crianças assassinadas para encontrar seu filho, quando o paradeiro e motivo do sumiço de Simón é revelado: sua mãe sem querer o trancou no porão da casa, onde ele esteve esse tempo todo e agora jaz morto; a verdadeira equação. Para os amantes de jogos eletrônicos e cinema no geral, há um termo conhecido que traduz esse instante, chamado de *plot twist*. *Plot* significa “enredo” e *twist*, “reviravolta” ou “giro”, a junção significa, literalmente, “ponto de virada” ou “reviravolta no enredo”, fazendo referência à mudança repentina e inesperada dos acontecimentos. O reconhecimento da falsa equação se aproxima do *plot twist* por trazer à luz algo inesperado, com a diferença de sempre ter estado presente sem a percepção do público, ou seja, diferente do segundo termo, a falsa equação diz respeito à construção de uma narrativa paralela à observada, que aparece no final da trama, trazendo o efeito de que o que o público pensava acompanhar foi intencionalmente uma ilusão aos seus olhos. Logo, criar uma falsa equação na dramaturgia predita a construção de uma *equação verdadeira* em paralelo, e essa deve estar muito clara aos artistas para que consigam projetar uma outra, não-verdadeira, mas baseada na verídica. Simplificadamente, podemos entendê-la como uma maneira de enganar o público sobre o verdadeiro fio condutor da história.

Figura 42 – Cena do filme "O Sexto Sentido"



Fonte: <https://www.moviefone.com/2019/08/06/9-moments-from-the-sixth-sense-that-still-make-us-jump/>.

H. Procura por desvendar:

O termo escolhido, *procura por desvendar*, denota uma problemática por ser, simultaneamente, um objetivo estético e recurso compositivo. No sentido dramático podemos interpretá-lo como a criação de situações que incitam os espectadores a tentar elucidá-las. Ampliadamente, refere-se à trama capaz de divertir que deve, na articulação dos recursos mencionados, puxar a atenção do público para tentar descobrir respostas às questões abordadas, em especial na aparição do desconhecido e do *unheimliche*. Esse precisa atribuir a si o desafio de enxergar o que está oculto à sua visão e seu entendimento. A diferença entre o que acontece com as lacunas (recortes em aberto) e a procura por desvendar está na totalidade da criação, portanto, o segundo concerne ao enredo que precisa *convidar* os espectadores a identificar o que há por trás da experiência de Terror. Valoriza-se a vontade de desvendar por essa tornar-se um objetivo aos que assistem a obra, trabalhando sob a ideia de jogo. Na definição global:

Sob o ângulo da forma pode-se [...] definir jogo como uma ação livre, sentida como fictícia e situada fora da vida comum, capaz, não obstante, de absorver totalmente e o jogador; uma ação despida de qualquer interesse material e de qualquer utilidade; que se realiza num tempo e num espaço expressamente circunscritos, desenrola-se ordenadamente de acordo com determinadas regras e provoca, na vida, relações de grupos que se cercam voluntariamente de mistério ou que acentuam pelo disfarce sua estranheza diante do mundo habitual (HUIZINGA, 1951 *apud* PAVIS, 1996, p. 220).

Isso acontece a partir da construção de supostos desafios para aqueles que assistem à obra, em que salientam-se: a compreensão de aspectos misteriosos na trama, previsão de acontecimentos futuros na fábula, preenchimento das lacunas (aqui podemos entender a importância da última na carpintaria da dramaturgia de Terror Artístico pela sua aparição constante dentro dos recursos utilizados). Os espectadores devem sentir-se como jogadores imbuídos de um objetivo não declarado pelos autores, o qual atribuem a si mesmos por livre e (quase) espontânea vontade. Presume, portanto, uma vontade de “ganhar o jogo”: desvendado os mecanismos utilizados para provocar o Terror; os objetivos por parte dos artistas criadores; as referências implícitas na obra; as “armadilhas” acionadas para os que a assistem; enfim, o todo elaborativo.

Em *Sono*, permanecemos vidrados na narração da protagonista que não dorme há muitos dias por sabermos que isso é praticamente impossível. Temos a vontade de entender os motivos para tal ocorrência e, para tanto, buscamos pistas no que ela nos conta. Igualmente, tentamos encontrar um indício do que acontecerá com ela, no que sua insônia acarretará e, à medida em que isso não aparece, nossa expectativa cresce – Estou deixando passar algo

batido? Oh, não! Irei perder o jogo! Mesmo no final em aberto, buscamos desvendar o que está acontecendo, lembrando os fatos apresentados para encontrar um suposto esquecimento (afinal, deve haver *alguma coisa* que esteja a nosso favor como jogadores). Em *A Chave Mestra*, queremos fortemente compreender o porquê do senhor idoso estar daquele jeito estranho e qual a relação do *woodoo* com isso. Em *O Orfanato*, ansiamos por descobrir o paradeiro do menino Simon antes que a protagonista Laura o faça. Por mais que simpatizemos com as personagens, queremos ganhar delas; descobrir antes delas o que está acontecendo na fábula para, assim, alcançarmos um estado próximo da catarse.

Figura 43 – Cenas do filme "A Chave Mestra"



Fonte: https://madeinatlantis.com/movies_central/2005/skeletonkey.htm.

Por sua semelhança com o jogo, a procura por desvendar acarreta na utilização de regras para jogar com a trama. Consequentemente, o desenvolvimento narrativo necessita seguir uma lógica própria onde qualquer exceção ou acontecimento à parte das mesmas (que pode ser uma escolha dramática, porém, abordada num contexto propício onde, como público, aceitamos tal surgimento sem que esse pareça um erro dentro da linguagem e enredo) será interpretado com estranhamento, às vezes com descrença e desinteresse se não houver a construção de um contexto que o permita.

I. Lógica e coerência para organização da ficção:

Konstantin Stanislavski, pesquisador dedicado à arte do ator, com seu método e pensamentos a respeito de um ideal de atuação, contribuiu imensamente ao teatro, proporcionando base teórica para o desenvolvimento de inúmeras ideias vinculadas aos seus preceitos. Segundo Michele Almeida Zaltron (2010, p. 4):

Conforme Stanislávski, os atos que são realizados na vida possuem espontaneamente unidade psicofísica, lógica e coerência, pois tem um porquê, um fundamento. Enquanto que na cena não funciona dessa maneira, ao lidar com situações fictícias, o espontâneo tende a se tornar falso, convencional. Para o pesquisador, cada ator precisa criar a lógica e a coerência do que faz em cena, considerando a necessidade de cada ação para a realização de cada objetivo. Nesse processo, os “se” mágicos, as circunstâncias dadas e a imaginação trabalham pela manutenção da integralidade psicofísica do ator em cena, justificando e originando as ações físicas. E assim, “a lógica e a consequência das ações físicas ajudam a imprimir a verdade do que é realizado em cena.

Apesar de seus pressupostos serem destinados ao trabalho dos atores e atrizes, pego-os emprestados para referir-me à dramaturgia, identificando na noção de *lógica e coerência* a oportunidade de pensarmos a respeito da criação dramática de Terror, em especial por identificar nelas uma busca pela *verdade*, o ideal existencial da obra de arte.

A presença constante do sobrenatural no Terror Artístico não implica em romper com regras próprias ao mundo criado. Quando (e se) isso acontece, como público somos subitamente distanciados do que presenciamos. Se os acontecimentos fogem a uma coerência, descredibilizamos o todo apresentado; se pode-se qualquer coisa nesse mundo, então não vale a pena tentar entender seus fatos e consequências – eis uma maneira muito fácil de botar tudo a perder. Perceber uma falha na construção dramática, um elemento ou acontecimento que fuge à lógica da linguagem ou eventos criados, próprios ao mundo assistido, nos afasta da criação. Nos lembra que estamos diante de uma obra de arte, “inofensiva” por ser artifício. Dessa forma, precisamos nos voltar ao âmago da ação para o teatro, à “junção das ações realizadas” (ARISTÓTELES, 1969 *apud* PAVIS, 1996, p. 2), para compreendermos como a linguagem, os acontecimentos retratados na fábula e todos os recursos dramáticos do Terror devem estar inseridos na lógica do universo criado.

Falamos de ação pensando também em *processo* da ação, ou “conjunto de processos” (*ibidem*), para designar mudanças visíveis e invisíveis na cena. As escolhas feitas pelas personagens influenciam a modulação dramática e interferem, por consequência, no desenvolvimento narrativo. Portanto, ela (a ação) serve como um “elemento transformador e dinâmico que permite passar lógico e temporalmente de uma para outra situação. Ela é a seqüência lógico-temporal das diferentes situações” (PAVIS, 1996, p. 3). Ampliadamente, podemos utilizar seu conceito para pensar, também, sobre os acontecimentos dentro da fábula, proporcionadores de repercussões narrativas, ora, *reações dramáticas*.

Toda e qualquer ocorrência na ficção deve ser capaz de gerar uma reação narrativa, e ambas necessitam ser críveis dentro das regras criadas para o universo ficcional. Como espectadores dificilmente aceitaríamos uma tsunami assolar um vilarejo no meio da floresta. Da mesma forma, acharíamos deveras inconsistente se as personagens fugissem da onda

gigante batendo os braços no ar e voando para longe. Soluções *ex maquina* e decisões dramáticas de favorecerem as personagens mais queridas pelos dramaturgos perdem espaço e dão lugar a eventos admissíveis no contexto criado, tanto nas ações das personagens quanto nas ações dramáticas como um todo. Ora, as reações proporcionadas por essas também seguem a mesma lógica. Se os dramaturgos forem bem aventurados nesse propósito, pequenos aparecimentos estranhos, o desconhecido e tudo o que for meramente deslocado de seu sentido geral (pois o Terror utiliza bastante a contraposição de sentido para provocar inquietação), ganha valor especial no todo composto; passa a chamar nossa atenção por sua aparição inesperada.

Por isso, parece sábio que, ao compor uma dramaturgia de Terror Artístico, opte-se por apenas *um* acontecimento estranho/desconhecido à ficção e que dele se desdobrem outros possíveis estranhamentos. Para além de fortalecer a confiabilidade do público na obra, igualmente favorece um aprofundamento naquilo que é estranho, não-familiar, mantendo um mesmo denominador a todos. Em *Sono*, de Murakami (2015), o autor utiliza unicamente a insônia da protagonista como mote para todo o conto, ao passo de que em *O Sacrifício do Cervo Sagrado* (2017), de Yorgos Lanthimos, o adoecimento da família principal devido a um erro médico (vingança do filho do paciente assassinado, sobre a qual nos mantemos em dúvida sobre como foi forjada) e a escolha do pai sobre qual deles irá sacrificar rege o enredo.

No caso de *O Pistoleiro*, e de toda a saga de *A Torre Negra*, acompanhamos sucessivos episódios estranhos que poderiam colocar em cheque a afirmação acima. Contudo, sobre essa e outras obras semelhantes que se valem da multiplicidade de estranhamentos, nela enfatiza-se a criação de um contexto favorável ao seu aparecimento mas, principalmente, uma coerência em sua abordagem. Explorando a existência de múltiplos universos aos quais as personagens podem visitar se morrem ou encontram portais tridimensionais, o autor nos convence de que todos os mundos, ligados pela Torre Negra, compartilham características e igualmente diferem-se quanto às suas leis regentes, abrindo brecha para que em muitos, que não o nosso famigerado “mundo real”, exista magia e “sobrenaturalidades”. Assim, não nos surpreendemos quando na Terra Média aparecem vampiros e demônios, nem hesitamos em comprar a ideia de que o próprio autor é um dos personagens da ficção, com seus escritos pilotando os acontecimentos de um desses mundos. Ao ler a *Torre Negra* (KING, 2004) sentimos que as regras ficcionais são cumpridas (por mais peculiares que sejam), então aceitamos tais ocorrências para continuar assistindo à aventura de Roland e seu *ka-tet*⁴³. Em

⁴³ O termo *ka-tet* no universo da Torre Negra refere-se a um grupo que se assemelha a uma família, unido pelo destino (*ka*) e inquebrável.

especial, nos inclinamos para abraçar as leis do mundo de King por observar reações coerentes das personagens de acordo com as situações vivenciadas por elas (sofrendo com a perda de entes queridos, temendo criaturas malignas, etc), entre as quais suas escolhas fazem sentido por não preverem a impunidade característica direcionada aos protagonistas em obras de ficção fantástica (onde os mocinhos tendem a sair vitoriosos). Vemos as personagens caírem em desgraça quando tomam decisões ruins; suas tentativas são falhas em seus propósitos e; caso alguém se coloque em perigo, *de fato* esse mesmo alguém pode sofrer uma fatalidade. Ao que tudo indica, existe uma crueldade característica do Terror Artístico (uma verdade que deixaria Artaud bastante satisfeito), onde os dramaturgos precisam construir a fábula sem favoritismos aparentes.

Os itens elencados aqui, de *a* a *i*, são os mais importantes percebidos para a noção de uma concepção básica de dramaturgia de Terror, por preverem e permitirem, em sua abordagem, outras decisões relacionadas, como: a utilização de elementos que marquem temporal ou espacialmente a narrativa (como relógios, contagens regressivas, calendários, mapas, etc), os quais denominamos *marcadores de tempo e/ou espaço*; a *indeterminação geográfica*, caracterizada pela trama acontecer num local onde não conseguimos determinar caminhos possíveis para seu desenvolvimento, por consequência, nos deixando à deriva a medida em que as personagens exploram um local igualmente desconhecido por nós; o flerte com o *erotismo*, conforme são criadas cenas e conflitos com temáticas *tabus*; a *vulnerabilidade* das personagens que, através da empatia, também é sentida pelo público.

Um dos fatores mais importantes percebidos, entretanto, refere-se à dramaturgia cênica: a atmosfera – não por menos, citada por Lovecraft (1973) como essencial. Dela, conseguimos chegar no que julgo a *chave mestra* para abrir a porta (por enquanto trancada) à nossa frente: a imersão.

4.3.1 A imersão como premissa para a encenação do terror artístico

Desde o primeiro contato com o gênero horror, assim como quando lia e assistia a produções do gênero fantástico, me encantava por sentir estar *dentro* da arte que acompanhava⁴⁴. Não importava o local onde presenciava tais criações, se em casa, no ônibus, na sala de aula, no banco de alguma praça; o espaço ao redor desbotava aos poucos, sumia gradativamente dando lugar à ficção. Era uma sensação mágica, verificar a capacidade de uma “mera história de faz-de-conta” conseguir fazer-se mais presente do que o palpável, suprimindo a realidade sutilmente sem que eu comandasse tal efeito. Em tais ocasiões,

⁴⁴ Recomendo a leitura de texto publicado nos anais da ABRACE: Lucas (2021).

sentia-me tão absorta pelo que acompanhava que às vezes demorava em voltar ao “mundo real”, tamanho era o enfeitiçamento proporcionado pela arte desses gêneros que hoje vejo tão próximos em seus propósitos. Era como acordar de um sonho impactante – no caso do Terror, deliciosamente vertiginoso.

À medida em que investigávamos pistas para uma poética de Terror, identificando procedimentos adaptáveis às artes cênicas, progressivamente lembrava dos “momentos de viagem” proporcionados pelo gênero horror. As escolhas que a dramaturgia pedia e a atmosfera de pesadelo percebida nas produções analisadas lançavam-se em direção a um mesmo lugar: a ideia de que tais produções são capazes de nos fazer esquecer serem obras de arte, criando uma ilusão semelhante a dos sonhos, onde mergulhamos fundo no que vivenciamos, embriagados de fantasia.

Os recursos elencados para a criação da atmosfera apontavam para a impressão de um “automatismo” do mundo ficcional. Tanto a iluminação quanto a sonoplastia, e também outros elementos pertencentes à elaboração cenográfica, pareciam pedir serem criados para proporcionar uma ilusão de realidade. A dramaturgia total – referente ao todo dramático – também o pedia, em especial afirmava que o esperado da experiência estética deveria igualar-se a uma experiência *real*, não explicitamente de Terror mas, efetivamente envolvente, como se equivalente a situações extremas experimentadas no plano da realidade.

No andar da carruagem, os princípios compositivos para a criação de uma dramaturgia nesse molde e as conclusões alcançadas a partir deles, nos encaminham para um preceito de composição cênica já muito estudado por teóricos da área: a imersão⁴⁵.

Partindo do berço do gênero fantástico, a literatura, ao lermos é comum sentir uma sensação de descolamento do espaço físico, como se fôssemos sugados para o universo da obra e estivéssemos dentro do acontecimento ficcional imaginado por nós. Sobre essa experiência imersiva, Richard Gerrig atribui o conceito de “transporte”, através do qual o leitor se distancia do seu ambiente físico para “perder-se” na história (BOUKO, 2016, p. 463). Por conta disso, assim como os livros, o cinema, os jogos eletrônicos e os quadrinhos são terrenos férteis para o gênero, pois o público experimenta elementos que não pertencem à realidade imersivamente. Buscando produzir uma sensação semelhante à de “transporte” proposta por Gerrig, pesquisadores das artes cênicas têm investigado a *imersão* e seus

⁴⁵ Assim como ressaltar a importância de Kant para pensar o sublime, agora aponto a referência basilar de Richard Schechner (2017) para pensarmos a encenação imersiva. Opto por desenvolver os argumentos a seguir baseados nas ideias de Catherine Bouko (2016) por identificar na argumentação da autora maior proximidade com a literatura, mais relacionada à pesquisa no sentido de estarmos trabalhando com pistas fornecidas por outros campos às artes cênicas.

recursos possíveis para integrar o público na encenação, prevendo intensificar a experiência teatral. É o caso da professora e pesquisadora Catherine Bouko (2016, p. 459, tradução livre da autora), que centraliza o modelo de imersão no teatro em três etapas:

1. Integração física vs. quebra da frontalidade;
2. Imersão sensorial e dramaturgica:
 - a. Colocar o público imerso no centro de um ambiente, entre simulação e representação;
 - b. A integração dramaturgica do público imerso, dramaturgia em primeira pessoa;
3. Imersão e indeterminação espaço-temporal.

Essas representam uma base sobre o que a autora considera “uma ancoragem da flutuação entre real e imaginado” (BOUKO, 2016, p. 459, tradução livre da autora), desenvolvendo a ideia do acontecimento teatral imersivo encontrar-se num limiar entre realidade e imaginário. A variação da capacidade de mergulhar no acontecimento, essa “flutuação”, relaciona-se à hesitação mencionada por Todorov (1992), por configurar-se na oscilação entre uma percepção racional da experiência (a noção do assistido ser uma produção artística) em contraponto à sensação de fazer parte da ficção *como* no mundo real, proporcionada pela imaginação.

No texto *Dramaturgy and the immersive theatre experience*, onde a autora discorre sobre a carpintaria da imersão no teatro, Bouko salienta que apenas a quebra do modelo de palco italiano e a integração do público no espaço de encenação é insuficiente para alcançar um estado verdadeiro de imersão. Para ocorrer o efeito desejado, semelhante ao “transporte” propiciado pela literatura, o público deve ser inserido na própria dramaturgia (BOUKO, 2016, p. 461) para desorientar-se e, assim, ser mais difícil discernir o limite entre o universo artístico e o universo da realidade. O espaço da performance seria, então, um espaço de transição, onde ambos os universos coexistem mediados pelos artistas.

Nas palavras de Bouko (2016, p. 462, tradução livre da autora), “peças imersivas são baseadas em um constante dar e receber entre a coerência da narrativa e a livre exploração do público”, construídas em conjunto, no espaço e tempo reais do aqui e agora.

Quando comparadas à ideia do papel ativo do público proposta por Rancière (2012) em *O Espectador Emancipado*, as etapas elencadas pela autora produzem, de relance, uma espécie de contradição. Pelo espectador precisar dispor de liberdade dentro da experiência imersiva para sentir-se parte da dramaturgia e, simultaneamente, ser guiado para a desorientação pelos artistas, é perceptível a dificuldade em produzir uma peça imersiva, trazendo para essa pauta uma velha discussão teatral: qual seria o papel do público nesse tipo de obra? Que estratégias são efetivas para construir uma flutuação saudável entre esses dois

objetivos?

Para que o público se entregue à proposta, os artistas devem ser capazes de criar um mundo ficcional detentor de regras próprias, com uma lógica permanente a ele (precisamente relacionado à Lógica e coerência para organização da ficção), experienciado através da *exploração* dos espectadores. Ao entrar em contato com o mundo criado, o espectador deve ter a sensação de liberdade para explorá-lo, com a ilusão de que suas decisões dentro dele não são de forma alguma premeditadas pelos artistas. Ou seja, uma encenação imersiva não pode parecer “amarrada” em excesso; a organicidade e a efemeridade do teatro precisam ser exaltadas. Uma estratégia para isso seria o diálogo em segunda pessoa, encorajando os participantes a fazê-lo em primeira pessoa, como se fossem habitantes daquele mundo (BOUKO, 2016, p. 462).

E como de costume no teatro, Bouko (2016) nos lembra da impossibilidade de prever com exatidão as atitudes dos espectadores. Mesmo na produção mais extraordinária, às vezes alguns não se entregarão à proposta, haverá momentos de emersão, e isso também faz parte da experiência.

Como pode ser visto, o Terror Artístico e o fantástico compartilham de dificuldades semelhantes para pensarmos sua encenação. O que acentua a dificuldade no caso do Terror é a necessidade de haver perturbação imaginária para conduzir o espectador ao medo, presumindo uma entrega exorbitante ao momento partilhado, tanto da parte do público quanto dos atores.

Para além, diferente do cinema e dos *games*, as artes cênicas não podem se ancorar em efeitos especiais, edição, recortes e outros subterfúgios da tecnologia digital, o que também dificulta as propostas terroríficas. Mas isso não deve ser uma justificativa para o desencorajamento em fazê-las, pelo contrário: se palavras escritas são capazes de gerar terror nos leitores ao imaginarem a história contada, abordar histórias de medo no teatro seria como encenar um pesadelo vívido e partilhado – quiçá mais poderoso.

O que caracteriza o teatro como ele é não deve ser em hipótese alguma usado como argumento para não nos aventurarmos a encenar o Terror. Ao invés de ensaiar saídas utilizadas por outras artes, como os efeitos especiais e de vídeo, visando contornar o que define as artes da cena, precisamos abraçar suas particularidades para, assim, potencializá-las – e talvez seja fazendo isso que conseguiremos perceber possibilidades até o momento desconhecidas. Apenas tentar encenar uma obra desse feitio oferece ao teatro a oportunidade de extrapolar o que julgamos erroneamente como limites para essa arte, emancipando-a cada vez mais dos moldes estabelecidos pelo cinema e pela literatura.

Semelhante às proposições de Bouko (2016) e utilizando suas ideias como guias, foram traçadas algumas etapas relevantes para uma montagem imersiva de Terror.

A. Criação do interesse em imergir:

Para que o público esteja disposto à proposta de imersão, é necessário criar um convite ao seu interesse. Ele deve almejar entregar-se ao que a obra oferta. Como observado presencialmente em montagens que flertam com o Terror Artístico, duas predisposições do público são habituais: desafiar e esgueirar. Em túneis de terror diversos, assim como nos espetáculos *Casa do Medo* (2019), do grupo Macarenando, e *Morredeiro* (2019), por saber que os artistas desejam provocar o sentimento de medo, antes do início das apresentações alguns espectadores decidem encarar a experiência como um desafio, como se fossem adversários dos artistas que, para “ganhar o jogo”, devem sair incólumes ao medo. Isso resulta na construção de um tipo de “escudo”, uma arma para se manterem com os pés fincados na realidade e, para tentar desestabilizar os artistas e os outros participantes, manifestam risadas e comentários. O outro caso é quando o espectador teme o próprio medo e, por não querer senti-lo, utiliza as mesmas artimanhas do primeiro caso para prender-se ao fato de ser uma produção artística, não real. A solução para ambos os casos é conseguir *seduzir* o público; torná-lo convidado ao que será apresentado de forma que os espectadores percebam que o construído não é apenas *para* eles, mas *com* eles; esses devem se sentir pertencentes ao espaço, encantados e instigados a conhecer o que acontecerá. A curiosidade e a vontade de desvendar aparecem como intermediárias, interessantes para proporcionar o interesse em imergir através da trama capaz de divertir, do *plot* da narrativa, de particularidades incríveis do universo criado (principalmente por ser advindo do fantástico), da identificação do público com questões abordadas, entre outras.

B. Quebra da configuração palco x platéia:

Essa serve para que o espectador esteja dentro da encenação em uma experiência de 360°, podendo observar o seu entorno e escolher os pontos a serem observados livremente. Relaciona-se à vivência de um sonho onde não há divisão e, portanto, não há segurança (o que demanda atenção), estando ele construído em uma totalidade – única ao teatro – com os participantes do público como integrantes desse mundo fantástico. A proposta consiste na ideia da encenação existir *apesar* daqueles que a observam, como algo vivo e coerente em sua totalidade, para que seja percebido como tal.

C. Atmosfera hipnotizante:

Elaboração de um contexto paisagístico para a dramaturgia se desenvolver, valendo-se de recursos como luz, som e cenário para construir o envolvimento tanto do público quanto dos

atores, com o objetivo de contextualizar os acontecimentos construídos durante o espetáculo sem que pareçam recortes de uma ideia, mas a ideia em sua totalidade; como se essa não fosse criada, mas existisse assim como qualquer espaço real.

D. Leis soberanas ao universo:

Apresentar um universo que seja crível ao público por comportar uma lógica e coerência próprias de causa e consequência (aludindo à Lógica e coerência para organização da ficção), ainda que não totalmente identificáveis. Compreender que os acontecimentos não são ocasionais, mas construídos em sucessão, possibilita um pensamento lógico-dedutivo por parte do espectador, incitando-o a tentar elaborar para si mesmo as consequências dramáticas, prendendo sua atenção na ficção proposta.

E. Vulnerabilidade do público:

Além da quebra da separação entre palco e plateia, própria do distanciamento, percebe-se necessário produzir o efeito de que os acontecimentos da encenação podem atingir o público fisicamente ou imaginativamente. Dessa maneira, a sensação de que existe um *risco*, que pode ser físico (degradação física, flagelo) e/ou imaginativo (lembranças e questões que provocam angústia) na experiência imersiva, em adição à intensificação da atenção no que é apresentado em prol de conservar os corpos e a integridade mental, serve para estimular a sua participação na ficção. Os recursos para alcançar esse objetivo são voltados à fragilidade humana, para o espectador sentir-se impotente como ser humano. Utilizar um público reduzido, a privação de algum dos sentidos (como a visão ou a audição) e o tamanho do cenário ser muito maior do que os espectadores, entre outras, são caminhos para produzir essa sensação. O acréscimo de questões como o tempo, a morte e o sentido da própria vida também auxiliam por serem desconhecidas e inconcebíveis para todos, provocando angústia por ser impossível solucioná-las.

Proporcionar uma experiência de imersão no teatro aparece, enfim, como um primeiro passo para alcançar algo tão potente como o Terror. Reconhecer a construção do Terror Artístico na configuração de uma encenação imersiva acarreta em abordar o sentimento de medo no teatro (tão essencial para essa intenção) sem que sejam necessários *jumpscare*s, maquiagens cinematográficas e outras artimanhas usadas para produzir as criaturas monstruosas características do horror. A imersão pode propiciar aos espectadores alcançarem um estado de perturbação mais profundo do que o asco e a repulsa, oferecendo a eles uma experiência extremamente impactante e, talvez, até mesmo sublime.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Eu tenho medo do que seremos a partir de agora. O que resta no fim das coisas?
Quando fechamos a capa de um livro e lemos o último ponto, quando ouvimos o
último segundo de uma canção, o que resta?*
Sedimentos

Para aqueles que amam ler, não existe nada mais triste do que o ponto final. Quando a história acompanhada finda e fitamos o branco da folha, seguindo com os dedos o seu limite tátil, sabendo que manuseamos a contracapa para fechá-lo e, depois, devolvê-lo à estante silenciosa, uma melancolia vigora em saber que... É isso. Da mesma forma, acredito que é igual para os apaixonados pelo teatro: o “cair do pano”, sucedido pelos aplausos que ralentam até o último bater de palmas são como o jogar da terra sobre um túmulo, que jaz no mesmo solo onde um dia se viveu. Batemos as pálpebras esperando os últimos vestígios do que sonhamos se dissipar no esquecimento do cotidiano, depois de acordar. O que resta depois? Talvez seja por isso que acordamos dos pesadelos antes de seu fim? Para sermos assombrados, esperando o momento em que eles nos visitarão de novo? Talvez.

Durante a pesquisa descrita nesta dissertação, senti-me assombrada pelo que pesquisava. As questões levantadas me acompanhavam diariamente, nos sonhos, no fazer artístico, no dia a dia. Mesmo quando volta e meia esquecia-as, acreditando estar trabalhando em algo diferente (na construção de uma peça cômica, por exemplo), um pequeno peso sobre os ombros ainda estava lá. Como em *Shutter* (2004), quando Tun olha um retrato de si e vê o fantasma de Natre sentada sobre seus ombros (a causa de suas fortes dores de coluna), ao observar o resultado de meu trabalho, lá estava o Terror Artístico, camuflado em outros temas, fantasmagoricamente presente na arte construída. Deve ser parecido para outros pesquisadores, suponho, visualizar seu objeto de pesquisa em toda a parte; tornarem-se “amaldiçoados” pela sua obsessão científica.

Nas ficções de horror, as maldições costumeiramente retratadas incidem no destino desafortunado das personagens. Vítimas de seus males, as consequências sofridas são diversas (muitas culminando em mortes) mas, independente do que cada uma prevê – perda de movimento, insônia, dores, visões do além, etc –, depois da experiência, é inegável que as personagens amaldiçoadas ficam marcadas para sempre. Alteradas pelo que vivenciaram, nunca mais serão as mesmas.

Como aqui falamos de um estudo sobre o horror, espero que todos os que tiveram contato com as teorias, levantamentos históricos, hipóteses e outras, tornem-se amaldiçoados pelo que leram – sim, estou amaldiçoando-os, sobre isso peço desculpas. Porém, como

mencionado no capítulo 1.1, não é todo o conhecimento uma maldição? Agraciados pelo “saber” não tornamo-nos igualmente assombrados pelo que sabemos?

Figura 44 – Cena do filme "Shutter"



Fonte: https://twitter.com/gus_fiaux/status/1255573196276891654.

Os principais objetivos traçados, de investigar teoricamente o que caracteriza a experiência estética percebida quando em contato com uma sequência de produções específicas do gênero horror e, em paralelo, de elencar pistas dos procedimentos compositivos fornecidas por obras provocadoras dessa sensação, visando pensar em uma linguagem teatral inspirada nos pesadelos, desaguaram em vários afluentes. Os conhecimentos advindos desta pesquisa acerca do gênero horror e, mais profundamente, do Terror Artístico e do teatro, demonstraram-se úteis em dois aspectos principais: identificar o papel do prazer em obras de medo e compreender o horror em um campo expandido.

Diferente dos espetáculos do Grand Guignol, dessemelhante das poucas produções teatrais que encenam o horror, o tempo acentuou a busca por algo além de sustos, criaturas monstruosas e a conhecida golfada provocada pela repulsa. Essa vontade foi se tornando mais e mais instigante ao longo da pesquisa, conforme compreendemos um certo ineditismo em aprofundar o estudo nesse segmento. Colocar em evidência o horror distante da visão estereotipada de seu universo, permitiu encontrar no teatro manifestações que flertam com ele. Consequentemente, abriu portas para investir artisticamente neste domínio. Acredito que tê-lo colocado na lente da pesquisa foi um trunfo para este trabalho, proporcionando material significativo para a comunidade científica e à arte. Do todo exposto, reparamos que adentrar o que tange a sua manifestação significa salientar a capacidade do horror em comover os espectadores à frente da mal interpretada resposta do medo como algo raso, unicamente reativo.

Para começar as conclusões, partamos desse aspecto: o medo.

Não apenas foi possível reconhecer uma diferença entre o medo cotidiano e o medo

sentido na arte, como percebemos que no segundo caso o medo encontra uma dimensão poética, semelhante à diferença entre sentimento e emoção onde, a lembrar, para tornar-se sentimento o medo precisar passar pelo processo da *racionalização*, relacionado ao *umwelt* de Uexküll (1909), onde o interpretamos e criamos sentido simbólico a ele. Disso, podemos imaginar algumas motivações para a origem do interesse e prazer por consumir obras declaradamente relacionadas ao medo e sentimentos assemelhados, são elas:

- A. Ao acompanhar o desafortunado destino das personagens, nos projetamos nas situações criadas, especulando como reagiríamos em seu lugar, ou seja, há um quê de “preparação”, um ensaio involuntário sobre possíveis situações de perigo;
- B. Movidos pela curiosidade, desejamos saber os limites do medo, onde despontam questões como: qual o maior sofrimento possível? Até onde vai a crueldade humana? Qual a pior dor possível de se sentir?;
- C. Poder experimentar situações hipotéticas de medo (como a morte, a perda de um ente querido, o perigo, etc) sem nos colocarmos em risco, com uma suposta segurança proporcionada pela arte;
- D. Entrar em contato com questões sobrenaturais e metafísicas sem a obrigatoriedade do viés religioso.

A arte, um lugar seguro para a experiência do medo por não pertencer à realidade, nos permite explorar esse sentimento fazendo-nos pensar e refletir a seu respeito – principalmente quando o medo suscitado é de caráter *mobilizador*. Sua invocação e retratação na arte significa, igualmente, tornar a experiência artística mais impactante e, às vezes, inesquecível como nos mais terríveis pesadelos. Isso incide na importância do gênero horror para a mesma porque, dentre tantos gêneros, é aquele que se assegura de trabalhá-lo. Essa constatação apresenta uma justificativa para que, cada vez mais artistas, em especial no teatro, sintam-se convidados a fazê-lo, não apenas pelo apelo do possível impacto nos espectadores, tornando a experiência arrebatadora, mas pelos próprios criadores que podem, em suas criações, converter suas experiências medonhas em arte e exprimir poeticamente suas angústias – ironicamente operando nos mesmos motivos citados que nos levam a consumir vorazmente esse tipo de produção.

Ao constatarmos a existência de um imaginário do medo, temos mais uma causa para sua construção na arte, visto que a imaginação e o imaginário são combustíveis para a criação artística. Haver uma imageria do medo implica reconhecer que, na criação simbólica e imagética, ansiamos por compreendê-lo; entender seus mecanismos e utilizar símbolos e signos oriundos desses. Desse imaginário medonho, podemos acessar estímulos e reproduzir

alguns de seus conteúdos na construção artística e, antropofagicamente, a arte permite a criação de novas imagens para integrá-lo. A vastidão de situações causadoras de medo, compartilhadas com outros em nosso imaginário coletivo de medo, para além de demonstrar as inúmeras possibilidades de abordá-lo, servem de apoio à criação. Se soubermos utilizá-las com primor, poderemos gerar identificação nos espectadores, proporcionando o surgimento de novas traduções imagéticas a impulsos que visam negociar com o mundo para o compreendermos.

A reflexão oriunda dessas ideias, de que existe algo muito prazeroso em experimentar o medo na arte (um dos motivos para haver um público cativo ao gênero horror) foi mais um incentivo para a idealização cênica de um pesadelo. Sem decoro, por meio da lente artística, podemos entrar em contato com assuntos carregados de tabu, que vão desde assassinatos e retratos da perversidade humana no geral até filosofias conspiratórias a respeito dos segredos do universo; uma parte de nós que gostamos de esconder e, às vezes, até esquecer. Diferente de outros gêneros de ficção onde atos heróicos são retratados e engrandecidos, o horror trabalha pelo caminho contrário. Nele, o que há de mais obscuro no mundo ganha espaço para poder se manifestar livremente, afinal, sua criação foi pensada justamente para isso: invocar o obscuro e, portanto, o instigante nos contornos indecifráveis daquilo que tão pouco podemos ver e/ou compreender. Sob tal perspectiva, concluímos que através do horror é possível explorar e retratar aspectos sociais indubitavelmente hediondos perante a comunidade em geral (incluindo a artística), com certo “aval” para fazê-lo. Ainda que o enfoque não tenha sido esse, na nossa investigação, inesperadamente refletimos como grupo de pesquisa sobre o *intuito* da criação do horror artístico – por que queremos criar arte nesses moldes? Disso, surgiram questões atuais relacionadas à pesquisa artística como, por exemplo, a dificuldade de muitos artistas em notar diferenças entre representação e reprodução na arte (uma discussão contemporânea válida) que, associada ao gênero horror, nos permite entender como o preconceito sobre ele se constrói e, também, como sua instrumentalização autoriza direcionar o discurso para o lado escolhido a ser favorecido pelos seus autores.

Foi graças à percepção da utilização de diferentes meios de proporcionar medo na arte que pudemos expandir nosso entendimento acerca do gênero horror.

De forma geral, a carência de obras de horror (e por consequência de terror e, também, Terror Artístico) pode se relacionar com a natureza dos significantes do teatro, todos *reais*, diferentes do cinema e vídeo, onde os significantes são transparentes. Pessoas de carne e osso movem-se diante de nós, vemos seu suor e rostos sem filtros; o tempo dos acontecimentos não é abreviado ou editado; se conhecemos pessoalmente algum dos atores, toda a experiência

transforma-se e pode se tornar mal sucedida: O “problema” do teatro é que a mídia é opaca e real, dificultando a representação daquilo que não é tangível.

O principal fator interferente na falta de exemplos dados para o gênero horror nas artes cênicas, entretanto, parece ser a noção aprisionadora que temos dele.

É perceptível que, como o Grand Guignol, no teatro o horror voltou-se para sua definição mais clássica, com algumas adaptações da figura vilanesca dos monstros (possivelmente seres humanos dotados de um mal), cenas de supostos riscos que ameaçam a integridade das personagens e a conhecida repulsa. Ainda que as artes da cena sejam citadas pelos autores aqui referenciados como um terreno onde o gênero também espalhou suas raízes, o fato dos interessados em pesquisá-lo serem em sua maioria dos estudos literários e fílmicos tem certa influência sobre os poucos exemplos dados no caso das artes cênicas. Baseado na pesquisa, levantamos algumas razões:

A primeira é o costumeiro não-reconhecimento da diferença entre o texto dramático e a sua transformação quando trazido para a cena, onde *de fato* aparece o teatro. Embora haja a construção textual pensando no acontecimento cênico, isso não significa que a segunda não contenha as mesmas (se não mais) potências que um texto escrito pensado unicamente para ser lido (ao exemplo da menção às peças de Shakespeare por Radcliffe (1826), como *Macbeth*, cujas características do horror podem ser percebidas na leitura da dramaturgia);

A segunda é o reflexo de uma hierarquização percebida sobre o teatro em relação a outras artes em pesquisas da área (principalmente na atualidade, onde, infelizmente, vemos a platéia diminuir gradativamente), onde o *corpus* prevê a totalidade artística com seus diversos campos, mas o teatro aparece como uma “arte menor” por “não haver uma cultura de massa relacionada”⁴⁶ (informação verbal). “Lógica” utilizada para alegar a falta de atenção a esse segmento por parte dos pesquisadores relacionados;

A terceira é o percebido desdém ocasionado pelo incômodo em estudar uma sequência de obras ricas para os estudos acerca de assuntos provocadores de repulsa, em especial aquelas explicitamente expositoras de violências (infelizmente) ainda cotidianas, como o racismo, o machismo, a xenofobia, etc., facilmente provocadoras de indignação e asco;

A quarta, ligada à terceira, refere-se à transformação e potencialização da palavra quando trazida à cena, que amplifica a recepção e vivência do espectador, por consequência também o incômodo referido (tornando-se mais desagradável se pensar sobre).

⁴⁶ Argumento utilizado por colegas pesquisadores na disciplina *Figurações da Violência*, do Programa de Pós-Graduação em Sociologia, ministrada pelo professor José Vicente Tavares dos Santos em 2021, quando questionei o motivo pelo qual, dentre os diversos exemplos utilizados para explicar o termo que dá nome a disciplina, havia pouquíssimas obras teatrais.

Junto a essas razões, poderíamos citar outras: como a participação ativa do público no acontecimento teatral e sua influência na realização interfere e dificulta o efeito da análise crua da manifestação do gênero, problemática quando comparada aos outros campos artísticos passíveis de serem analisados na “cruza” da criação, independente dos que as assistem ou leem; a emergência do real que ocorre como característica do próprio teatro (a lembrar da Estética do Choque, de Féral (2012)); a “hiper-realidade” única às artes da cena.

Na procura por compreender a experiência estética sentida, que influenciou na criação do conceito operatório para nortear minha intenção de artista de teatro à cena, houve um borramento gradativo do gênero estudado. Pelas diferentes nuances em suas composições; diversas maneiras de operar sob o medo; pelos diferentes objetivos por parte dos autores das obras de medo; os seus muitos subgêneros; e recursos utilizados; não apenas pudemos passar a encarar algumas produções teatrais como sendo de horror, mas encontrar nessa grande esfera de fronteiras maleáveis um espaço de forte diálogo com o teatro. Ouso dizer que o Terror Artístico é um deles. E escrever sobre o Terror permitiu enquadrar as metas traçadas em um mesmo espaço e observar como conversam entre si, salientando a perspectiva *propositiva* à criação teatral, visto que não foi possível experimentá-las empiricamente.

Visando encenar uma obra de Terror, com a dramaturgia como gênero de principal interesse, abordamos as experiências estéticas observadas dentro dos elementos próprios da semiologia teatral, de onde apareceram nove deles para o desenvolvimento de uma dramaturgia de Terror Artístico. O levantamento desses itens fez alusão à segunda questão da pesquisa, a de encontrar pistas sobre como construir o Terror Artístico no teatro, portanto, considero que fomos bem sucedidos neste propósito – mais um motivo para não temer experimentar fazê-lo nos palcos. Por essa etapa ter sido construída a partir de conhecimentos transdisciplinares, onde o cinema foi o principal objeto de análise para a identificação dos recursos utilizados na composição do Terror, não podemos deixar de sinalizar como a criação de objetivos estéticos bastante específicos incidem no reconhecimento de algumas etapas “pertencentes” a arte em sua totalidade, onde identificamos fundamentos do teatro que podem ser transportados para outros campos artísticos na intenção de construir o Terror Artístico. Eis um achado interessante: se nos voltarmos ao teatro, podemos contribuir para essa intenção em outros campos.

Até o momento, a imersão parece ser o elemento-chave para que uma encenação de Terror vingue. Dentre todas obras analisadas, não há uma sequer que não utilize o efeito imersivo para seu desenvolvimento pleno e, talvez, aquelas que pecam em não fazê-lo não consigam sequer chegar perto do conceito operatório (não que isso seja um problema). Sua

importância aparece, sobretudo, na ideia de que uma obra de Terror Artístico deve ser capaz de fazer esquecer que estamos num contrato artístico, produzindo a sensação de que o vivido em sua presentificação tem a mesma urgência de eventos experimentados na realidade – o que torna as produções literárias tão efetivas nesse propósito. Se atentarmos à imersão nos parece possível efetuar experimentos práticos cuja hipótese construída até o momento é de que serão prósperos.

Com a imersão como premissa, conjecturamos que a relação do público com a obra nessa configuração pode contornar o que julgamos inicialmente como uma dificuldade para o teatro potencializando, inclusive, sua vulnerabilidade, a Trama capaz de divertir, a Procura por desvendar e a Lógica e coerência para organização da ficção. Pensando acerca do papel que os espectadores possuem nessa configuração, associamos o caráter interpretativo do *RPG*⁴⁷, fascinante e imersivo em suas proposições, onde os jogadores percebem-se à frente da função de espectadores, se sentindo (e fazendo) parte do mundo ficcional criado. Inseridos em todo o acontecimento teatral, eles poderiam escolher caminhos, tomar decisões e tocar objetos, com a perspectiva/possibilidade de observar a cena ampliada. Em suma: seriam construtores ativos no que recepcionam e, por consequência, tão “possíveis vítimas do risco” quanto os atores envolvidos. Não significa, contudo, que o risco, o medo de se machucar fisicamente, é o que impera nessa configuração de encenação. Como quando as crianças brincam sem temer se machucar, e que caso isso aconteça seguem na brincadeira repletos da adrenalina do momento sem dar atenção à possibilidade de um tombo ser fatal, a vontade de finalizar o jogo precisa predominar, onde a imaginação ativa revela-se muito mais importante do que o medo de ser ferido, muitas vezes suprimindo-o. Ou seja, o risco, no caso do Terror, também opera mais relacionado à imaginação, uma vez que, devidamente imersos, todos os participantes da obra artística são seres do mundo criado; lembrando que, como Bouko (2016) aponta, a flutuação entre real e imaginado é inevitável, logo, quando acontece a imersão ele transporta-se para o patamar físico.

Ainda, se idealizarmos a imersão para a construção de uma obra de Terror Artístico, a tridimensionalidade própria do teatro é ampliada nesse formato, aumenta a sensação de

⁴⁷ No original, *Role Playing Game*: jogos nos quais os jogadores criam personagens e os representam guiados pela narrativa de um Mestre do jogo. O RPG, popularizou-se na década de sessenta, após a publicação de *A Sociedade do Anel*, primeiro volume da saga *O Senhor dos Anéis*, em 1954. A premissa desse tipo de jogo é a criação de uma história conjunta entre os participantes, na qual os jogadores, guiados pelo Mestre do Jogo, constroem personagens que nortearão suas escolhas ao longo da narrativa, dentro da lógica de cada um deles, baseada em suas características, ambições e backstories. Em sua origem, o RPG era um jogo de tabuleiro, e seus praticantes utilizavam peões para representar sua posição na história, com dados, de múltiplas facetas, indicando os avanços no jogo, tanto de posição como de nível, de acordo com suas conquistas durante o desenvolvimento da história. (LUCAS, 2021, p. 31)

estarmos dentro de um mundo que opera por leis próprias, independente de alguém estar assistindo-o ou não; onde, diferente do cinema, os espectadores podem escolher para onde olhar livremente e, se a intenção de imersão for bem sucedida, visualizar aspectos do mundo criado independente de sua escolha, ampliando a sensação de estarem inseridos nele. Significa, portanto, que a preocupação em ambientar a narrativa deve ser maior do que a “habitual”; a direção precisa ter em mente que a liberdade do olhar proporcionada pela tridimensionalidade implica em preencher todo o espaço artisticamente; com caracterização, cenário, objetos, odores, pequenos detalhes que, quando notados pelo público, o maravilhem e sirvam de combustível aos atores para sua atuação.

Agora, pergunto novamente: o que resta? Com as duas questões da pesquisa respondidas, seria o caso de juntar os muitos cadernos de anotações e devolver os livros utilizados como referência à estante?

Não poder experimentar empiricamente com certeza influenciou nas respostas que conseguimos encontrar, mas, depois de percorrer esse longo caminho repletos de pedras drummonescas, olho para trás, depois viro para o resto da estrada à frente e não consigo deixar de pensar em como as teorias levantadas poderiam ser aplicadas na prática, até mesmo na montagem de uma obra teatral. Com o material construído, como trabalhar com a essência do teatro? Foi impossível não idealizar algumas hipóteses sobre uma futura montagem de Terror Artístico, hipóteses que compreendem outros aspectos da sua encenação. Se fosse empiricamente experimentar a construção de uma obra de Terror, com certeza começaria por aí: imaginando um espaço totalmente caracterizado e ambientado, no qual os espectadores possam caminhar livremente e encontrar surpresas aterrorizantes no caminho.

Finalmente, penso que a pesquisa desenvolvida e retratada até aqui está muito, muito longe de acabar. Comecei falando sobre os sonhos, no fascínio que eles exercem sobre mim e, às vezes, tenho a sensação de que essas páginas foram justamente isso, um sonho: breve, emocionante e indescritível em sua totalidade por meio das palavras. Temo pensar em quantas nuances desbotaram no processo de transcrevê-lo, em ter deixado passar alguma sombra ou imagem de suma importância, mas talvez a graça de sonhar esteja aí também, em saber que apenas quem sonhou conhece a experiência única do seu sonhar. Ainda assim, espero que aqueles que leram sobre esta pesquisa tenham conseguido mergulhar nessa experiência em algum nível, que tenham se *aterrorizado artisticamente* ao imaginar a ideia de uma produção teatral de Terror Artístico.

Certa vez li que a cada questão respondida, surgem mais duas ou três; como as cabeças da Hidra que, a cada uma cortada, surgem duas. Talvez essa seja a verdadeira

maldição dos pesquisadores e artistas? Enxergar uma nova pergunta em cada resposta respondida, numa espiral de criações e descobertas que afluem infinitamente? Talvez. Independente do motivo, se resultado de uma maldição ou pura curiosidade, termino este relato com uma nova questão: Agora que a experiência estética semelhante a um pesadelo foi conceituada e pistas encontradas para fazê-lo, como construir uma obra de Terror no teatro? E dela, o que compõe uma linguagem de Terror?

Talvez, nos próximos tempos, esta pesquisa, este sonho, se revele um pesadelo? Esperamos que sim. E que, como todo bom pesadelo, não finde.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADVERSE, Helton. Foucault, a democracia e as formas de aleturgia. **Dorsal: Revista de Estudos Foucaultianos**, Valparaíso, n. 3, p. 119-134, dez. 2017.
- AGUIAR, João Fillipe Souza de. Emoções e sentimentos: uma perspectiva fisiológica. *In: CONGRESSO DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA DA FASB*, 17., 2019, Barreiras. **Anais...** Barreiras, 2019, p. 1-3.
- ALVARENGA, Valéria Metroski de. A cidade dos mortos: o mundo imaginário do artista polonês Zdzislaw Beksinski. **Revista Interdisciplinar Internacional de Artes Visuais**, Curitiba, v. 4, n. 2, p. 31-45, 2017.
- ANAZ, Sílvio Antonio Luiz *et al.* Noções do imaginário: perspectivas de Bachelard, Durand, Maffesoli e Corbin. **Revista Nexi**, São Paulo, n. 3, p. 1-16, 2014.
- ANSELMO, Beatriz Moreira. O teatro do horror de Maurice Maeterlinck. *In: SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE LETRAS E LINGUÍSTICA*, 3., 2013, Uberlândia. **Anais...** Uberlândia, 2013, p. 1-9.
- ARDENNE, Paul. **Extrême: esthétiques de la limite dépassée**. Paris: Flammarion, 2006.
- ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. **A poética clássica**. São Paulo: Cultrix, 1991.
- ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 1993.
- AURÉLIO, Buarque de Holanda Ferreira et al. **Dicionário da língua portuguesa**. Editora Positivo, p. 2208-2220, 2010.
- BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- BAUDELAIRE, Charles. **O spleen de Paris: pequenos poemas em prosa**. Rio de Janeiro: Imago, 1995.
- BARBAS, Helena. O sublime e o belo: de Longino a Edmund Burke. *In: Helena Barbas*. Lisboa, p. 1-20, 11 jun. 2006. Disponível em: http://helenabarbas.net/papers/2002_Sublime_H_Barbas.pdf. Acesso em: 3 mar. 2022.
- BAUMAN, Zygmunt. **Medo líquido**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- BENJAMIN, Walter. **Sobre arte, técnica, linguagem e política**. Lisboa: Relógio d'Água, 1992.
- BERTHOLD, Margot. **História mundial do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- BOTTING, Fred. **Gothic**. Routledge, 2013.
- BOUKO, Catherine. Immersive theater: a definition on three levels. **Sociétés**, Paris, v. 134, n. 4, p. 55-65, 2016.

BRECHT, Bertolt. **A short organum for the theatre**. [S. l.]: [s. i.], 1948.

BROOK, Peter. **O teatro e seu espaço**. Petrópolis: Vozes, 1970.

BURKE, Edmund. **Investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e da beleza**. São Paulo: Edipro, 2014.

CAMPOS, Maria José Rago. **Arte e verdade**. São Paulo: Loyola, 1992.

CÁNEPA, Laura Loguercio. **Medo de quê?** Uma história do horror nos filmes brasileiros. 2008. 83 f. Tese (Doutorado em Multimeios) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, 2008.

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

CHIANG, Ted. História da sua vida e outros contos. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2016.

COLI, Jorge. **O que é arte**. São Paulo: Brasiliense, 1995.

DELUMEAU, Jean. **História do medo no Ocidente (1300-1800): uma cidade sitiada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

ENDE, Michael. **O teatro de sombras de Ofélia**. São Paulo: Ática, 2000.

EINSTEIN, Albert. **Sobre religião cósmica e outras opiniões e aforismos**. Nova Iorque: Editora Covici-Friede, 1931.

FARIAS, Paulo Roberto. **Morredeiro**: a corporalidade perturbadora numa criação cênica de horror. 2019. 126 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Porto Alegre, 2019.

FÉRAL, Josette. O real na arte: a estética do choque. In: RAMOS, Luiz Fernando (org.). **Arte e ciência**: abismo de rosas. São Paulo: ABRACE, 2012.

FIORIN, José Luiz. Paixões, afetos, emoções e sentimentos. **Casa**: Cadernos de Semiótica Aplicada, v. 5, n. 2, p. 1-15, dez. 2007.

FREUD, Sigmund. **O infamiliar**. São Paulo: Autêntica, 2019.

GOETHE, Johan Wolfgang von. Álamo-Rei. **Jornal Opção**. Goiânia, [s. i.], n. 2.168, [n. p.], 28 jan. 2017. Disponível em: <https://www.jornalopcao.com.br/opcao-cultural/seis-poemas-de-goethe-traduzidos-por-wagner-schadeck-85827/>. Acesso em: 4 mar. 2022.

HOLANDA, Vanderlan Nogueira *et al.* As bases biológicas do medo: uma revisão sistemática da literatura. **Revista Interfaces: Saúde, Humanas e Tecnologia**, v. 1, n. 3, set. 2013.

HUTCHINGS, Peter. **Historical dictionary of Horror cinema**. Rowman & Littlefield, 2017.
 JAMEISON, Helen Varley. Real time, virtual space, live theatre. *In*: BRENNAN, Stella; BALLARD, Su (ed.). **The aotearoa digital arts reader**. Nova Zelândia: The Aotearoa Digital Arts and Clouds, 2008.

JEHA, Júlio César. A semiose da fantasia literária. **Signótica**, v. 13, n. 1, p. 117-136, 2001.

KING, Stephen. **A torre negra: o pistoleiro**. São Paulo: Objetiva, 2004.

KING, Stephen. **Dança macabra**. São Paulo: Ponto de Leitura, 1981.

KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. **Gávea: Revista do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil**, Rio de Janeiro, n. 1, 1984.

LIMA, Carla Andréa. Da Via Negativa como Espaço de Travessia: o trabalho do ator e sua relação com o Real. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, v. 3, p. 71-96, 2013.

LOVECRAFT, Howard Phillips. **O horror sobrenatural em literatura**. São Paulo: Iluminuras, 1973.

LUCAS, Julia Kieling. Para além do pesadelo: a procura por uma dramaturgia de terror no teatro. *In*: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS (ABRACE), 11., 2021, [s. l.]. **Anais...** [S. l.], 2021, p. 1-16.

MAFFESOLI, Michel. **The time of the tribes: the decline of individualism in mass society**. London: Sage, 1995.

MARQUES, Adílio Jorge; MORAIS, Marcelo Alonso. O sincretismo entre São Jorge e Ogum na Umbanda: ressignificações de tradições europeias e africanas. **Revista Brasileira de História das Religiões**, Maringá, v. 3, n. 9, p. 1-13, jan. 2011.

MITHEN, Steven. **A pré-história da mente**. São Paulo: Unesp, 2002.

MOLER, Lara Biasoli. **Da palavra ao silêncio: o teatro simbolista de Maurice Maeterlinck**. 2006. 303 f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, São Paulo, 2006.

MORAES, Heloisa Juncklaus Preis; BRESSAN, Luiza Liene; OSNILDO, Reginaldo. O medo no imaginário e o imaginário do medo. **Revista Memorare**, Tubarão, v. 4, n. 2, p. 209-223, maio/ago. 2017.

MOREIRA FILHO, Alonso; OLIVEIRA, Vandenise Krepker. **Automutilação**. *In*: ABCMED. [S. l.], 20 nov. 2017. Disponível em: <https://www.abc.med.br/p/psicologia-e-psiquiatria/1307133/automutilacao.htm>. Acesso em: 2 mar. 2022.

- MURAKAMI, Haruki. **Sono**. São Paulo: Alfaguara, 2015.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Assim falou Zaratustra**: um livro para todos e para ninguém. São Paulo: FCA, 1985.
- PALLOTTINI, Renata. **O que é dramaturgia**. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- PEAKE, Richard Brinsley. **Presumption; or the fate of Frankenstein**. London: [S. i.], 1823.
- PIASSI, Luís Paulo. A perspectiva sociocultural da física nos romances de ficção científica de Arthur Clarke. **Revista Brasileira de Pesquisa em Educação em Ciências**, v. 11, n. 2, p. 205-226, 2011.
- PIEIDADE, Lucio de Franciscis dos Reis; CÁNENA, Laura Loguercio. O horror como performance da morte: José Mojica Marins e a tradição do Grand Guignol. **Galáxia**, São Paulo, v. 14, n. 28, p. 95-107, dez. 2014.
- PIRES, Eloiza Gurgel. Experiência e linguagem em Walter Benjamin. **Educ. Pesqui.**, São Paulo, v. 40, n. 3, p. 813-828, jul./set. 2014.
- POSSEBON, Elisa Gonçalves. **A diferença entre emoção e sentimento / Educação emocional / Elisa Possebon**. Canal Educação Emocional Sem Segredos, 2020. 3m30s. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=VJlpPFJSIzA&ab_channel=Educa%C3%A7%C3%A3oEmocionalSemSegredos. Acesso em: 4 mar. 2022.
- RADCLIFFE, Ann. Do sobrenatural na poesia. Apresentação de Marcos Balieiro. **Prometheus**, Aracaraju, v. 11, n. 31, p. 253-267, set./dez. 2019.
- RADCLIFFE, Ann. On the supernatural in poetry. **New Monthly Magazine**, [s. l.], v. 16, n. 1, p. 145-152, 1826.
- RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.
- RIBEIRO, Emílio Soares. **O gótico e seus monstros**: a literatura e o cinema de horror. São Paulo: Cartola Editora, 2021.
- ROSE, Steve. How post-horror movies are taking over cinema. *In*: **The Guardian**. [S. l.], 6 jul. 2017. Disponível em: <https://www.theguardian.com/film/2017/jul/06/post-horror-films-scary-movies-ghost-story-it-comes-at-night>. Acesso em: 2 mar. 2022.
- ROTHFUSS, Patrick. **The name of the wind**: the kingkiller chronicle. London: Hachette, 2010.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. **Jogar, representar**: práticas dramáticas e formação. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Ler o teatro contemporâneo**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

SÁNCHEZ, José A. Dramaturgia en el campo expandido. **Repensar la dramaturgia, errancia y transformación**, [s. l.], [s. i.], p. 19-38, 2011.

SANTOS, José Luiz dos. **O que é cultura**. São Paulo: Brasiliense, 2017.

SCHECHNER, Richard. **Performance studies: an introduction**. [S. l.]: Routledge, 2017.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 1992.

UEXKÜLL, Jakob von. **Umwelt und innenwelt der tiere**. Berlin: J. Springer, 1909.

VARMA, Devendra. **The gothic flame: being a history of the gothic novel in England: its origins, efflorescence, disintegration, and residuary influences**. Nova Iorque: Russel & Russel, 1923.

VIEIRA, Jorge Albuquerque. **Formas de conhecimento: arte e ciência, uma visão a partir da complexidade**. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2006.

VYGOTSKY, Lev Semenovich. **Pensamento e linguagem**. [S. l.]: Ed. Ridendo Castigat Moraes, 2002.

ZALTRON, Michele Almeida. A imaginação no método das ações físicas de K. Stanislávski. *In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS (ABRACE)*, 6., 2010, São Paulo. **Anais...** São Paulo, 2010, p. 1-5.

ZANINI, Claudio. O perverso e o gótico em Jogos Mortais. **Revista Abusões**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 98-121, 2015.

ZURBACH, Christine; FERREIRA, José Alberto. **Tradução, dramaturgia, encenação (II)**. São Paulo: Almedina, 2014.

ANEXOS

OBRAS ANALISADAS PARA A PESQUISA

Annihilation (2018), filme dirigido por Alex Garland
Antes de Dormir (2014), filme dirigido por Rowan Joffé
O Babadook (2014), filme dirigido por Jennifer Kent
O Bebê de Rosemary (1968), filme dirigido por Roman Polanski
Bird box (2018), filme dirigido por Susanne Bier
Boa noite, mamãe (2014), filme dirigido por Veronika Franz, Severin Fiala
A Bruxa (2015), filme dirigido por Robert Eggers
Ao Cair da Noite (2017), filme dirigido por Trey Edward Shults
O Cão Andaluz (1929), filme dirigido por Luis Buñuel, Salvador Dalí
Casa do Medo (2018), espetáculo dirigido por Diego Mac
Os Cegos (1891), peça escrita por Maurice Maeterlinck
Chapeuzinho Vermelho (2017), espetáculo dirigido por Camila Bauer
A Chave Mestra (2005), filme dirigido por Iain Softley
A Chegada (2016), filme dirigido por Denis Villeneuve
Cisne Negro (2010), filme dirigido por Darren Aronofsky
Clímax (2018), filme dirigido por Gaspar Noé
The Cloverfield Paradox (2018), filme dirigido por Julius Onah
Coherence (2013), filme dirigido por James Ward Byrkit
Conta Comigo (1986), filme dirigido por Rob Reiner
Corra (2017), filme dirigido por Jordan Peele
Corrente do Mal (2014), filme dirigido por David Robert Mitchell
Dogville (2003), filme dirigido por Lars Von Trier
Donnie Darko (2001), filme dirigido por Richard Kelly
Durante a Tormenta (2018), filme dirigido por Oriol Paulo
Ensaio Sobre a Cegueira (2008), filme dirigido por Fernando Meirelles
Os Esquecidos (2004), filme dirigido por Joseph Ruben
Estou Pensando em Acabar com Tudo (2020), filme dirigido por Charlie Kaufman
O Farol (2019), filme dirigido por Robert Eggers
A Ghost Story (2017), filme dirigido por David Lowery
Hereditário (2018), filme dirigido por Ari Aster
A História da sua vida (2016), conto escrito por Ted Chiang
Histórias Extraordinárias (1845), livro escrito por Edgar Allan Poe
Ilha do Medo (2010), filme dirigido por Martin Scorsese
Inferno (2008), espetáculo dirigido por Romeo Castellucci
A Intrusa (1891), peça escrita por Maurice Maeterlinck
A Janela Secreta (2004), filme dirigido por David Koepp
Jogo Perigoso (2017), filme dirigido por Mike Flanagan
O Labirinto do Fauno (2006), filme dirigido por Guillermo del Toro
The Lodge (2019), filme dirigido por Veronika Franz, Severin Fiala
Louca Obsessão (1990), filme dirigido por Rob Reiner

Um Lugar Silencioso (2018), filme dirigido por John Krasinski
Luzes Apagadas (1984), peça escrita por Manjula Padmanabhan
Mal Entendido (2016), espetáculo dirigido por Daniel Colin
A Maldição da Residência Hill (2018), série dirigida por Mike Flanagan
A Maldição da Mansão Bly (2020), série dirigida por Mike Flanagan
Mármore (2008), peça escrita e dirigida por Paloma Dourado
Mártires (2008), filme dirigido por Pascal Laugier
Melancolia (2011), filme dirigido por Lars Von Trier
Memento (2000), filme dirigido por Christopher Nolan
Midsommar (2019), filme dirigido por Ari Aster
Missa da Meia-noite (2021), série dirigida por Mike Flanagan
O Mistério das Duas Irmãs (2009), filme dirigido por Thomas Guard, Charles Guard
Mother (2017), filme dirigido por Darren Aronofsky
A Mulher na Janela (2021), filme dirigido por Joe Wright
Nós (2019), filme dirigido por Jordan Peele
Los Ojos de Julia (2010), filme dirigido por Guillem Morales
O Orfanato (2007), filme dirigido por Juan Antonio Bayona
Os Outros (2001), filme dirigido por Alejandro Amenábar
O Páramo (2021), filme dirigido por David Casademunt
O Poço (2019), filme dirigido por Galder Gaztelu-Urrutia
O Que Ficou Para Trás (2020), filme dirigido por Remi Weekes
Raw (2016), filme dirigido por Julia Ducournau
O Sacrifício do Cervo Sagrado (2017), filme dirigido por Yorgos Lanthimos
O Sexto Sentido (1999), filme dirigido por M. Night Shyamalan
Sono (2015), conto escrito por Haruki Murakami
Time (2021), filme dirigido por M. Night Shyamalan
Them (2021), série criada por Little Marvin
A Torre Negra (1982), série de livros escrita por Stephen King