

A Mancha no cinema de horror brasileiro da década de 2010: Uma análise de *Trabalhar Cansa*, *Mormaço* e *O Animal Cordial*

The Stain in Brazilian horror movies of the 2010s: An analysis of Hard Labor, Mormaço and Friendly Beast

La Tache dans le cinéma d'horreur brésilien dans les années 2010: Une analyse de Travailler Fatigue, Mormaço et O Animal Cordial

Giancarlo Couto

Doutorando em Comunicação Social pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul - PUCRS, na linha de pesquisa Cultura e Tecnologias das imagens e dos imaginários com bolsa CNPq. Graduado em Filosofia pela Universidade Federal de Pelotas. E-mail: giancarlo.couto@edu.pucrs.br.

Carlos Gerbase

Doutor em Comunicação Social pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Pós-doutor em Cinema pela Universidade Sorbonne Nouvelle - Paris 3. E-mail: cgerbase@pucrs.br.

RESUMO

Este artigo busca destacar como o simbolismo da Mancha aparece em três obras cinematográficas brasileiras de horror lançadas na última década. O conceito de *Mancha* utilizado aqui remete às noções de pecado tabu lançadas por Ricoeur (1960) e que tiveram suma importância na história da ética cristã ocidental (Vidal, 1978). Primeiramente, o texto busca, retratar alguns momentos históricos nos quais a Mancha teve papel fundamental na constituição do *ethos* cristão, para, posteriormente, analisar como esse simbolismo aparece nas cenas dos filmes analisados, sendo eles: *Trabalhar Cansa* (2011), de Juliana Rojas e Marco Dutra, *Mormaço*, de Marina Meliande e *O Animal Cordial* (2017), de Gabriela Amaral. Percebemos que tais obras se utilizam do simbolismo da Mancha para discutir questões sociais e temáticas fundamentais para a construção desigual do país.

PALAVRAS-CHAVE: *Cinema de Horror; Cinema Brasileiro; Mancha; Década de 2010.*

ABSTRACT

This article attempts to emphasize the way in which the symbolism of the Stain appears in three Brazilian horror films released in the past decade. The concept of a *Stain* used herein harks back to the notions of sin and taboo employed by Ricoeur (1960) and that are of the utmost relevance in the history of Western christian ethics (Vidal, 1978). Primarily, the text attempts to trace back some historical moments in which the Stain was essential in the establishment of Christian *ethos* in order to later analyze the way in which this symbolism appears in excerpts of analyzed films, to wit: *Hard Labor* (2011), by Juliana Rojas and Marco Dutra, *Mormaço* (2017), by Marina Meliande and *Friendly Beast* (2017), by Gabriela Amaral. We realize that these works employ the symbolism of the Stain to discuss social issues and essential subjects for Brazil's unequal establishment.

KEYWORDS: *Horror cinema; Brazilian cinema; Stain; 2010s.*

RÉSUMÉ:

Cet article cherche à souligner comment le symbolisme de la Tache apparaît dans trois œuvres cinématographiques brésiliennes d'horreur lancées au cours de la dernière décennie. Le concept de *Tache* utilisé ici renvoie aux notions de péché tabou lancées par Ricoeur (1960) et qui ont eu une grande importance dans l'histoire de l'éthique chrétienne occidentale (Vidal, 1978). Tout d'abord, le texte cherche à retracer certains moments historiques dans lesquels la Tache a joué un rôle fondamental dans la constitution de l'éthos chrétien, pour analyser plus tard comment ce symbolisme apparaît dans les scènes des films analysés, à savoir: *Travailler Fatigue* (2011), de Juliana Rojas et Marco Dutra, *Mormaço* (2017), de Marina Meliande et *O Animal Cordial* (2017), de Gabriela Amaral. On se rend compte que de telles œuvres utilisent le symbolisme de la Tache pour discuter des questions sociales et thématiques qui sont fondamentales à la construction inégale du pays.

MOTS-CLÉS: *Cinéma d'horreur; Cinéma Brésilien; La Tache; Les années 2010.*

Submetido em 25 de Novembro de 2020

Aceito em 27 de Maio de 2021

Introdução

O cinema de horror reviveu na década de 2010 no nosso país. Se desde a chamada Retomada do Cinema brasileiro, em meados dos anos 1990, não tivemos nenhum grande sucesso de público e/ou crítica no gênero, a partir dos anos 2010 o horror renasceu dos mortos, com filmes que chamaram a atenção, principalmente

Dossiê **Apropriações e ressignificações na arte e no pensamento** – <https://revistaecopos.eco.ufrj.br/>

ISSN 2175-8689 – v. 24, n. 3, 2021

DOI: 10.29146/ecopos.v24i3.27636

no campo da pesquisa e da crítica¹. Tais produções se caracterizam principalmente por contar com críticas sociais em suas narrativas, misturando o horror da realidade brasileira com elementos fantásticos e sobrenaturais. Do mesmo modo, esses filmes têm suscitado diversas pesquisas e discussões privilegiando seu viés crítico social. Este artigo tem por intuito analisar como a Mancha, símbolo arcaico articulado por Paul Ricoeur (1960) para falar sobre o mal, se manifesta em algumas dessas obras, principalmente como modo de denúncia dos problemas sociais e históricos do país.

Desta feita, o texto se divide em duas partes. Primeiro, investigamos o conceito da Mancha e seus desdobramentos na história, buscando demonstrar como ele se tornou fundamental para a construção do *ethos* cristão reverberado em nossa cultura. Posteriormente, analisamos algumas cenas de filmes de horror brasileiros lançados na década de 2010, nas quais o simbolismo da Mancha está presente e parece remeter a um sentido de culpa e expiação, porém revestido e relacionado com o contexto político, social e histórico de nosso país. Pelos limites que um artigo impõe, privilegiamos a análise de três filmes, sendo eles: *Trabalhar Cansa* (2011), de Juliana Rojas e Marco Dutra, *Mormaço* (2017), de Marina Meliande e *O Animal Cordial* (2017), de Gabriela Amaral. Além deles, comentamos brevemente sobre outras obras do gênero que também trazem a questão da Mancha e podem dialogar com os filmes destacados.

1.A Mancha e seus desdobramentos na ética cristã

Paul Ricoeur, como filósofo da hermenêutica, defende a interpretação dos símbolos como signos, ou seja, como expressões que comunicam certo sentido. E, ao contrário do que se possa pensar num primeiro momento, não partimos das

¹ Isso não significa que o gênero tenha sido totalmente esquecido. Como Laura Cánepa (2008) demonstra em sua tese, o horror brasileiro, em sua história, é muito mais representado por uma hibridização de gêneros e de filmes que tenham elementos do horror do que por obras que se coloquem diretamente dentro deste gênero cinematográfico.

concepções simbólicas mais elaboradas para se refletir sobre um discurso, mas sim das mais arcaicas, pois são elas as mais próximas das narrações primárias dos mitos fundantes da civilização:

Em sua estrutura mais arcaica, o símbolo é o meio pelo qual ocorre a passagem da experiência à palavra e da palavra ao discurso. Não só garante a tradução de um estado para outro com profundidade ou clareza, mas, por ser operacional, influencia essa mesma tradução. Para explorar essa tradução, precisamos detectar a amplitude e a diversidade de situações e momentos — de contextos — em que o símbolo emerge. É a mesma estrutura ambivalente do símbolo que é coberta com as diferentes figuras poéticas, retóricas, narrativas, etc.² (Begué, 2012, p. 25-26).

Sendo assim, esses símbolos emergem como mediadores entre a experiência, a palavra e o discurso, agindo em diferentes contextos e operando a partir deles para dar sentido às vivências do homem em relação à totalidade na qual vive. Como o próprio Ricoeur (1959, p. 61) gostava de assinalar, a sentença “o símbolo dá a pensar”³ lhe encantava, pois pressupunha que tudo já havia sido dito, ao mesmo tempo em que seria necessário tudo reelaborar. Do mesmo modo, é o símbolo que tem papel ativo e não o contrário, ou seja, é o símbolo que move o pensar, a elaboração, não sendo apenas uma representação da linguagem. Segundo Ricoeur (1960), a Mancha é um desses símbolos arcaicos.

Ricoeur (1960) definiu que devemos diferenciar símbolo e mito. Cremos que essa diferenciação ajude a elucidar melhor o que seria a Mancha a que este artigo se refere. Primeiramente, para o filósofo, o símbolo se organiza como uma analogia direta e arcaica que dá sentido. Já o mito funciona como um desenvolvimento secundário do símbolo, que leva em consideração espaços geográficos, contextos e épocas. Assim, Ricoeur (1960) coloca a Mancha como um

² Tradução dos autores. Versão original: “En su estructura más arcaica, el símbolo es el medio por el cual se opera el paso de la vivencia a la palabra y de la palabra al discurso. No solo garantiza la traslación de un estado a otro de profundidad o claridad, sino que, por ser operativo, influye en esta misma traslación. Para explorar esta traslación, necesitamos detectar la amplitud y la diversidad de situaciones y momentos — de contextos — en que el símbolo emerge. Es la misma estructura ambivalente del símbolo la que se reviste con las diferentes figuras poéticas, retóricas, narrativas etc.”

³ Tradução dos autores: Versão original: “lesymboledonne à penser”.

símbolo que se desenvolve e aparece de diferentes maneiras em diversos contextos. Ao mesmo tempo, o autor deixa claro que não é necessário um mito para manifestar um símbolo. Como mostraremos nos diversos exemplos que buscamos na história, o símbolo da Mancha se manifesta através de diferentes modos em diversas situações. Logo, o símbolo transcende culturas e contextos, sendo necessário analisar os mitos, imagens e narrativas para entender a quais símbolos se ligam. Como demonstraremos então, o sangue, a sujeira, o detrito, o pecado, a doença, podem ser imagens e narrativas que representam o símbolo arcaico da Mancha, mesmo que se coloquem como coisas diferentes em seus determinados contextos.

Do mesmo modo, como buscaremos demonstrar na análise, o símbolo da Mancha, por mais arcaico que seja, continua se apresentando através de imagens atuais, que lidam com temáticas das mais antigas da existência humana, como, por exemplo, a culpa. Assim, as imagens aqui analisadas se dão de diferentes modos, mas todas remetem à questão da culpa, que se manifesta pelo símbolo da Mancha. Acreditamos que o cinema de horror seja um campo fértil para este tipo de estudo justamente porque, como destaca Souto (2012, p. 52), “lida a um só tempo com medos universais (da morte, do envelhecimento, da decadência física, da perda do controle sobre o corpo, da sexualidade, da violência) e medos sócio-históricos pontuais”.

Advinda da noção de pecado tabu⁴ da antiguidade, a Mancha é encontrada também nas tragédias gregas, no judaísmo e, em maior contato com a cultura ocidental, no cristianismo. Nesta última, funciona como uma expressão da culpabilidade, mas também pode expressar o pecado e os interditos. Nesses sentidos, todavia, uma coisa não muda, a Mancha é o simbolismo mais arcaico e o

⁴ Vidal (1978) aponta que a noção de pecado tabu está ligada a um sentido mágico-religioso de povos antigos. Tabu é uma realidade (pessoa, objeto, situação) fechada, que contém um interior maléfico e que tem seu acesso proibido ao homem. Aquele que invade essa realidade está atentando contra a ordem e deve ser prontamente castigado. Essa violação também tem característica contagiosa, ou seja, afeta as pessoas próximas ao violador. Nesse sentido, Vidal (1978) destaca que resíduos dessa noção de pecado como tabu se mantiveram no cerne da ética cristã, principalmente na questão da culpabilidade.

ponto de partida para uma noção de impureza e sujeira relacionada ao maléfico (Ricoeur, 1960; Vidal, 1978). A Mancha age em duas vias principais: ao mesmo tempo que é algo exterior que infecta, pertence à esfera do medo, agindo como um terror ético, ou seja, como um simbolismo do erro moral que se manifesta e requer punição. Nesse sentido, desde a Antiguidade, a impureza passou a ter relação direta com o perigo, com o pecado e, conseqüentemente, com a culpa. A partir disso se estabeleceu então uma noção de que o mal físico é consequência direta do pecado. Sendo a Mancha um dos símbolos do mau impuro que envenena, é natural então temer o sujo, pois ele é um dos sinais do maléfico. Consequência disso é explicar o mal como um sintoma, ou seja, se alguém está sofrendo, é porque pecou. Ao falar sobre a Mancha, Ricoeur (1960, p. 31) é enfático: “O medo do impuro e os ritos de purificação estão por trás de todos os nossos sentimentos e comportamentos relativos à culpa”⁵.

O filósofo francês relembra que devemos notar que Mancha e pecado não são a mesma coisa, apesar de terem uma dimensão semelhante, de algo que se apodera do homem. Sendo a Mancha algo mais antigo, o pecado é como que sua reinterpretção dentro do cristianismo. Vidal (1978) aponta que os resíduos do pensamento arcaico da Mancha permaneceram na noção de pecado cristã, principalmente no que toca à culpa, a qual se articula em dois vieses: primeiro, o pecado surge ligado à impureza, à contaminação e à sujeira; enquanto a expiação se dá através de rituais purificatórios, como a confissão. Essa lógica será importante para a análise dos filmes, visto que essa noção entre sujeira e limpeza é uma imagem que os liga diretamente.

As questões sexuais não são o foco desse artigo, porém, cabe exemplificá-las aqui para esclarecer como a Mancha (e o pecado) eram vistos em tempos antigos. A sexualidade cumpria forte espaço nesse quesito e, no Antigo Testamento, tem contornos de tabu e não de uma ética sexual propriamente dita. O medo do impuro

⁵ Tradução dos autores. Texto original: “La crainte de l'impur et les rites de purification sont à l'arrière-plan de tous nos sentiments et de tous nos comportements relatifs à la faute”.

tange às prescrições descritas nos textos bíblicos que lidam com fluídos corporais, como o sêmen e o sangue.

A menstruação e o fluxo patológico tornam impura a mulher e todas as pessoas e objetos por ela tocados, durante sete dias (Lev 15, 19-23); em caso de fluxo patológico, todo aquele que se punha em contato com a paciente ficava impuro até à tarde e devia se lavar (Lev 15,27). A relação sexual com uma menstruada, tida com ignorância de tal estado, tornava impuro por espaço de oito dias (Lev 15,24), e aquele que tinha relação sabendo, devia ser castigado com a morte de ambos (Lev 20,18); o sangue menstrual era considerado como particularmente impuro (Êx 36,17). [...] Toda poluição, tanto patológica como normal (Lev 15,1-15), intencionada ou voluntária, mancha o homem. Ficam também impuras do mesmo modo as pessoas e objetos em contato com o fluxo seminal de um enfermo e devem ser purificadas com abluções (Lev 15, 4-5) (Vidal, 1978, p. 304).

Ao longo dos tempos podemos perceber que a questão da sujeira e da Mancha ligada à moral se transmutou, aparecendo em diversos âmbitos diferentes. Bildhauer (2006), em sua pesquisa sobre o imaginário ligado ao sangue na Idade Média mostra que ele era objeto de curiosidade, medo e reticência. Uma das proibições mais levadas em conta no cotidiano era a de não derramar sangue. Dentre as justificativas, que iam em direção a não afetar a integridade do corpo, uma explicação chama a atenção: o sangue seria, de certa forma, o marco do pecado original. Quando Caim matou Abel e seu sangue foi derramado sobre o solo, o fluido teria desvirginado a Terra, sendo assim ele a fonte do pecado original. Aqui, temos também outra lógica que irá aparecer constantemente nos filmes, os pecados dos nossos pais surgem através da Mancha para assombrar as gerações presentes, dando um sentido de continuidade histórica para a Mancha.

Na Idade Moderna, a Mancha se desdobra na sujeira, principalmente se olharmos para os relatos sobre bruxaria. Clark (2006) conta que alguns demonólogos apontavam que o sangue da menstruação era a base fisiológica de feitiços de bruxas. Do mesmo modo, se acreditava que demônios forneciam às bruxas variados tipos de imundícies e venenos, a fim de infectar os enfeitiçados. Daí decorrem os relatos de vômitos de animais peçonhentos, sujeiras e objetos

estranhos por parte dos enfeitiçados e das próprias bruxas, tanto no Brasil Colônia quanto na Europa (Araújo, 2016; Clark, 2006).

Como se nota, a sujeira sempre cumpriu um papel importante no imaginário do sobrenatural e na questão moral, nos dogmas e no *ethos* da sociedade ocidental. Se, por um lado, a sujeira aparece como sinônimo do mal, do contágio e da doença, por outro, a água surge como algo que limpa e purifica. “Em qualquer grupo religioso que se encontrem, as águas conservam invariavelmente sua função: elas desintegram, eliminam as formas, ‘lavam os pecados’, são ao mesmo tempo purificadoras e regeneradoras” (Eliade, 1991, p. 152). Assim como a Mancha, o simbolismo da água é frequente em diversas religiões antigas. Eliade (1993) destaca que ela dá vida aos seres, além do poder da cura, tendo ares mágicos de regeneração do ser.

A simbologia da água teve grande relevância prática também no cristianismo. Na Patrística, primeiro grande período do pensamento cristão⁶, os padres buscaram reforçar a importância da água, principalmente através do batismo. Esse rito tem valor de renascimento, “o ‘velho homem’ morre pela imersão na água e dá origem a um novo ser, regenerado” (Eliade, 1991, p. 154). João Batista é uma figura importante nesse sentido, pois desloca o ofício medicinal da água em função do corpo para a alma, o batismo não é “a cura das enfermidades corpóreas, mas a redenção da alma, o perdão dos pecados” (Eliade, 1993, p. 159). Em outras proporções, mas seguindo a mesma lógica, o dilúvio é o grande batismo da humanidade. Nele se afogam os corruptos e renascem, através de Noé, os novos homens. A água mantém aqui seu sentido de reabsorção, que abole o velho homem e dá origem ao novo, purificado e regenerado.

Mesmo entre a Idade Média e a Moderna, período no qual Vigarello (1996) assinala que a água é temida, pois se acredita que abre os poros e deixa o corpo exposto às doenças e intempéries, a limpeza não é deixada de lado. Ao contrário,

⁶ A Patrística tem esse nome por ser o período dos “pais da Igreja”, no qual os primeiros pensadores cristãos buscaram estabelecer os dogmas e teorias da nova religião, a fim de defendê-la perante os pagãos. A Patrística data dos três primeiros séculos depois de Cristo.

esta ganha uma grande importância moral, sendo muito ligada à aparência das mãos e rosto. Se instauram os banhos secos, com panos perfumados e talcos, focando no embranquecimento da pele e das roupas. As estufas públicas, locais que surgiram como inocentes estabelecimentos nos quais diferentes pessoas se banhavam, passaram a ser vistos como antros de perdição, comparados a prostíbulos. A água só voltou a ter seu lugar de importância com a ascensão da burguesia, que buscou nos exemplos dos povos indígenas das Américas e nos gregos da Antiguidade a inspiração para a defesa de que a água gelada teria um poder de revigoramento do corpo. A aristocracia, com seus banhos secos e perfumes, por sua vez, é vista como fraca e efeminada. A sujeira se fortaleceu na figura dos bairros pobres das classes baixas, com pessoas obrigadas a viver amontoadas em pequenos quartos e casebres, sufocantes e mal ventilados. Tais bairros eram sinônimo da sujeira do corpo e, conseqüentemente, da alma (Vigarello, 1996). Surge a “pastoral da miséria, em que a limpeza teria quase força de exorcismo” (Vigarello, 1996, p. 211)”. Entrelaçando higiene e moral, a pastoral busca limpar as ruas e casas dos bairros desfavorecidos. “Onde a limpeza termina, começam os vícios”, poderia dizer algum pastor da época. É preciso limpar os pobres, livrá-los de sua sujeira moral e espiritual. Os bairros “desleixados” abriam espaço para todo tipo de vício que contagiasse o corpo social. Percebemos aqui a mesma noção de infecção da Mancha, que pode se apoderar de toda a sociedade a partir de uma parte doente dela. Em menor escala, temos aqui uma cruzada da limpeza moral.

Questão semelhante ocorre no Brasil do século XIX, com os cortiços. Como Chalhoub (2017) percebeu, as moradias das classes mais baixas eram vistas como foco das doenças que assolavam o país à época, como a varíola, febre amarela e tuberculose. Nos discursos do poder público e dos higienistas, o vício, a imoralidade e a sujeira se entrelaçam, sendo espaços férteis para a propagação de enfermidades. E como foco, tais locais preocupavam justamente pela possibilidade de contaminação de bairros vizinhos, das classes mais altas. Temos mais uma vez a

inquietação pela possibilidade da Mancha se espalhar, da doença transbordar as paredes dos casebres e se esparramar pela cidade. Não por acaso a imprensa vibrou quando o maior cortiço do Rio de Janeiro, o Cabeça de Porco, foi destruído em 1893 e fez manchetes comemorando a limpeza da cidade e o livramento daquele “mundo de imundície” (Chalhoub, 2017, p. 22). E são sintomáticas as palavras de Aluísio Azevedo na primeira descrição que temos da formação do cortiço, na obra homônima de 1890:

E os gotejantes jiraus, cobertos de roupa molhada, cintilavam ao sol, que nem lagos de metal branco. E naquela terra encharcada e fumegante, naquela umidade quente e lodosa, começou a minhocar, a esfervilhar, a crescer, um mundo, uma coisa viva, uma geração, que parecia brotar espontânea, ali mesmo, daquele lameiro, e multiplicar-se como larvas no esterco (Azevedo, 2019, p. 26).

O cortiço nasce então de uma “geração espontânea” na lama, que se dá justamente pela sujeira das larvas que se multiplicam no esterco. Se recorrermos a Chalhoub (2017) mais uma vez, tomaremos conhecimento de que as primeiras hipóteses acerca da febre amarela davam conta de seu surgimento a partir do solo, com partículas que dele subiam para a atmosfera, a partir de certa geração espontânea da sujeira e da podridão de animais mortos. A solução se dava, para os que advogavam dessa hipótese, em constantemente regar as ruas com água. Além disso, os médicos hidropatas tinham uma solução simples no combate ao “vômito preto”, nome popular da febre amarela, acusada por muitos de praga divina: “O paciente devia beber um copo d’água a cada dez minutos, ‘tomar um cristel da mesma’ de duas em duas horas, fazer fricções de água fria no ventre, cadeiras e coxas, e ‘ter sempre a cabeça e o ventre embrulhados em panos molhados em água fria” (Chalhoub, 2017, p. 81). Como vemos, a água cumpre aqui um papel de limpeza, tanto das ruas a fim de se tentar combater a origem da doença, como do corpo infectado, efetuando espécie de purificação interna.

Os exemplos levantados buscam mostrar que tanto a história da sujeira quanto a da limpeza estão diretamente ligadas à Mancha e à água. Mais do que a sujeira do corpo, elas se cruzam principalmente ao se pensar a sujeira da alma, a sujeira moral. Nesse sentido, a Mancha se liga diretamente à sujeira moral que transpassa diferentes gerações, retornando em diversos pontos da história, sendo necessária ser limpa pela água, a fim de curar a alma e os atos da sociedade. Sendo assim, não é por acaso — mesmo que provavelmente não seja proposital por parte dos autores — que esses simbolismos retornem justamente nos filmes de horror brasileiros contemporâneos. Sigamos então o conselho de Paul Ricoeur e pensemos a Mancha como símbolo arcaico que emerge em diferentes discursos para dar conta de um contexto e operar através dele. Olhemos para os filmes.

2. Cinema de horror brasileiro na década de 2010

Não é novidade a mistura entre crítica social e o gênero horror no cinema mundial. Desde o expressionismo alemão, passando pelos filmes de zumbi de George Romero, até as obras de John Carpenter e chegando à nova leva de filmes de horror estadunidenses pós-crise de 2008, a junção entre temas políticos e o horror sobrenatural produziu exemplares de sucesso. No Brasil, a obra de José Mojica Marins é marcada pela crítica à moralidade religiosa, sendo muito malvista pela censura da Ditadura Civil-Militar (1964-1985)⁷. Todavia, desde então, apesar do cinema brasileiro constantemente produzir obras com forte apelo político, o gênero do horror ficou relativamente esquecido, sendo raras as produções. Na década de 2010, porém, isso mudou. Temos uma série de filmes com certo sucesso de público e crítica, angariando participações e prêmios em festivais nacionais e internacionais. Além da mistura entre horror sobrenatural e drama cotidiano, o simbolismo da Mancha parece ser um dos fatores que une tais obras. Mais do que

⁷ Muitos filmes de Mojica foram censurados, sendo alguns, como *O Ritual dos Sádicos* (1969) completamente proibido por 15 anos (Barcinski; Finotti, 2015).

isso, parece ser o principal símbolo que produz o elo entre os componentes dessas películas, a violência e a culpa, o símbolo que dá a pensar, como diria Ricoeur (1959). Como buscaremos mostrar, em muitos destes filmes a Mancha surge como um fator que precisa ser limpo, como a transposição imagética dos pecados de outros tempos que precisam ser purificados. Assim como na breve genealogia da Mancha que fizemos, nesses filmes a Mancha se apresenta de diferentes formas, tendo suas aproximações e particularidades. Ao mesmo tempo, a Mancha se renova, remetendo também às situações sócio-culturais específicas de seu tempo.

2.1 Filme *Trabalhar Cansa*

Trabalhar Cansa é o primeiro exemplo e talvez o mais profícuo. Lançado em 2011, o filme de Juliana Rojas e Marco Dutra conta a história de Helena (Helena Albergaria), que decide abrir um minimercado. O negócio, porém, não engrena e quando seu marido é demitido do emprego, a crise financeira ameaça a família. Certa noite, Helena descobre então um ser que se assemelha a um lobisomem, morto e emparedado no local. Com o auxílio do marido, ela busca se livrar do corpo estranho, que tem ares de maldição, a qual não deixava os negócios instalados no prédio funcionarem. Helena e o marido queimam a criatura, numa espécie de ritual de expiação para tentar quebrar a maldição.

Partilhamos aqui da visão de Souto (2012) de que *Trabalhar Cansa* lida justamente com a violência perpetrada por gerações e a opressão às minorias no país. A autora destaca diversas passagens da obra que parecem apontar para este caminho: a peça da escola da filha de Helena e Otávio, que mostra uma libertação de escravizados com alunos brancos pintados de preto, comemorando com jogos de capoeira a assinatura da abolição; o nome do mercado ser Curumim e, em determinada cena, Vanessa aparecer com adereços indígenas; o encontro de correntes no mercado, como se pertencessem a alguém que esteve preso no local.

Trabalhar cansa parece ecoar um passado de escravidão. Nesse sentido, o filme parece assombrado pelos fantasmas do Brasil, por aqueles que foram explorados, mortos, dizimados; traumas do passado que retornam ao presente. Traços de uma desigualdade histórica ainda não finalmente superada, que guardam marcas nas relações de classe e pessoais do presente (Souto, 2012, p. 54).

Ao nosso ver, além destas pistas sobre a temática, é a Mancha o símbolo escolhido para abordar tais questões. Analisaremos aqui a primeira cena em que a Mancha aparece no filme. Esta sequência se dá quase aos trinta minutos de projeção, quando Helena e o açougueiro do mercado observam uma mancha na parede recém rebocada. “Isso tá com cara de infiltração, dona Helena”, diz ele (fig. 1). O reboco está ali há pouco tempo, pois, ao comprar o local, Helena percebe que aquela parte da parede estava com os tijolos à vista. Como descobriremos depois, o local estava assim, pois a parede havia sido quebrada, a fim de esconder o corpo da criatura. A Mancha é então o primeiro vestígio do passado, de algo que se tentou acobertar, mas que insiste em se pôr aos olhos. Como Souto (2012, p. 55) destaca, o monstro encontrado na parede é como um horror interno, que tenta ser escondido, mas que retorna sempre maior.

Figura 1: Cena em que aparece o primeiro vestígio da Mancha.



Fonte: filme *Trabalhar Cansa*.

Uma prateleira com produtos é colocada em frente à parede, a fim de esconder a mancha dos clientes. A solução simples visa apenas esconder o problema, em vez de tratá-lo. Essa tentativa de mascarar o inconveniente só faz, porém, com que ele aumente sem ser visto. Dias depois, com a infiltração causada por fortes chuvas, Helena descobre que a mancha aumentou de tamanho e cobre boa parte da parede (fig. 2). Essa imagem parece dialogar diretamente com a ideia de sujeira moral já destacada pela “pastoral da miséria” de Vigarello (1996) e pelas ações de saúde pública em tempos de doença no Brasil (Chalhoub, 2017). Desse modo, quando Helena percebe que não há mais como esconder o problema e precisa efetivamente lidar com ele, a Mancha já está enorme, ameaçando toda a parede. Não há mais como remediar o sintoma, é preciso destruir a estrutura, trocar o material podre e comprometido por um novo. A sequência da primeira aparição da Mancha é a mesma em que surge também o personagem de Ricardo (Thiago Carreira), jovem funcionário do mercado que posteriormente será demitido por Helena, ao ser pego levando para casa produtos prestes a vencer. O personagem de Ricardo representa na obra o ápice da tensão entre trabalhador e empregador, visto que sua atitude é severamente punida pela patroa com a demissão, a exclusão do funcionário visto como uma fruta podre que pode contaminar os outros empregados.

Figura 2: cena do filme em que a mancha aumenta.



Fonte: *Trabalhar Cansa*

Retomamos aqui novamente os apontamentos de Souto (2012) que coloca *Trabalhar Cansa* como uma obra que lida também com os medos relacionados ao território. Como a autora destaca, o homem é um animal territorial, que, no contexto contemporâneo, é obrigado a se inserir em múltiplas territorialidades, dividindo seus espaços com o outro, o que pode gerar diversos conflitos, ainda mais quando o outro é comumente de classe diferente. Nesse sentido, Helena frequentemente teme e desconfia de seus empregados, pois os vê como invasores que ameaçam sua segurança (Souto, 2012). Lima (2019) também aponta um caminho semelhante, destacando que os momentos de tensão no filme geralmente se dão em torno das relações com um *outro assustador*⁸. Deste modo, *Trabalhar Cansa* se constrói através dessas relações: a parede deve ser destruída e reconstruída, os empregados devem ser revistados e os que roubam devem ser punidos. Para Helena, Ricardo também é a Mancha que deve ser excluída. Ela constantemente chama sua atenção para o trabalho, desconfia dele, até que o pega roubando e por isso o demite, o elimina do espaço do mercado. Em outra cena, quando ele reaparece no local como cliente, Helena faz com que outra funcionária

⁸ Para Lima (2019), o *outro assustador* é um construto narrativo e imagético utilizado nas obras de horror para causar medo e repulsa. Para o pesquisador, o *outro assustador* pode ser tanto um personagem quanto um acontecimento.

o siga, temendo que ele possa surrupiar algum produto. O mesmo acontece com o esqueleto na parede, ele deve ser expulso e sua maldição expiada. Não por acaso, a criatura encontrada no local é retirada dali, levada para longe e queimada, para que seus vestígios sejam completamente apagados.

A Mancha é a pista que leva Helena a descobrir o corpo na parede e são diversas as suas aparições na trama, geralmente antecipando momentos de tensão e servindo como imagem propulsora do debate político, ou, como apontaria Ricoeur (1959), como símbolo que se impõe para articular pensamento e linguagem. A Mancha se mostra então como um espectro que ronda as relações sociais dos personagens, como símbolo que denuncia a construção desigual da nossa sociedade.

2.2 Filme *Mormaço*

O longa-metragem *Mormaço*, dirigido por Marina Meliande e lançado em 2017, traz discussões semelhantes e diversas em relação à territorialidade. A obra apresenta a jovem advogada Ana (Marina Provenzano), que representa moradores de comunidades cariocas que estão sendo despejados de suas casas para a construção de obras para as Olimpíadas do Rio de Janeiro. A partir do segundo ato, os dramas de Ana aumentam, com o surgimento em sua pele de uma mancha que cresce e se espalha por seu corpo (fig. 3). Apesar do filme se caracterizar muito mais como um drama, seu ato final tem contornos fantásticos misturados com o gênero do horror. Isso se dá justamente pela Mancha na pele da protagonista e na parede de seu apartamento, que também sofre pela especulação imobiliária.

Figura 3: A Mancha na pele de Ana.



Fonte: *Mormaço*

Mormaço parece refletir a ideia de Mancha como infiltração dos espaços. Há uma mancha no corpo da protagonista e outra representando a especulação imobiliária, que invade os espaços dos moradores da cidade, os expulsando de suas casas. O corpo da protagonista se relaciona diretamente com o espaço do local; no decorrer do filme, intercalam-se cenas de sua pele apodrecendo com sequências de máquinas derrubando as paredes das casas. Em *Mormaço*, os espaços são transformados em ruínas, em locais de detrito, lixo e folhas mortas que caem na piscina do prédio. Enquanto isso, a pele morre, as plantas fenecem e as frutas apodrecem. Há um elo entre o material e o biológico, que vão calmamente se aproximando através da Mancha. Não por acaso, Ana percebe que a Mancha em seu corpo também cresce nas paredes de seu apartamento (fig. 4). Aqui temos o processo contrário de *Trabalhar Cansa*. Em vez da tentativa de esconder a mancha na parede, há a busca por revelá-la.

Figura 4: A Mancha na parede do apartamento de Ana.



Fonte: *Mormaço*

Em sua tese de Doutorado, Mariana Souto (2016) analisa a recorrência do *Invasor* em alguns filmes brasileiros da última década⁹. O *Invasor* seria aquele personagem que atravessa tanto classes sociais quanto seus territórios, abalando as relações dos personagens e manifestando suas diferenças. “Um território é o espaço definido e atravessado por linhas de força e relações de poder. Ele envolve a referência implícita à noção de limite, que exprime a relação que um grupo mantém com uma parcela de espaço” (Souto, 2016, p. 144). Ou seja, o conceito de território carrega junto de si dimensões de poder, cultura e processos de apropriação:

Um invasor, portanto, é aquele que evidencia a emergência de territórios e limites. Nos filmes que aqui estão em jogo, a classe tem sua construção imbricada à territorialidade. A apropriação de um lugar como território (lugar político) e as conseqüentes disputas que se travam no ambiente doméstico nos levam a pensar na territorialização do lar (Souto, 2016, p. 144).

⁹ São eles: *Trabalhar Cansa* (2011) de Juliana Rojas e Marco Dutra; *Eles Voltam* (2012), de Marcelo Lordello; *O Som ao Redor* (2012), de Kléber Mendonça Filho; *Casa Grande* (2014), de Fellipe Barbosa e *Que Horas Ela Volta?* (2015), de Anna Muylaert.

Enquanto em *Trabalhar Cansa*, como a própria autora defendeu, os invasores se caracterizam pelos empregados do mercado e inclusive pelo corpo monstruoso emparedado, em *Mormaço*, a relação se dá de modo variado. São as máquinas da especulação imobiliária que invadem os espaços das comunidades. As implosões de prédios causam a poeira que adentra o pulmão de Ana no começo do filme. Esta é a nossa principal aposta interpretativa para o surgimento das manchas em seu corpo. A sujeira da implosão se infiltrou nela, explodindo em úlceras de sua pele que morre. Por fim, temos o reencontro, a fusão da protagonista com as paredes de seu prédio, que está sendo preparado para a demolição. A Mancha que cresceu em seu corpo tomou as paredes do apartamento também. E na cena final, o corpo de Ana é tomado pela Mancha, transformando sua carne na mesma materialidade das paredes, reduzindo seu corpo a uma casca. O filme acaba justamente com um policial que invadiu o prédio em busca dos invasores das casas destruídas anteriormente, ouvindo barulhos atrás das paredes.

Aqui o caminho é justamente o contrário de *Trabalhar Cansa*, temos um retorno do humano em direção ao concreto, a fusão do corpo com os tijolos, que se tornarão escombros, como fragmentos destruídos pelas máquinas autoritárias da história. Ana finalmente se funde materialmente ao espaço e, com ele, será, por fim, derrubada. Se tornará restos e escombros. Em *Mormaço* é também a Mancha o símbolo propulsor do horror de Ana, que teme que esse elemento signifique uma doença terminal. Ao mesmo tempo, a Mancha simboliza justamente a corrosão do tecido social.

2.3 Filme *O Animal Cordial*

Chegamos então ao nosso último exemplo, *O Animal Cordial*. A trama do filme, dirigido por Gabriela Amaral e lançado em 2017, gira em torno de uma noite no restaurante de Inácio (Murilo Benício). No final do expediente, pouco antes de

fechar, dois jovens entram no local para praticar um assalto. Inácio reage e os mata a sangue frio, passando do homem que até outrora se mostrara pacato para um sádico violento, que faz de seus funcionários e clientes reféns, a fim de buscar uma solução para não divulgar o acontecido e afetar a fama do ambiente. O nome do filme é uma clara alusão ao conceito de Homem Cordial, do sociólogo Sérgio Buarque de Holanda. Distante de um elogio, a polidez do homem brasileiro, arraigada na formação tensionada e violenta do Brasil Colônia, é uma arma de defesa diante da sociedade, “armado dessa máscara, o indivíduo consegue manter sua supremacia ante o social” (Holanda, 2014, p. 177).

A Mancha em *O Animal Cordial* não advém do sobrenatural, mas sim da realidade. Ela banha o chão do restaurante, é o sangue das vítimas de Inácio. Sendo assim, age como simbolismo da fúria do até então pacato cidadão, do homem que se escondia atrás da máscara da cordialidade. Mas, assim como em *Trabalhar Cansa*, mais do que se ater ao ocorrido na cena em si, é preciso entender seu subtexto. O personagem de Inácio representa claramente um personagem que se estabeleceu no imaginário social brasileiro da última década, uma espécie de atualização do Homem cordial, o chamado “cidadão de bem”¹⁰. Caracterizado comumente pela hipocrisia, reacionarismo e violência, esse personagem contemporâneo encarna o *ethos* do animal (homem) cordial, ou seja, aquele que se mostra bem-educado e polido, mas que, diante da menor tribulação, deixa ver o animal que habita em seu âmago, feroz e intolerante.

O restaurante de Inácio é caracterizado como um local de classe média-alta paulista. Ele atende bem seus clientes, fala sobre vinhos, indica pratos sofisticados e ensaia entrevistas fictícias em frente ao espelho do banheiro. O homem se transforma, porém, quando os dois jovens caracterizados como periféricos entram em seu estabelecimento. Rapidamente reage ao assalto e se livra dos assaltantes, sem nenhuma demonstração de remorso. Tomado pelo animal dentro de si, Inácio

¹⁰ Lilia Schwarcz (2019) se notabilizou recentemente por traçar as raízes do autoritarismo brasileiro, dentre outros, na figura arraigada do mandonismo, que tanto conversa com esse tipo de personagem contemporâneo.

começa então a matar a todos que estavam ali. Além disso, no decorrer da trama, fica claro que o dono do restaurante tem problemas com o cozinheiro chef do local, Djair (Irândhir Santos), homossexual declarado, figura comumente criticada pelo personagem do “cidadão de bem”.

A Mancha aqui é o sangue das vítimas, banha aos montes o chão do restaurante e desperta consigo até mesmo o prazer sexual dos algozes, que transam sobre ela, sujos de sangue, como num ritual que premia a lei do mais forte (fig. 5). Sara (Luciana Paes), atendente do local, se torna cúmplice de Inácio, ajudando-o nos crimes. Ela que, durante a trama, descobrimos ser a mandante do assalto, se sente atraída pelo animal Inácio e muda de lado.

Percebemos o sangue com esse potencial de Mancha também em *O Som ao Redor*, de Kléber Mendonça Filho, lançado em 2012 e em *O Nó do Diabo*, dirigido em conjunto por Ian Abé, Gabriel Martins, Ramon Porto Mota e Jhésus Tribuzi e lançado em 2018 (fig. 6). De diferentes modos, os dois filmes trabalham com reminiscências do período escravagista. Todavia, enquanto *O Nó do Diabo* é mais direto e, dividido em atos, tem passagens que dramatizam o período colonial, *O Som ao Redor* segue o mesmo estilo de *Trabalhar Cansa*, com um horror que surge apenas através de elementos insólitos para falar de um passado que tenta ser suprimido.

Figura 5: Sexo sobre a Mancha.



Fonte: *O Animal Cordial*

Em *O Som ao Redor*, o protagonista João (Gustavo Jahn) sonha estar tomando banho de cachoeira, quando, de repente, a água do rio se transforma em sangue. Enquanto a Mancha assola o inconsciente de João pela culpa dos feitos de seus antepassados, ela é como um troféu para Inácio. *O Som ao Redor* não é um filme de horror, mas, curiosamente, assim como na filmografia de longas de seu diretor, Kléber Mendonça Filho, flerta rapidamente com o gênero em momentos muito específicos¹¹. Assim como em *Trabalhar Cansa*, nas tramas de Kléber Mendonça, o horror surge como elemento sobrenatural para falar sobre um passado que tenta ser suprimido. Tal ponto demonstra que, mesmo em filmes que não estão dentro do gênero horror, a Mancha pode funcionar como signo que desperta o terror. Já *O Nó do Diabo* parece estabelecer um diálogo com essa cena do filme de Kléber Mendonça. No filme de 2018, o sangue dos escravos escorre pelo chão como um símbolo da violência, se assemelhando a um rio.

Figura 6: O sangue dos escravos corre como um rio nas terras em *O Nó do Diabo* (acima) e desaba na cachoeira em *O Som ao Redor* (abaixo).

¹¹Tanto em *O Som ao Redor* quanto em *Aquarius* (2016), outro filme de Kléber Mendonça, fantasmas de empregados surgem em determinadas cenas, passando pelos corredores das casas das famílias de classe média-alta de Recife.



Fonte: filmes *O Nó do Diabo* (2018) e *O som ao redor* (2012).

No curta-metragem *Ninjas*, de Dennison Ramalho, a Mancha também surge como esse símbolo da culpa. No filme de 2010, Jaílton (Flávio Bauraqui), um policial militar que matou por engano um jovem numa operação na favela, é assolado pelo remorso. Dias depois do ocorrido, após diversos pesadelos, o homem acorda e decide tomar um banho. Ele liga o chuveiro, porém a água não vem. Jaílton se dirige até a caixa d'água de sua casa e, ao abri-la, se depara com uma mancha escura que se espalha no recipiente (fig. 7). Nesse momento sua esposa grita do banheiro, pois um líquido preto está saindo do chuveiro, que ela não consegue desligar.

Dossiê **Apropriações e ressignificações na arte e no pensamento** – <https://revistaecopos.eco.ufrj.br/>

ISSN 2175-8689 – v. 24, n. 3, 2021

DOI: 10.29146/ecopos.v24i3.27636

Figura 7: Personagem Jaílton observa a mancha se espalhar na caixa d'água.



Fonte: *Ninjas*

A Mancha da culpa de Jaílton é muito semelhante à outra manifestação da Mancha que aparece em *Trabalhar Cansa*. Não nos referimos aqui à que analisamos anteriormente, a Mancha da parede, mas sim a do encanamento, que denuncia a podridão do prédio (fig. 8). Tal cena nos leva diretamente a outro aspecto da Mancha: a necessidade de limpá-la. Temos aí então outra imagem recorrente no cinema de horror pós-2010, a limpeza do chão sujo. Tal imagem se repete tanto em *Trabalhar Cansa* quanto em *O Animal Cordial* e *Morto Não Fala*, este de 2018, também dirigido por Dennison Ramalho.

Figura 8: A Mancha no chão do mercado.



Fonte: *Trabalhar Cansa*

Limpar o chão surge aqui como símbolo da higiene, tanto do local quanto no sentido de higienização social. Refere-se, do mesmo modo, a limpar a sujeira que surgiu de épocas passadas, num exercício de expiação. Em *Morto Não Fala*, os legistas do IML¹² limpam o chão do necrotério cheio de corpos sujos de lama, vítimas de um deslizamento no morro. Vítimas da higienização histórica, que sempre empurrou os mais pobres para as margens da sociedade. Lembremos do caso do Cabeça de Porco. Chalhoub (2017, p. 20) conta que os cerca de 4 mil moradores do cortiço se espalharam pelo morro que ficava ali ao lado. Com precário material à disposição, construíram suas casas e, em 1897, com a chegada dos egressos de Canudos, formaram o “Morro da Favela”. Do mesmo modo, *Mormaço* também lida diretamente com a limpeza urbana, com a higienização dos espaços.

Em *O Animal Cordial* o chão está sendo limpo do sangue derramado por Inácio, o sangue das vítimas, tanto os marginalizados que tentaram o assalto quanto de outras pessoas, funcionários e clientes, os “inocentes” que são mortos em ações de extermínio do Estado ou em vinganças pessoais causadas pela

¹² Sigla para Instituto Médico Legal, órgão público brasileiro que trata da necropsia e laudos médicos de cadáveres para as Polícias Científicas dos estados.

violência urbana. Representam aqui aqueles que estavam no lugar errado na hora errada, vítimas das circunstâncias e da política violenta do olho por olho. Como sobras de um sistema, as vítimas se apresentam como um dano colateral do processo histórico envolto em barbárie dos vencedores.

Žižek (2014) estabelece uma diferença entre violência objetiva e subjetiva, sendo a primeira aquela inerente ao sistema capitalista em que vivemos e a segunda inerente à violência “direta”, que pode se manifestar como violência física e verbal. O que esses filmes parecem promover é um deslocamento na visão que o horror produz acerca da violência. Enquanto nas narrativas clássicas temos a violência subjetiva como o perigo iminente aos personagens — o beijo do vampiro, as garras do lobisomem, o sequestro do extraterrestre, a faca do assassino etc. —, essas novas narrativas apontam outro tipo de horror, um horror da culpa, um horror objetivo. Ou seja, os personagens veem aqui o horror do sistema que eles mesmos alimentaram, é o horror da mancha que irrompe “do nada”, que os persegue pelas falhas do sistema que eles mesmos alimentaram indiretamente. Outrora vítimas subjetivas, agora eles se deparam com o horror objetivo engendrado pelo sistema do qual eles mesmos tiraram proveito, como em *Trabalhar Cansa*, ou no qual estão inseridos, como em *Mormaço*. Não por acaso essas obras comumente evidenciam os espaços da cidade em suas narrativas. Os bairros de classe média-alta, os latifúndios, as favelas, morros e comunidades... A Mancha surge como que do encontro destes espaços e de seus moradores, de uma rachadura estabelecida a partir de um choque entre os indivíduos que os habitam e suas histórias que se entrelaçam.

Figura 9: As diferentes manchas e a tentativa de limpá-las em *Trabalhar Cansa* (esq.), *O Animal Cordial* (dir.) e *Morto Não Fala* (abaixo).



Fonte: filmes *Trabalhar Cansa*, *O Animal Cordial* e *Morto Não Fala*.

Considerações Finais

A Mancha no cinema brasileiro contemporâneo de horror surge como denúncia dos pecados passados. Como Ricoeur (apud Begué, 2012) adverte, o simbolismo arcaico se mostra como um grande meio de articulação dos discursos, numa operação de dar a ver a palavra. Pensando no simbolismo antigo da Mancha, advindo da religião judaica e cristã, lembramos aqui da passagem das Lamentações (5:7): “Nossos pais pecaram e já não existem, e nós recebemos o castigo pelos seus pecados”. Mesmo que se tente esconder a Mancha, como em *Trabalhar Cansa*, ela insiste em se pôr aos olhos. Mesmo que se esconda atrás do sorriso simpático de Inácio, em *O Animal Cordial*, ela salta com fúria diante da ameaça.

Como Ricoeur (1959) ressalta, o símbolo dá a ver, cumpre um papel ativo e precisa ser constantemente reelaborado, tomando diferentes formas de acordo

Dossiê **Apropriações e ressignificações na arte e no pensamento** – <https://revistaecopos.eco.ufrj.br/>

ISSN 2175-8689 – v. 24, n. 3, 2021

DOI: 10.29146/ecopos.v24i3.27636

com seu contexto. Assim sendo, em determinados momentos a Mancha se mostra como sangue, em outros como sujeira, depois como lama ou pele morta. Tal abertura pode parecer demasiadamente metafórica num primeiro momento, mas destacamos aqui que o que importa é seu contexto de mediação entre símbolo e linguagem. Justamente por isso, a Mancha muda de acordo com seu contexto, visto que media questões que mudam no correr do tempo. Apesar da culpa atingir tanto um camponês europeu da Idade Média quanto um cidadão de São Paulo na década de 2010, seus contextos sociais são completamente diferentes, a fonte de suas culpas difere, bem como as manifestações simbólicas que os cercam.

Nestes filmes, a Mancha se mostra também como um indício do horror. Como buscamos demonstrar, ela geralmente indica um apelo sobrenatural, que toma conta da narrativa naturalista das obras. A imagem da Mancha funciona então como um elo entre o horror real e o sobrenatural, puxando os personagens das obras para o terror da culpa pelos pecados passados, tanto seus quanto de seus antepassados. Desse modo, os criadores dessas obras parecem preocupados em expor através da Mancha uma visão crítica da construção social de nosso país, evidenciando como a violência sistêmica de nossas relações de poder engendra um horror que ressoa na atualidade. Tal apelo demonstra a importância do simbolismo na articulação entre pensamento e linguagem, argumento também ressaltado por Ricoeur (1959; 1960).

O que liga tais obras aqui comentadas é, portanto, a Mancha. A tentativa de limpeza de algo que não pode ser limpo, que está incrustado na história do Brasil. Dessa forma, os produtores desses filmes articulam o medo das classes média e alta em suas obras, mostrando suas mãos banhadas em sangue e a culpa consciente e inconsciente de tais atos. A Mancha é o rastro imagético que carrega em si o imaginário de tempos passados, da sujeira que transborda pelas frestas das estruturas sociais. Do mesmo modo, cumpre o sentido do símbolo arcaico proposto por Ricoeur (1960), que articula em discurso os sentimentos da vivência. Sendo

assim, ela carrega o mesmo sentido antigo, que traduz em mal físico o pecado anterior, desta vez rearticulado com os medos atuais.

Referências bibliográficas

ARAÚJO, Danielle Regina Wobeto de. *Um “cartório de feiticeiras”*: direito e feitiçaria na vila de curitiba (1750-1777). 2016, 297 p. Tese (Doutorado em Direito) – Setor de Ciências Jurídicas da Universidade Federal do Paraná.

AZEVEDO, Aluísio. *O cortiço*. 2. ed. Brasília, DF: Edições Câmara, 2019.

BARCINSKI, André; FINOTTI, Ivan. *Zé do Caixão: Maldito – a biografia*. 2. ed. Rio de Janeiro, RJ: Darkside Books, 2015.

BEGUÉ, Marie-France. La Simbólica del mal de Paul Ricoeur comentada. In: *TEOLITERARIA - Revista de Literaturas e Teologias*, v. 2, n. 3, 2012, pp. 17-38. Disponível em <<http://ken.pucsp.br/teoliteraria/article/view/22934>>. Acesso em: 02 set. 2020.

BÍBLIA. *Antigo e novo testamento*. 31. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1995.

BILDHAUER, Bettina. *Medieval blood*. 1. ed. Cardiff, UK: University of Wales Press, 2006.

CÁNEPA, Laura Loguercio. *Medo de quê? Uma história do horror nos filmes brasileiros*. 2008, 498 p. Tese (Doutorado em Multimeios) – Instituto de Artes da UNICAMP.

CHALHOUB, Sidney. *Cidade febril: cortiços e epidemias na corte imperial*. 2. ed. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2017.

CLARK, Stuart. *Pensando com demônios: a ideia de bruxaria no princípio da europa moderna*. 1. ed. São Paulo, SP: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

ELIADE, Mircea. *Imagens e símbolos: ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso*. 1. ed. São Paulo, SP: Martins Fontes, 1991.

_____, Mircea. *Tratado da história das religiões*. 1. ed. São Paulo, SP: Martins Fontes, 1993.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 27. ed. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2014.

LIMA, Rafael Garcez. *O terror no cinema brasileiro contemporâneo: uma abordagem monadológica de Trabalhar Cansa e Manguê Negro*. 2019, 148 p. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade do Vale do Rio dos Sinos.

Dossiê **Apropriações e ressignificações na arte e no pensamento** – <https://revistaecopos.eco.ufrj.br/>

ISSN 2175-8689 – v. 24, n. 3, 2021

DOI: 10.29146/ecopos.v24i3.27636

RICOEUR, Paul. Le symbole donne à penser. *Esprit Nouvelle série*, n.º. 275, juillet-août, 1959, pp. 60-76. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/24254991>>. Acesso em: 02 set. 2020.

_____. *Finitude et culpabilité 2: la symbolique du mal*. 1. ed. Paris, FR: Éditions Montaigne, 1960.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *Sobre o autoritarismo brasileiro*. 1. ed. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2019.

SOUTO, Mariana. O que teme a classe média brasileira? Trabalhar Cansa e o horror no cinema brasileiro contemporâneo. In: *Revista Contracampo*, n.º 25, 2012, pp. 43-60. Disponível em: <<https://periodicos.uff.br/contracampo/article/view/17270>>. Acesso em 13 mar. 2021.

_____. *Infiltrados e Invasores: Uma perspectiva comparada sobre as relações de classe no cinema brasileiro contemporâneo*. 2016, 208 p. Tese (Doutorado em Comunicação Social – Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais).

VIDAL, Marciano. *Moral de atitudes: moral fundamental*. 2. ed. Aparecida, SP: Santuário, 1978.

VIGARELLO, Georges. *O limpo e o sujo: uma história da higiene corporal*. 1. ed. São Paulo, SP: Martins Fontes, 1996.

ŽIŽEK, Slavoj. *Violência: seis reflexões laterais*. 1. ed. São Paulo, SP: Boitempo, 2014.