



UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO
CENTRO DE CIÊNCIAS SOCIAIS, SAÚDE E TECNOLOGIA/CCSST
CURSO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL COM HABILITAÇÃO EM
JORNALISMO

MARIA EDUARDA SOUSA SILVA

MECANISMOS DE REPRESENTAÇÃO DA MORTE EM FILMES INFANTIS

Imperatriz – MA

2022

MARIA EDUARDA SOUSA SILVA

MECANISMOS DE REPRESENTAÇÃO DA MORTE EM FILMES INFANTIS

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado na Universidade Federal do Maranhão como requisito básico para a obtenção do grau de bacharel em Comunicação Social / Jornalismo, pela Universidade Federal do Maranhão.

Orientador/a: Emilene Leite de Sousa.

Imperatriz – MA

2022

MARIA EDUARDA SOUSA SILVA

MECANISMOS DE REPRESENTAÇÃO DA MORTE EM FILMES INFANTIS

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado na Universidade Federal do Maranhão como requisito básico para a obtenção do grau de bacharel em Comunicação Social / Jornalismo, pela universidade Federal do Maranhão.

Orientador/a: Emilene Leite de Sousa.

Aprovado em: ____/____/____

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dr. Emilene Leite de Sousa (Orientador/a).

Prof. Dr. Alexandre Zarate Maciel (Examinador).

Prof. Dr. Lucas Santiago Arraes Reino (Examinador).

Imperatriz – MA

2022

AGRADECIMENTOS

Primeiramente gostaria de agradecer a pessoa mais importante, que sempre lutou por mim independente do quão adversa fosse a situação: minha amada mãe. Durante toda a minha trajetória acadêmica esteve ao meu lado, me incentivou a não desistir do curso. Uma condição recorrente, já que os horários me impediam de conseguir um emprego formal.

Também gostaria de agradecer à minha colega de curso, Michelle Sousa, um apoio de extrema relevância em meio aos nossos tortuosos períodos. Pelas várias noites em que passamos acordadas sobre a tensão de trabalhos a serem feitos, prazos de entrega, provas, entrevistas e etc. Apesar da distância, sua presença e sua amizade me deram forças em um dos momentos mais sombrios da minha vida.

Agradeço a todos os professores que tive durante o curso, em especial Mariana Guedes, Thiago Falcão, Marcos Fábio, Claudino, Marcelli, Lucas Reino e Luciana. À professora Thaísa Bueno agradeço pelos ensinamentos que a reprovação no 2º período me trouxe, graças a ela consegui empenho para superar a tão temida matéria de Gêneros Jornalísticos (em 2017 era o terror dos calouros, e eu era um deles). Fiquei bastante feliz com os resultados que obtive.

Agradeço à minha orientadora, Emile Leite de Sousa, por ter acreditado neste projeto, apesar de todas as suas deficiências. Graças à sua ajuda, ele foi lapidado e construído. Obrigada pelas conversas e apoio quando o mal estar físico me fez pensar em adiar o TCC. Espero que o trabalho esteja apresentável, pois seu desenvolvimento foi em meio à enjoos, tonturas, exames e consultas pré-natais.

*"Se só fizesse sol todo dia, o mundo seria coberto por desertos.
Precisamos de chuva e neve para plantas e frutas crescerem."*

- Start Up – K-drama.

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo apresentar os mecanismos de representação da morte em filmes infantis. As produções aqui analisadas são respectivamente: **A casa Monstro** (Gil Kenan/2006); **A Noiva Cadáver** (Tim Burton/2005) e **Frankenweenie** (Tim Burton/2012). A partir de uma revisão bibliográfica para entender a construção social e psíquica do medo, da morte a sua relação com o corpo, demos forma a este trabalho. Como metodologia norteadora foi utilizada a Análise Temática para a identificação e divisão dos mecanismos. Foi possível encontrar a presença de mecanismos de representação em todas as obras analisadas.

Palavras-chave: Terror; Medo; Morte; Mecanismos de representação; Necropolítica.

ABSTRACT

The present work has the objective to identify the mechanisms of representation of death in children's films. The films analyzed here are respectively: **Monster House** (Gil Kenan/2006); **Corpse Bride** (Tim Burton/2005) and **Frankenweenie** (Tim Burton/2012). Through a Bibliographic Review to understand the social and psychic construction of fear, death and its relationship with the body. Using the Thematic Analysis as a guiding methodology for the identification and division of the mechanisms, it was possible to find the presence of representation mechanisms in all the analyzed works.

Keywords: Terror; Fear; Death; Representation mechanisms; Necropolitics.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
CAPÍTULO 1 - Terror e fantasia: Uma breve introdução aos gêneros.....	13
O gênero de terror.....	14
A Narrativa fantástica.....	16
CAPÍTULO 2 - Os ciclos da vida sobre a névoa da morte.....	18
O medo.....	19
As superstições como alimento para o imaginário.....	22
A morte e o corpo.....	24
Viver é temer?.....	26
CAPÍTULO 3 – METOLOGIA.....	28
Procedimentos metodológicos.....	29
CAPÍTULO 4 - ANÁLISE DAS OBRAS.....	31
1. A Casa Monstro.....	32
1.1 A Noiva Cadáver.....	38
1.2 Frankenweenie.....	44
1.3 Conclusões.....	47
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	48
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	50

SUMÁRIO DE FIGURAS

Figura 1 – A Casa Monstro (capa).....	32
Figura 2 – A Noiva Cadáver (capa).....	38
Figura 3 – Frankenweenie (capa).....	44

INTRODUÇÃO

O presente estudo nasceu a partir da elaboração de um artigo para a disciplina de Leitura Crítica das Mídias, na época lecionada pelo docente Thiago Falcão. A partir da produção daquele trabalho, sob a orientação da professora Emilene Leite de Sousa, pude expandir a pesquisa e torná-la meu Trabalho de Conclusão de Curso (TCC).

Desde criança sempre fui apaixonada pelo peculiar, fantástico e macabro, e a oportunidade que o artigo me proporcionou de debruçar-me durante um estudo acadêmico em um dos filmes que marcaram a minha infância, “A Noiva Cadáver” (2005), dirigido pelo admirável cineasta Tim Burton, foi extremamente empolgante.

Muitos críticos consideram o filme muito infantil para ser assistido por adultos e muito maduro para crianças, porém a Maria Eduarda de 8 anos discordava totalmente. Ainda hoje, quando assisto é como se eu voltasse a ser criança, sinto o mesmo entusiasmo com o mundo dos mortos, a tristeza contida na história da protagonista e em sua morte trágica, a antipatia pelo mundo dos vivos presos a sistemas e hierarquias. Eu poderia facilmente passar horas falando o quão mágico este universo criado por Tim Burton é ao meu ver.

Além da justificativa pessoal como norte para esta pesquisa, ressalto que os filmes são obras midiáticas que possuem uma riqueza singular e própria. O estudo das Ciências Sociais nos ajuda a entendê-los como produto da mídia que vai muito além de seu enredo, pois englobam contextos históricos e sociais, utilizam a língua verbal, não verbal e visual para explorar e transmitir informações, além de suas influências e características estéticas presentes na fotografia. Também é possível compreender quais os elementos a obra contém, qual é a sua mensagem principal, como ela é transmitida e seu impacto no espectador. O campo do Jornalismo, por exemplo, possui efeitos do real que conversam bastante com os símbolos elaborados pelos filmes na construção social do real.

A morte sempre foi um tabu em nossa sociedade, sendo geralmente explorada de forma negativa, limitada apenas a ser o centro dos filmes de terror com o objetivo de entreter por meio do pavor os adultos. Vale destacar que ela

também é presente em produções dos mais diversos gêneros, todavia, ainda é representada como uma vilã na história. Quando passamos para o gênero infantil o problema fica ainda maior, a morte é carregada de uma aura pessimista, assombrando os personagens e regularmente sendo o motivo para carregar uma culpa pelo resto da vida.

O “Rei Leão” (1994) foi uma das primeiras animações da Disney em que o telespectador pôde ver a morte de um personagem durante a história. O assunto já tinha sido retratado antes, em filmes como *Bambi* (1942), mas não com tantos detalhes. Nesta história, Mufasa, pai de Simba, acaba morrendo em uma armadilha tramada pelo seu irmão Scar, que não aceita o fato de não ser rei. Simba é usado como isca: Mufasa morre de forma trágica, logo Scar vê o sobrinho desolado com a morte do pai e o culpa pelo acontecido. Simba se sente culpado e acaba fugindo para bem longe, deixando assim o trono livre para seu tio.

“A criança não conhece muito bem como é o processo da morte, mas experimenta a ausência que ela vive como abandono” (SENGIK E RAMOS, apud ABERASTURY, 1984, p.135). Simba se sente abandonado por sua própria família, os traumas foram tão profundos que se não fosse pela ajuda de seus amigos, ele não teria voltado para reivindicar o trono.

Com a evolução do mundo cinematográfico, o tema da morte começou a ser mais trabalhado em filmes infantis, e sua forma de representação ficou mais elaborada. Tanto que é possível observá-la como peça chave para uma reviravolta na história, mesmo que ela seja apenas uma ameaça distante. No filme “*Lilo & Stitch*” (2002), Stitch é uma criatura alienígena criada em laboratório que foge para terra e acaba sendo acolhida pela pequena Lilo. Durante o filme é notável que o único interesse de Stitch é a capacidade de Lilo de lhe proteger da ameaça que são os caçadores. Mas, no final, a fé de Lilo acaba fazendo com que a criatura desenvolva a capacidade de gostar de algo, o que era impossível, momento esse que é marcado pela palavra havaiana “ohana”, que significa família.

No capítulo I deste trabalho temos uma breve introdução sobre o gênero já bastante conhecido por retratar a morte: o terror, como aponta Carroll (1999)

sobre como as imagens de terror podem ser encontradas ao longo dos séculos, no mundo ocidental antigo com as histórias de lobisomem no *Satiricon* de Petrónio, por exemplo. E também ao gênero bastante popular para o público infantil: a fantasia, “[...] o fantasy tem como base o sobrenatural, sendo este atuante na trama, além do que, há a criação e a construção de novos mundos. Arantes faz um percurso histórico bem significativo e aponta que o termo “fantasy” passou a ser usado no século XX [...]” (MENNA, 2017, p.5).

Assim, temos o objetivo de traçar a linha tênue que liga os dois gêneros e respectivamente como a morte é retratada neles.

Já no Capítulo II (Referencial teórico) é apresentada uma revisão bibliográfica dos autores usados como base da pesquisa. Estabeleço uma divisão, na qual primeiramente são discutidos O medo e as superstições, a partir dos conceitos de autores como Jean Delumeau, Zygmunt Bauman, G. Delpierre e Norbert Elias. Em seguida, procuramos entender a problemática entre a morte e o corpo, além de suas relações e estabelecer como a política ocupa o papel de ceifador na sociedade, seguindo os conceitos de Biopoder, de Michel Foucault (1999) e a Necropolítica, de Achille Mbembe (2018).

Esta pesquisa tem caráter qualitativo e possui a Análise Temática e a Revisão Bibliográfica como metodologias norteadoras. Por se tratar da análise de obras cinematográficas com histórias diferentes, o Capítulo IV é dividido em três partes, nas quais são apresentados ao leitor a obra que será analisada – com ficha técnica e sinopse – em seguida são elencados os mecanismos de representação da morte que foram identificados a partir dos conceitos das autoras Braun e Clarke (2006) sobre a Análise Temática (AT) e relacionando esses mecanismos com os autores do referencial teórico.

CAPÍTULO I – Terror e fantasia: Uma breve introdução aos gêneros

O gênero de terror

Carroll (1999, p. 16) presume que o terror é um gênero moderno que começou a surgir no século XVIII.

As fontes imediatas do gênero do horror foram o romance gótico inglês, o Scbauer-roman alemão e o roman noir francês. O consenso geral, embora discutível, é que 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.

A morte, crimes, fantasmas, demônios entre tantos outros assuntos que se encaixam na visão humana de “catástrofe”, contribuem para a construção narrativa do gênero de terror. Ele tem como foco principal causar fortes sensações no telespectador/leitor, e para isso conta com a ajuda da sua mais envolvente característica: o suspense. Esse efeito cria o aumento da expectativa, o que gera uma tensão quanto aos acontecimentos assustadores que surgiram durante a obra, potencializada quando algum fato inesperado dentro da história é revelado.

Outra característica marcante que podemos citar são os efeitos sonoros, segundo Carreiro (2018) os efeitos sonoros funcionam como elemento responsável por dar verossimilhança e perspectiva espacial às cenas, enquanto a música tem a função de sinalizar a leitura emocional de cada cena, modulando os afetos que ligam personagens da ficção e audiência.

Para o pesquisador Noël Carroll (1999), os gêneros do suspense, mistério e horror derivam seus nomes dos próprios afetos (affects) que pretendem provocar usando o sentimento. O gênero do horror atravessa muitas formas de arte e também mídias, e recebe o seu nome pela emoção que pode causar (horror), essa é sua marca de identidade.

Esta relação entre as incertezas na narrativa de terror é o que causa os arrepios naqueles que apreciam o gênero. O espectador é lembrado constantemente dos riscos nos quais os personagens estão envolvidos, o que gera uma empatia, pois ele também lembra do quão frágil e curta é a vida. A morte é um fardo que não pode ser mudado - pelo menos na vida real - e o risco de morrer a qualquer momento é eminente.

“Quando temos medo, nós liberamos adrenalina e essa adrenalina vai causar alterações que nos preparam para enfrentar o perigo”, afirma o psiquiatra Pedro Arcoverde, do Centro de Psiquiatria do Rio de Janeiro, em uma entrevista para o site da Secretaria de Saúde do Estado (2020).

Mas não é aí que está a magia? Viver o risco é algo tentador para uma boa parte dos seres humanos, podemos encontrar diversos exemplos disso, como a prática do alpinismo, onde o indivíduo escala montanhas usando os devidos equipamentos de proteção, porém ainda há um risco: “E se o equipamento falhar? E se o tempo de repente mudar e causar algum acidente?”. No entanto, o praticante não deixa de o fazer, mesmo com todas as incertezas ele se recorda do seu objetivo que é aproveitar a vista, o risco ainda está ali, assim como o crescente frio na barriga.

Outra característica importante do gênero é a presença dos monstros, do repugnante, daquilo que causa um mal estar como o K-drama¹ “Strangers from Hell” (Netflix, 2020) dirigido por Chang-Hee Lee. O drama contém uma história pesada e em sua maior parte contada em primeira pessoa, o que deixa tudo ainda mais aterrorizante, pois é possível sentir na pele os sentimentos do protagonista - particularmente, este dorama causou uma enorme perturbação na autora.

Entretanto, a perturbação, o intrigante ou nauseante torna possível sentimentos que até então não haviam sido acessados, e o fato de ser “só um filme/série/livro” não muda as sensações únicas que foram causados no corpo. O gênero do terror é uma expressão artística vista de forma marginalizada, principalmente em contos infantis, onde a figura do monstro é considerado algo que remete ao ruim. Quem disse que o peculiar não pode ser belo?

As forças das trevas, as criaturas que são tidas por moralmente repugnantes, são de fato as que amamos verdadeiramente. O que esperamos do público é que ele aclame os monstros. Sempre amei os demônios, os vampiros... É por isso que não gosto dos filmes de horror dos anos 50: perde-se muito tempo esperando o monstro, que só chega cinco minutos antes do fim. Eu quero celebrar o bizarro (ANTHONY apud BARKER, 1990, p.15).

¹ K-drama também nomeado como Drama coreano, Telenovela sul-coreana ou Dorama; como é popularmente conhecido. É a designação dada aos dramas televisivos/séries em língua coreana realizados pela Coreia do Sul.

O terror precisa ser reconhecido como uma obra de arte que trabalha os aspectos mais sombrios da mente e da rotina humana, e não demonizado por ser diferente.

A Narrativa fantástica

O gênero fantástico é complexo, tanto que a sua abrangência pode ser aplicada em qualquer obra de ficção, assim como aponta Menna (2017, p. 2) em seu artigo sobre a animação francesa “Casa dos Contos de Fadas”:

Alguns teóricos chegam a flexibilizar tanto o conceito que se tem a impressão de que todas as obras que não possuem verossimilhança externa pertencem à ficção de fantasia, desde narrativas de terror à ficção científica. Entre esses teóricos, podemos citar Rosemary Jackson (*Fantasy: The Literature of Subversion*, 1981) e Lucie Armit (Fantasy Fiction: Na Introduction, 2005), cujos livros não possuem tradução para a Língua Portuguesa.

A palavra “fantasia” deriva do latim *phantasia*, que significa uma ideia, noção, fantasma ou aparição, e também pode-se encontrar sua derivação no grego *fantasia*. Na língua portuguesa, segundo dicionário online Priberam, “fantasia” é sinônimo de imaginação, um pensamento, ideia ou ficção.

O fantástico está tão presente na mente humana, quanto os demais sentimentos que nos tornam seres racionais e sociáveis. “Vale dizer que diferenciar a ficção de fantasia do mero uso da imaginação não resolve a complexidade que o gênero abarca” (MENNA, 2017, p. 2). Esta complexidade deve-se ao fato da presença dos mitos ao longo de nossa história. Para o pesquisador Joseph Campbell (1949), os mitos têm florescido em todas as épocas e sob todas as circunstâncias, da mesma forma que servem como fontes de inspiração para todos os possíveis produtos das atividades produzidas pelo corpo e pela mente humana.

De acordo com Tolkien (2006, p. 30-31), os contos de fantasia se baseiam na sub – criação, mecanismo a partir do qual o ser humano imita o criador.

A mente humana, dotada dos poderes de generalização e abstração, não vê apenas grama verde, discriminando-a de outras coisas (e contemplando-a como bela), mas vê que ela é verde além de ser grama. Mas quão poderosa, quão estimulante

para a própria faculdade que a produziu, foi a invenção do adjetivo [...].

Um elemento chave presente em boa parte da literatura fantástica é “o objeto mágico”, que também pode ser nomeado como “momento mágico”. Ele é o responsável por causar uma reviravolta na história, tornando possível o que antes parecia impossível, se não por meio de um objeto cujos poderes ajudam os personagens, um momento/acontecimento faz toda a diferença.

E qual é a façanha mais impossível de se realizar do ponto de vista humano? Vencer a morte. A volta à vida de um personagem em um conto, série ou filme, é algo extraordinário. Quantos adultos não se derramam em lágrimas ao ver seu personagem preferido morrer? Imagine então o quão difícil deve ser para uma criança entender que o seu herói não terá o esperado final feliz? E que os demais personagens seguem em frente com suas vidas, menos o seu herói?. Esse sentimento de revolta fica ainda mais intenso quando aquele pequeno ser humano que mal iniciou sua história encara o fato de que a presença da morte é real e constante.

CAPÍTULO II – Os ciclos da vida sobre a névoa da morte

O medo

A conexão entre a humanidade e “aquilo que não se pode ver, mas se sente” é remota desde os tempos primitivos. Dentro do campo religioso, há uma doutrinação na qual o praticante fiel entende que “o criador” é um ser que não se pode ver, porém é possível senti-lo por meio de orações e ritos. Mas é importante ressaltar que existem diferenças entre essas práticas, dependendo da religião.

Na igreja católica, por exemplo, - segundo o site da Canção Nova, comunidade católica brasileira fundada pelo Monsenhor Jonas Abib no ano de 1978 (seguindo as linhas da Renovação Carismática) - para o fiel ter um melhor relacionamento com Deus é preciso mergulhar no profundo de sua alma e entender que cada pessoa é um ser único.

Assim como se pode sentir algo de natureza boa, e quem sabe até mesmo divina, sem tocá-la, também somos ensinados a temer “aquilo que habita no escuro”. Na cultura popular, um modo bastante prático de fazer as crianças irem para cama mais cedo e regular o sono, é plantar o medo do escuro. - “Durma rápido, pois irei apagar às luzes!”; - “Não ande sozinho pela casa durante a noite!”; - “Se comporte ou o bicho papão vai lhe pegar!”.... - Quem nunca ouviu uma dessas frases, se não igual, mas com o mesmo sentido de seus pais/avós/tios?

O cérebro infantil logo associa o escuro/noite à algo que possa esconder o mal, o indivíduo sente a necessidade de nomear aquilo que lhe causa terror e recorre à figura que geralmente representa “coisas ruins” nos desenhos e contos infantis: os monstros. E logo a ideia de ajudar a criança a dormir melhor se torna um desastre, pois dentro do seu quarto há lugares escuros e escondidos, nos quais facilmente uma criatura poderia se esconder e puxar o seu pé durante a noite. - “Mamãe, tem um monstro embaixo da minha cama!”

O medo é mais assustador quando difuso, disperso, indistinto, desvinculado, desancorado, flutuante, sem endereço nem motivos claros; quando a ameaça que devemos temer pode ser vislumbrada em toda parte, mas em lugar algum se pode vê-la. “Medo” é o nome que damos a nossa incerteza: nossa ignorância da ameaça e do que deve ser feito – do que pode e do que não pode

– para fazê-la parar ou enfrentá-la, se cessá-la estiver além do nosso alcance (BAUMAN, 2008, p. 8).

O medo sempre foi um dos sentimentos mais fortes e impulsivos do ser humano. De acordo com as definições citadas pelos dicionários², o medo se classifica como uma perturbação diante da ideia de que se está vulnerável a algum tipo de perigo, podendo ser real ou não. Ele também pode ser entendido como a condição em que o cérebro se põe em estado de apreensão, esperando que algo ruim lhe aconteça. “O viajante desmente seus temores ao cantar na escuridão, mas nem por isso vê mais claramente” (FREUD, 1939, p. 38).

De acordo com G. Delpierre (1974, p. 7), “a palavra medo está carregada de tanta vergonha, que a escondemos. Enterramos no mais profundo de nós o medo que nos domina as entranhas”. Biologicamente falando, o medo é uma sensação na qual o organismo é posto em estado de alerta perante algo em que o indivíduo acredita ser uma ameaça. Para Freud (1939), o primeiro contato entre o ser humano e o medo acontece durante o nascimento: o temor de ser “separado” da mãe.

É evidente a ligação entre o medo e o corpo humano, pois o sentimento gera reações químicas no organismo. Aquilo que estava escondido no escuro de repente toma forma palpável. Apesar de todos já termos experimentando o medo – e será assim em todas as fases da vida humana – ele ainda é visto como um sentimento vergonhoso.

Por que esse silêncio prolongado sobre o papel do medo na história? Sem dúvida, devido a uma confusão mental amplamente difundida entre medo e covardia, coragem e temeridade. Por uma verdadeira hipocrisia, o discurso escrito e a língua falada – o primeiro influenciando a segunda – tiveram por muito tempo a tendência a camuflar as reações naturais que acompanham a tomada de consciência de um perigo por falsas aparências de atitudes ruidosamente heróicas (DELUMEAU, p.14, 1996).

Sendo esta a origem do arquétipo do “cavaleiro sem medo”, segundo o autor. A problemática da construção de personagens que possuem o arquétipo é o endeusamento da figura humana, tornando-se algo intocável e superior, porém, para que essa figura exista é preciso que ao longo da narrativa outros

² “Medo m. Temor ou susto, resultante da ideia de um perigo real ou aparente, ou causado pela presença de objeto perigoso ou estranho. Receio. Pop. Fantasma. Alma do outro mundo.” (Lat. metus) (FIGUEREDO, 2010, p. 1265; ebook)

personagens tenham para si a missão do medo – não a do medo real como um instituto de sobrevivência humana – o medo covarde, que rebaixa aquele que o sente.

O que causa um distanciamento entre o espectador e o personagem principal, pois por mais que ele deseje ser como o protagonista, não é possível gerar um sentimento de identificação com sua história por se tratar de uma figura sobre-humana³ à qual o medo não abala.

Dentro do cenário econômico, o medo é associado à pobreza. Enquanto milionários como Elon Musk⁴ gastam suas fortunas apostando em projetos e investindo em empresas consideradas de risco para seus investimentos por alguns especialistas – como a sua recente compra do Twitter, que gerou uma divisão de opiniões sobre o quão viável é o investimento – a população pobre teme por tudo: o medo de perder o ônibus e se atrasar para o trabalho, perder o emprego, ou não conseguir pagar as contas. Investimentos de risco são um luxo que apenas aqueles que estão no poder – seja na política ou em relação a fortuna do indivíduo – podem ter.

O Renascimento entre os séculos XIV e XVII, e que atingiu seu ápice no século XVI, possui uma grande influência sobre a visão do medo como sentimento característico dos plebeus. A coragem era adjetivo vinculado apenas aos reis e heróis de guerra, sendo o segundo um mero objeto, já que suas façanhas só eram reconhecidas diante da benção de um rei.

Outro exemplo em que é possível observar as diferenças entre classe e suas relações com o poder é o período do Feudalismo, durante a Idade Média (séculos V a XV). O feudalismo é um sistema de organização econômica, política e social, na qual os senhores feudais – donos das terras e ligados por uma hierarquia – dominavam os camponeses, que ficavam com trabalho pesado de explorar a terra e gerar lucros para os seus senhores.

³ Sobre-humano: A. 1. Acima das forças humanas ou de suas possibilidades. (AULETE, dicionário digital. <https://www.aulete.com.br/sobre-humano> acessado em 22/02/2022).

⁴ Fundador, diretor executivo e diretor técnico da SpaceX; CEO da Tesla, Inc.; vice-presidente da OpenAI, fundador e CEO da Neuralink; co-fundador e presidente da SolarCity.

O historiador francês Jean Delumeau (1996), em seu livro “História do medo no ocidente” afirma que com a Revolução Francesa os plebeus finalmente conquistaram o direito à coragem, porém o discurso ideológico copiou o antigo e seguiu a tendência de camuflar o medo através de atos heróicos dos mais humildes. Apesar da simbólica conquista, o medo ainda hoje é atrelado a preconceitos e camuflado pela figura do heroísmo.

[...] Em nenhum momento se manifestou tão claramente a fusão da razão com o terror como durante a Revolução Francesa. Nesse período, o terror é erigido a um componente quase necessária do político. Postula-se uma transparência absoluta entre o Estado e o povo. “O povo” é gradualmente deslocado, enquanto categoria política, da realidade concreta à figura retórica. Como David Bates mostrou, os teóricos do terror acreditam ser possível distinguir entre autênticas expressões da soberania e as ações do inimigo. Eles também acreditam que é possível distinguir entre o “erro” do cidadão e o “crime” do contrarrevolucionário na esfera política. Assim, o terror se converte numa forma de marcar a aberração no corpo político, e a política é lida tanto como a força móvel da razão quanto como a tentativa errática de criar um espaço em que o “erro” seria minimizado, a verdade, reforçada, e o inimigo, eliminado (MBEMBE, 2018, p. 23).

Na obra “Ônibus 174”, do cineasta José Padilha, é possível perceber como as diferenças sociais possuem um papel determinante para a geração do medo social. Nele é retratado como se construiu o cenário do crime que paralisou o país, e como o abandono por parte das autoridades de estado favorece para que a criança em situação de rua se torne um bandido, pois a população marginalizada é ameaçada constantemente pela fome, falta de acesso a serviços básicos, entre outros direitos humanos fundamentais, o que acaba gerando um processo de exclusão social.

As superstições como alimento para o imaginário

Acredita-se que as superstições surgiram no período Antes de Cristo (A. C.), no entanto não é possível estimar uma data específica. Muitas superstições em países como Irlanda e Rússia possuem suas origens em religiões pagãs que, com o tempo, foram “adotadas” e levemente modificadas pelo cristianismo.

Como a crença de bater na madeira – que veio do antigo folclore *indo-europeu*⁵ ou até antes – a principal razão era pelo fato de que eles agiam desta forma porque acreditavam que elas eram o lar dos espíritos. Portanto, fazer isto seria um ato de respeito e também uma forma de garantir que o espírito lhe abençoasse.

Porém, nem todas as superstições possuem origem em religiões. Na cultura chinesa o número 4 significa “azar” ou “má sorte”, pois a sua pronúncia é semelhante a palavra “morte” (Quatro: 四 = sì /Morte: 死 = sǐ). No país é comum não encontrar o número em locais como teclas de celular, e aqueles que possuem o número costumam ser mais baratos.

Outra superstição bastante famosa é sobre a existência de fantasmas. Segundo a crença popular, o fantasma é um espírito ou alma de uma pessoa morta que pode aparecer diante dos vivos ou por meio de outras formas de manifestação. Trata-se de um espírito que não aceitou sua morte e fica preso ao mundo dos vivos, vagando com o objetivo de assombrar as pessoas. Existe uma teoria segundo a qual os fantasmas de quem sofre mortes violentas, em que o culpado fica impune, geralmente o seu espírito fica aprisionado e responsável por assombrar o local da sua morte até que o assassino seja punido.

Em seu artigo “Quem pode mais que Deus?: As crianças Capuxu e suas experiências com malassombros” a pesquisadora Emilene Sousa (2021, p. 5) observa as crenças do povo Capuxu a respeito da relação entre alma e corpo:

Se os Capuxu entendem que a pessoa é formada de corpo e alma, a crença nesses malassombros denuncia a ideia de que a alma sobrevive após a morte do corpo, que ela não estaria necessariamente vinculada a ele, sendo possível habitar determinados lugares, inclusive espaços como casas, cemitérios, matagais, e aparecer para pessoas vivas, sendo esta alma, a alma-malassombrada.

A mitologia brasileira está recheada por medos implantados na cultura popular, na maioria dos casos possuem origem em lendas indígenas, um exemplo é o filme maranhense “Curupira – O demônio da floresta” (2021) dirigido por Erlanes Duarte, o filme é considerado a primeira produção cinematográfica

⁵ Considera-se indo-europeus, povos prov. originários das estepes da Ásia central ou dos planaltos iranianos (tb. Chamados arianos) que, a partir do final do Neolítico, se expandiram para a Europa, Pérsia e península da Índia.

de terror do Maranhão, ele é baseado em uma das lendas mais conhecidas do folclore brasileiro: o Curupira, conhecido por algumas etnias indígenas como o demônio ou guardião da floresta.

É possível observar que ao longo de sua existência, as crenças das sociedades – por mais distinta que seja a cultura – está repleta de superstições que giram em torno dos ciclos de vida e morte humana. No entanto, é preciso estabelecer a ligação entre a morte e o corpo.

A morte e o corpo

A morte é considerada o fim do ciclo da vida humana, somos ensinados que tudo na vida tem um fim, fim de amizades, de amores, a demissão em um emprego, mas essa é uma oportunidade para começar algo novo. Talvez, seja partindo do

pressuposto de que uma coisa se encerra, para que outra seja iniciada, que é tão difícil para o ser humano aceitar que a morte seja o fim de tudo.

A concepção da morte, para Hegel, está centrada em um conceito bipartido de negatividade. Primeiro, o ser humano nega a natureza (negação exteriorizada no seu esforço para reduzir a natureza a suas próprias necessidades); e, em segundo lugar, ele ou ela transforma o elemento negado por meio de trabalho e luta. Ao transformar a natureza, o ser humano cria um mundo; mas no processo, ele ou ela fica exposto(a) a sua própria negatividade (MBEMBE, 2018, p. 11, apud HEGEL).

Cada pessoa têm o seu próprio jeito de lidar com a morte, uns preferem fingir que ela não está presente a cada instante, outros são assombrados a ponto de ficarem paranoicos e desenvolvem diversas fobias, alguns vivem como se fossem imortais e existem aqueles que acreditam que haja vida após a morte. “O fim da vida humana, que chamamos de morte, pode ser mitologizado pela ideia de uma outra vida no Hades ou no Valhalla, no Inferno ou no Paraíso. Essa é a forma mais antiga e comum de os humanos enfrentarem a finitude da vida” (ELIAS, 2001, p. 6).

Partindo dessa visão, o corpo seria apenas um mero hospedeiro temporário da alma, e a alma seria o ator/atriz principal nesta peça. Contudo, não se pode negar a relação forte entre os dois, pois tudo o que acontece dentro

de nosso corpo se reflete na forma que sentimos, e é inegável o fato de que a alma pode definhar assim como o corpo se decompõe depois da morte.

Com o objetivo de adiar e se proteger da morte, as pessoas se organizam e se dividem em grupos, sendo como estado, tribo, comunidades ou país. Porém se observarmos atentamente a nossa história, veremos que a maior ameaça ao ser humano é o próprio ser humano, pois em nome da sua proteção um determinado grupo pode facilmente ameaçar e destruir outro grupo.

Por exemplo, no início da pandemia da Covid-19⁶ diversos casos de agressão, física e verbal, à pessoas de origem ou descendência asiática, foram denunciadas e divulgadas pela imprensa. O motivo de tal barbaridade foi o fato de que o primeiro caso do novo Coronavírus foi registrado em território chinês. Logo todos os demais países, com o objetivo de conter a contaminação, fecharam suas fronteiras para a China e iniciaram os protocolos de medidas sanitárias. O problema foi que as pessoas começaram a associar o vírus aos asiáticos e o que era um problema de saúde mundial, na visão do senso comum, era um problema de apenas uma etnia.

Para Elias (2001) o problema social da morte é difícil de ser resolvido por conta da dificuldade que os vivos têm em se identificar com os enfermos. E essa dificuldade gera o distanciamento do grupo dos vivos que isolam os velhos e moribundos, por esses estarem mais perto da tão temida finitude da vida.

Isso é o mais difícil – o isolamento tácito dos velhos e dos moribundos da comunidade dos vivos, o gradual esfriamento de sua relações com pessoas a quem era afeiçoados, a separação em relação aos seres humanos em geral, tudo que lhes dava sentido e segurança. [...] O fato de que, sem que haja especial intenção, o isolamento precoce dos moribundos ocorra com mais frequência nas sociedades mais avançadas é uma das fraquezas dessas sociedades (ELIAS, 2001, p. 6).

Do ponto de vista político, Foucault (1999) estabelece o conceito de Biopoder, onde há uma divisão entre as pessoas que devem viver e as que devem morrer. Esse sistema é operado com base na divisão entre os vivos e os

⁶ Em 11 de março de 2020, a COVID-19 foi caracterizada pela OMS como uma pandemia. O termo “pandemia” se refere à distribuição geográfica de uma doença e não à sua gravidade. A designação reconhece que, no momento, existem surtos de COVID-19 em vários países e regiões do mundo. Saiba mais em: <https://www.paho.org/pt/covid19/historico-da-pandemia-covid-19#%3A~%3Atext%3DEm%2011%20de%20mar%3A7o%20de%20Cpa%3ADses%20e%20regi%C3%B5es%20do%20mundo>.

mortos, estabelecendo um “campo biológico” no qual se toma o controle, sendo este a distribuição da espécie humana em grupos e subgrupos, impondo uma censura biológica entre uns e outros.

Em tal estado, os homens são substancialmente iguais e têm os mesmos direitos (entre os quais o de ofender e de se defender): por isso vivem numa condição de guerra perene, de “desconfiança geral”, de “medo recíproco” (mutual fear).⁶ Eles saem dessa situação intolerável renunciando a uma parte dos próprios direitos: um pacto que transforma uma multidão amorfa num corpo político (GINZBURG, 2014, p. 13-14, apud HOBBS).

Achille Mbembe (2018), em sua obra “Necropolítica”, afirma que a soberania é exercida pela capacidade de definir quem deve viver, e quem deve morrer, tornando aquele considerado “descartável” um inimigo (declarado ou não) da sociedade. Assim como os grupos possuem o poder de isolar outros grupos, o Estado exerce o seu Biopoder sobre os corpos das pessoas, que são consideradas uma ameaça à sua

soberania. A morte não é apenas um ciclo natural, mas também uma forma de controle onde a política assume o papel da morte em vida. E o cinema de terror consegue trazer importantes reflexões a respeito do papel social da morte, como no filme “Uma noite de crime” (2013), dirigido por James DeMonoco, onde o governo norte americano estabelece uma lei que determina que atividades ilegais serão permitidas durante 12 horas, com o intuito de “ajudar” a população a liberar seus impulsos violentos.

Viver é temer?

Em seu livro “A solidão dos moribundos, seguido por envelhecer e morrer” Elias (2001) explica que a morte é um problema dos vivos. Os mortos não tem problemas, pois dentre todas as várias criaturas que morrem na terra, o ser humano é o único que possui a consciência de que irá morrer. Compartilhamos o nascimento, a juventude, maturidade, a doença, a velhice e a finitude com os demais animais, e assim como temos dificuldade em aceitar a morte humana, também criamos uma dificuldade em aceitar a morte de animais de estimação.

Quando se divide por faixa etária – aqui iremos dividir entre: infância, adolescência, vida adulta e velhice – o impacto que uma morte causa na vida de

uma pessoa pode ser observado de forma mais minuciosa. Os adolescentes possuem uma falsa ideia de imortalidade, os adultos são imediatistas, afundados na vida parcelada no crédito e reconhecendo que o futuro está fora do nosso controle⁷. Já os idosos são aqueles que chegam mais próximos da fase de aceitação de que a morte é inevitável.

E quanto às crianças, esses pequenos seres humanos que ainda estão descobrindo o mundo? Muitas vezes o adulto decide que pelo bem da criança é melhor não contar nada, o que de fato é um erro, pois ao omitir as informações a respeito da morte de um ente querido, amigo ou animal de estimação, está tirando o direito dela de sentir a dor da sua perda. Tudo isso gera desconfiança e curiosidade já que o ambiente no qual ela está inserida passa por um processo de luto.

A morte de uma pessoa significativa é uma perda irreversível que causa dor intensa às pessoas próximas. Porém, parece ainda mais difícil abordar o assunto quando envolve crianças, especialmente, porque podem sentir a ausência da pessoa falecida como uma ameaça de rompimento com outras figuras de apego. Mesmo assim, fará parte do desenvolvimento da criança assimilar aos poucos o que foi perdido por meio da expressão, seja falando, chorando, desenhando ou brincando. Entretanto, a irreversibilidade da morte necessita ser pontuada pelo adulto. Explorar e tentar responder às perguntas das crianças sobre a morte é mais adequado do que inventar eufemismos ou criar ilusões que confundam ainda mais seus pensamentos (SENGIK e RAMOS, 2013, p.381).

Reconhecendo a importância do diálogo sobre a morte desde a infância, este trabalho tem como objetivo principal evidenciar a ligação entre a vida e a morte, e responder a seguinte pergunta: Quais são os mecanismos de representação da morte nos filmes infantis? Pois a forma da abordagem do tema morte voltada para o público infantil é de suma importância, principalmente quando há omissão do assunto por parte dos adultos.

⁷ BAUMAN, 2008, p. 17.

CAPÍTULO III – METOLOGIA

Procedimentos metodológicos

Por meio dos resultados obtidos e das teorias utilizadas no artigo apresentado na disciplina de “Leitura Crítica das Mídias”⁸ foi possível ampliar a pesquisa, agregando novos aspectos ao objeto estudado. Esta análise discorre sobre os mecanismos de representação da morte em filmes infantis, sendo eles: **A Casa Monstro** (2006), **A noiva Cadáver** (2005) e **Frankenweenie** (2012). A partir do estudo e observação dessas obras, buscamos entender sobre os seus gêneros característicos, como a morte está presente em todas as fases da vida, o papel da política em relação a morte e corpo⁹ e os seus mecanismos de representação.

Juntamente com a orientadora, professora Emilene Sousa, foi traçado um cronograma de pesquisa para o desenvolvimento do presente trabalho, que constitui-se em: 1) Estudo e leitura a respeito dos teóricos que discutem sobre os conceitos delimitados para a pesquisa: medo, superstições, morte, terror, fantasia, a morte e o corpo; 2) Assistir as obras cinematográficas citadas anteriormente, realizar leituras e anotações sobre; 3) Pensar na divisão do corpo do trabalho e analisar quais metodologias seriam mais adequadas para o estudo; 4) Estudar as metodologias e escolher a mais viável para aplicação na pesquisa.

Com base nesse cronograma o corpo do trabalho foi dividido em quatro capítulos: I) O primeiro - **Terror e fantasia: Uma breve introdução aos gêneros**, que apresenta brevemente os gêneros presentes nos filmes que serão analisados; II) O segundo - **Os ciclos da vida sobre a névoa da morte**, no qual é realizada uma revisão bibliográfica dos autores Jean Delumeau, Zygmunt Bauman, G. Delpierre, Robert Elias, Michel Foucault e Achille Mbembe, para discutir seus conceitos a respeito de medo, morte e corpo; III) O terceiro – **Metodologia**, onde é apresentado ao leitor o percurso metodológico que foi realizado na pesquisa; IV) O quarto – **Análise das obras**, que expõe os resultados obtidos na pesquisa por meio da aplicação das teorias de referência¹⁰ estruturados com o auxílio do método proposto pela Análise Temática (AT).

⁸ Ver Introdução.

⁹ Ver Capítulo II.

¹⁰ Ver Capítulo II.

Ressalto que as obras que compõe o referencial teórico foram escolhidas por sua relevância em aspectos teóricos, históricos e sociais a respeito da morte.

Esta pesquisa possui uma perspectiva qualitativa e seu objetivo principal é identificar mecanismos de representação da figura da morte nas obras cinematográficas citadas anteriormente. Os mecanismos serão elencados a partir de padrões repetidos em cada filme e seus significados, pois a análise temática (AT) permite ao pesquisador oferecer uma descrição mais aprofundada sobre um determinado tema em específico ou um grupo de temas, dentro do campo da análise de dados.

Um dos benefícios da análise temática (AT) é a sua flexibilidade, “A análise temática é um método para identificar, analisar e relatar padrões (temas) dentro do campo de dados. Ela organiza e descreve minimamente seu conjunto de dados em detalhes (ricos)” (BRAUN e CLARKE, 2006, p. 6)¹¹. As pesquisadoras destacam a possibilidade de dois tipos de abordagem, a abordagem semântica e a abordagem a nível latente.

Com uma abordagem semântica, os temas são identificados dentro dos significados explícitos ou superficiais dos dados e o analista não está procurando por nada além do que um participante disse ou do que foi escrito. Idealmente, o processo analítico envolve uma progressão da descrição, onde os dados foram simplesmente organizados para mostrar padrões em conteúdo semântico [...] Em contraste, uma análise temática no nível latente vai além do conteúdo semântico dos dados, e começa a identificar ou examinar as ideias, suposições e conceituações subjacentes – e ideologias – que são teorizadas como moldando ou informando o conteúdo semântico dos dados (BRAUN e CLARKE. 2006, p. 13).¹²

Desse modo, observamos que a análise temática (AT) por meio da abordagem em nível semântico se encaixa perfeitamente dentro da proposta da presente pesquisa, pois possui relação com os nossos objetivos e devido à sua versatilidade metodológica que funciona tanto para refletir a realidade, bem como para desfazer ou desvendar a superfície dela.

Com base nos conceitos apresentados pelas autoras, confira no próximo capítulo os resultados das análises dos filmes.

¹¹ Tradução feita pela autora.

¹² Tradução feita pela autora.

CAPÍTULO IV – ANÁLISE DAS OBRAS

1. A Casa Monstro

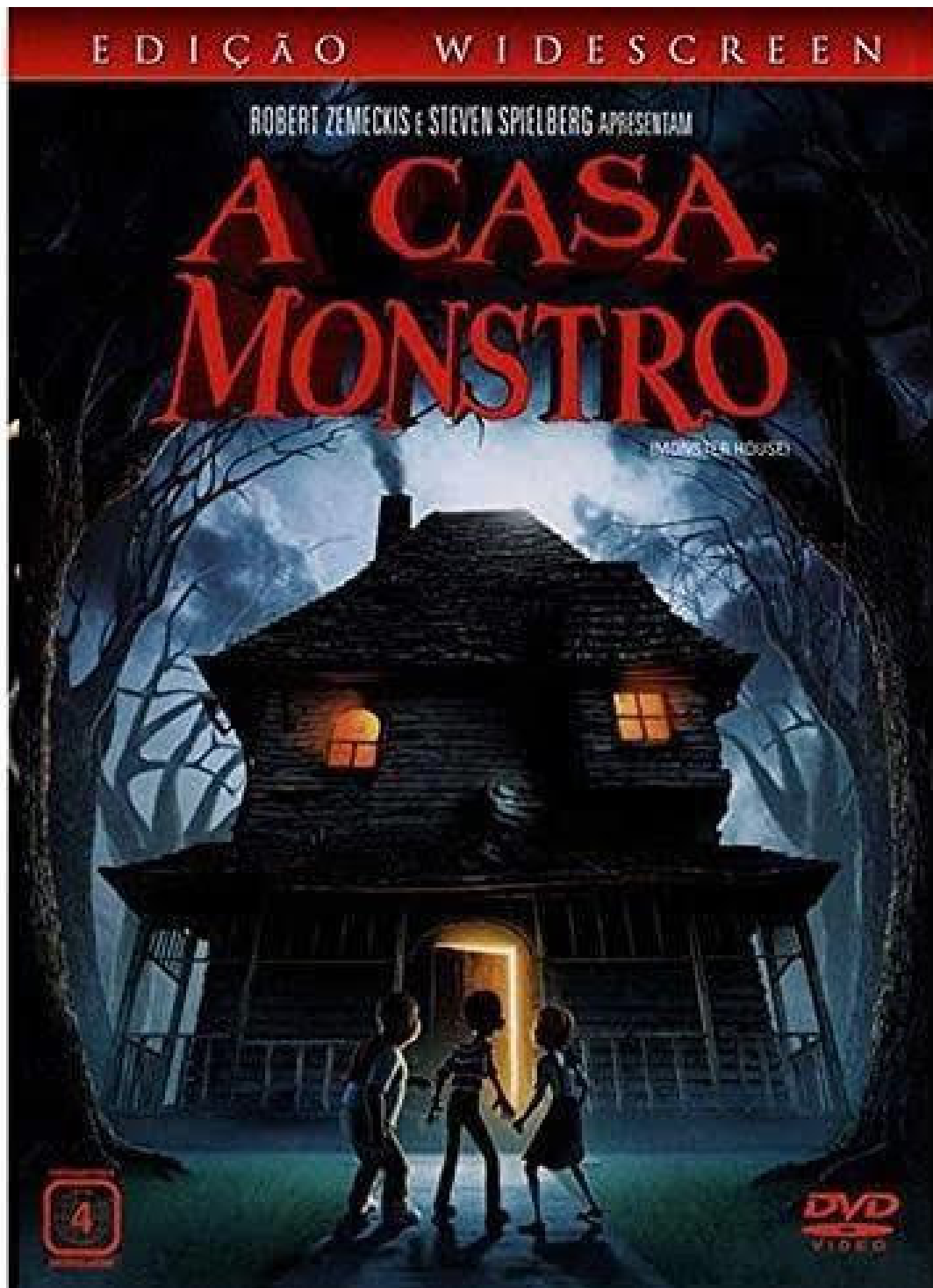


Figura 1: Capa do filme.

Fonte: https://www.google.com/search?q=A%2Bcasa%2Bmonstro&client=ms-android-motorola-rev2&prmd=ivn&sxsrf=ALiCzsb3YnBGH6paDdPtibZ7wuSBxleflA%3A1658090249910&source=lms&tbn=isch&sa=X&ved=2ahUKEwigvOfC44D5AhXAt5UCHeIPCw0Q_AUoAXoECAIQAQ&biw=412&bih=758&dpr=1.75&imgrc=YhCRIVtb9mFfvM.

Ficha técnica do filme:

Título original	Monster House
Ano de produção	2006
Dirigido por	Gil Kenan
Duração	91 minutos
Classificação	Livre (L)
Gênero	Animação / fantasia / terror / mistério / comédia

Tabela 1: Ficha técnica do filme “A Casa Monstro”.

Fonte: Elaborada pela autora da pesquisa.

Sinopse

DJ Walters é um garoto de 12 anos que acredita que há algo de estranho na casa do velho Nebbercracker, localizada do outro lado da rua. Tudo que passa perto da casa simplesmente desaparece, incluindo triciclos, brinquedos e animais de estimação. Na véspera do Dia das Bruxas, DJ e seu amigo Chowder deixam que a bola de basquete, com a qual estão jogando, caia no terreno de Nebbercracker, sumindo misteriosamente. Logo em seguida a casa tenta devorar Jenny, uma amiga de ambos, que é salva do ataque. Eles tentam avisar a todos do perigo que é a casa, mas ninguém acredita neles. O trio recorre a Skull, um preparador de pizza preguiçoso que ganhou fama por, no passado, ter jogado videogame por quatro dias seguidos. Skull acredita que a casa tenha adquirido alma humana e que o único meio de eliminar o perigo que ela

representa seja acertando-a direto em seu coração. É quando os amigos elaboram um plano que permita que entrem na própria casa.¹³

Resultados:

Mecanismo I – Distanciamento

O filme se inicia em plano detalhe. O enquadramento está focado em uma folha seca, é perceptível que a estação atual é o outono. Segundos depois podemos observar uma menina que anda com o seu triciclo pelas calçadas das casas, mas logo ela fica preso no gramado de uma casa sinistra, a personagem começa a ficar apreensiva e intimidada pela aparência assustadora da construção. É quando surge o velho Nebbercracker (Epaminondas), o dono da casa, aos berros, quebra o triciclo da criança e ordena: “Fique longe da minha casa!”, sobre a ameaça de ser devorada a menina corre com medo.

Percebemos então que o primeiro mecanismo de representação da morte presente no filme é: O distanciamento. A forma com Epaminondas mantém todas as crianças do bairro distantes do seu gramado e da sua casa é uma forma de representar o distanciamento que socialmente é imposto às crianças quando se trata de falar sobre os assuntos que permeiam a morte. De acordo com Sengki e Ramos (2013, p. 380):

O vocábulo morte suscita fantasias e constitui-se a partir de muitos significados, o que faz, frequentemente, com que adultos evitem usá-lo na presença de uma criança. Seria uma daquelas palavras proibidas, pois a mera enunciação poderia dar-lhes vida.

Esse afastamento constrói muros emocionais, isolando as crianças dos adultos, deste modo a figura no qual elas poderiam recorrer acaba impondo um limite impenetrável que prejudica o seu entendimento sobre a situação. O fato de a criança não saber tudo o que se passa não quer dizer que ela não perceba e seja afetada por esse isolamento.

No filme, o velho Epaminondas é o guardião que afasta as crianças do perigo, porém isso faz com que a curiosidade delas cresçam, e as histórias sobre

¹³ Sinopse original do filme.

ele e a casa circulam pelo bairro, mexem com o imaginário infantil e consequentemente isso nos leva ao próximo mecanismo.

Mecanismo II – O mistério

As ações de Epaminondas só aumentam o desejo das crianças de descobrirem o que acontece dentro da casa, ou seja a tentativa de proteção acaba sendo sabotada pelas suas próprias atitudes. O mistério sobre o sinistro ou o macabro, torna-se irresistível aos olhos infantis, pois a criança segue uma perspectiva egocêntrica, ou seja, ela observa como a realidade lhe afeta.

DJ passa dias a fio espionando o velho Nebbercracker e monitorando os seus passos. Ele descobre através de Magrão – que quando criança teve sua pipa roubada por Epaminondas – que o velho costumava conversar e beijar sua própria casa e que segundo relatos de seus amigos, Epaminondas teria devorado sua esposa. Apesar do esforço de Epaminondas em manter segredo, as histórias se mantinham vivas no imaginário infantil por gerações. Segundo Sengki e Ramos (2013), as crianças tendem a explicar os fatos segundo a sua própria vivência, e o seu entendimento pode ou não ser compreensível com a realidade.

“Medos particulares”, ou seja, “medos nomeados” [...] Se trata de dois polos em torno dos quais gravitam palavras e fatos psíquicos ao mesmo tempo semelhantes e diferentes. O temor, o espanto, o pavor, o terror, dizem respeito ao medo; a inquietação, a ansiedade, a melancolia, à angústia. O primeiro refere-se ao conhecido a segunda ao desconhecido (DELUMEAU, 1996, p. 33).

O mistério que envolve a casa do velho Nebbercracker deixa todas as crianças do bairro inquietas e ansiosas e, com a chegada do Halloween, esses sentimentos ficam ainda mais aflorados. Essa angústia cria uma alegoria sobre o assunto, o que já era assustador se torna macabro e insuportável aos seus olhos, por mais que as crianças tentem fugir ou se distrair sempre se voltam para a casa monstro.

A sensação de inevitabilidade torna-se um agente impulsionador, apesar do medo paralisante, a ação diante da morte é vista como a melhor solução, pois ficar paralisado só facilitará o trabalho da casa em “devorá-los”.

Mecanismo III – Negligência dos adultos

DJ compartilha com seus pais sua angústia em relação às atitudes de Epaminondas, porém eles não dão a mínima, o que o deixa frustrado. Ao longo do filme vários adultos desqualificam as falas das crianças a respeito da Casa Monstro, o que as fazem ter que tomarem decisões sozinhas, já que é impossível contar com a ajuda de um adulto. Neste mecanismo, é evidente a maneira como os adultos se esquivam de ter que entrar nos assuntos sobre a morte com as crianças, logo elas se sentem impotentes, pois são tratadas como alguém que não tem voz ativa.

Conforme Braun e Clarke (2006) a dificuldade do adulto em falar sobre temas que envolvam a morte e todo o seu conteúdo – o medo, o sinistro, o macabro – torna perceptível o desconforto que ela provoca não só nas crianças, mas também no próprio adulto. A problemática implica que, apesar dos adultos serem legalmente e emocionalmente responsáveis pelas crianças, há uma omissão quando se trata em falar e ajudá-las a lidar com a morte.

Mecanismo IV – O confronto ao terror

Devido à negligência dos adultos, as crianças (DJ, Bocão e Jenny) procuram informações por conta própria e descobrem que a casa pode estar possuída por uma alma humana – uma assombração ou fantasma¹⁴ – eles então decidem que para dar um fim a situação é preciso “matar” a casa. Porém, o plano é frustrado por dois policiais à paisana – mais uma vez é evidenciada a negligência.

No entanto acontece algo inesperado, os policiais que vistoriavam a parte exterior da casa são devorados por ela. Em sequência a casa tenta engolir as crianças que lutam para escapar, não são devoradas, mas acabam presas dentro da tão temida casa do velho Nebbercracker. A narrativa chega na fase onde as crianças teriam que enfrentar diversos desafios para conseguir seu

¹⁴ Ver Capítulo II.

objetivo. “A provação é um aprofundamento do problema do primeiro limiar e a questão ainda está em jogo: pode o ego entregar-se à morte?” (CAMPBELL, 1949, p. 62).

Apesar do medo, eles seguem com o plano. Encontramos, assim, o quarto mecanismo de representação: o confronto ao terror, o que abre as portas para ser desvendado o primeiro mistério sobre as histórias que circulam no bairro. A esposa realmente existiu e seu túmulo está no porão da casa. Sem querer DJ caí sobre o túmulo de Constance e “acorda” a casa, que mais uma vez tenta devorá-los.

O confronto daquilo que é aterrorizante para a criança é um processo longo e cansativo, o que abala a sua confiança. Elas pensam em desistir, mas há uma reviravolta na história que encaminha a todos para a solução do problema, é importante sublinhar que tais revoltadas também carregam o simbolismo da morte, porque recordar a sua forma abrupta de agir.

Mecanismo V – Respostas

Epaminondas ressurgiu na história, até então todos pensavam que ele tinha falecido devido a um incidente com DJ ainda no início do filme. DJ decide confrontá-lo sobre Constance e a sua misteriosa morte. “A criança espera uma resposta do adulto, acredita que ele seja capaz de lhe dizer o que aconteceu” (SENGKI e RAMOS, 2013, p. 381). Pressionado, o velho revela sua história de amor e a trágica morte de sua amada no Halloween, que resultou na maldição da casa monstro.

Escolhida e composta, a realidade que então aparece na imagem é resultado de uma percepção subjetiva do mundo, a do realizador. O cinema dá-nos da realidade uma imagem artística, quer dizer, se se refletir bem, não realista [...] e reconstruída em função daquilo que o realizador pretende exprimir, sensorial e intelectualmente (MARTIN, p. 31, 1990).

O até então vilão da história, na verdade é a maior vítima do monstro e suas atitudes eram uma forma de proteger a todos – principalmente as crianças – de algo que nem ele mesmo conseguia lidar. Ou seja, a morte é um assunto que lhe perturba e a sua forma de fugir é distanciando a todos para não ter que falar sobre o tema. Porém isso o prejudica, pois o processo de luto está incompleto.

1.1 A Noiva Cadáver

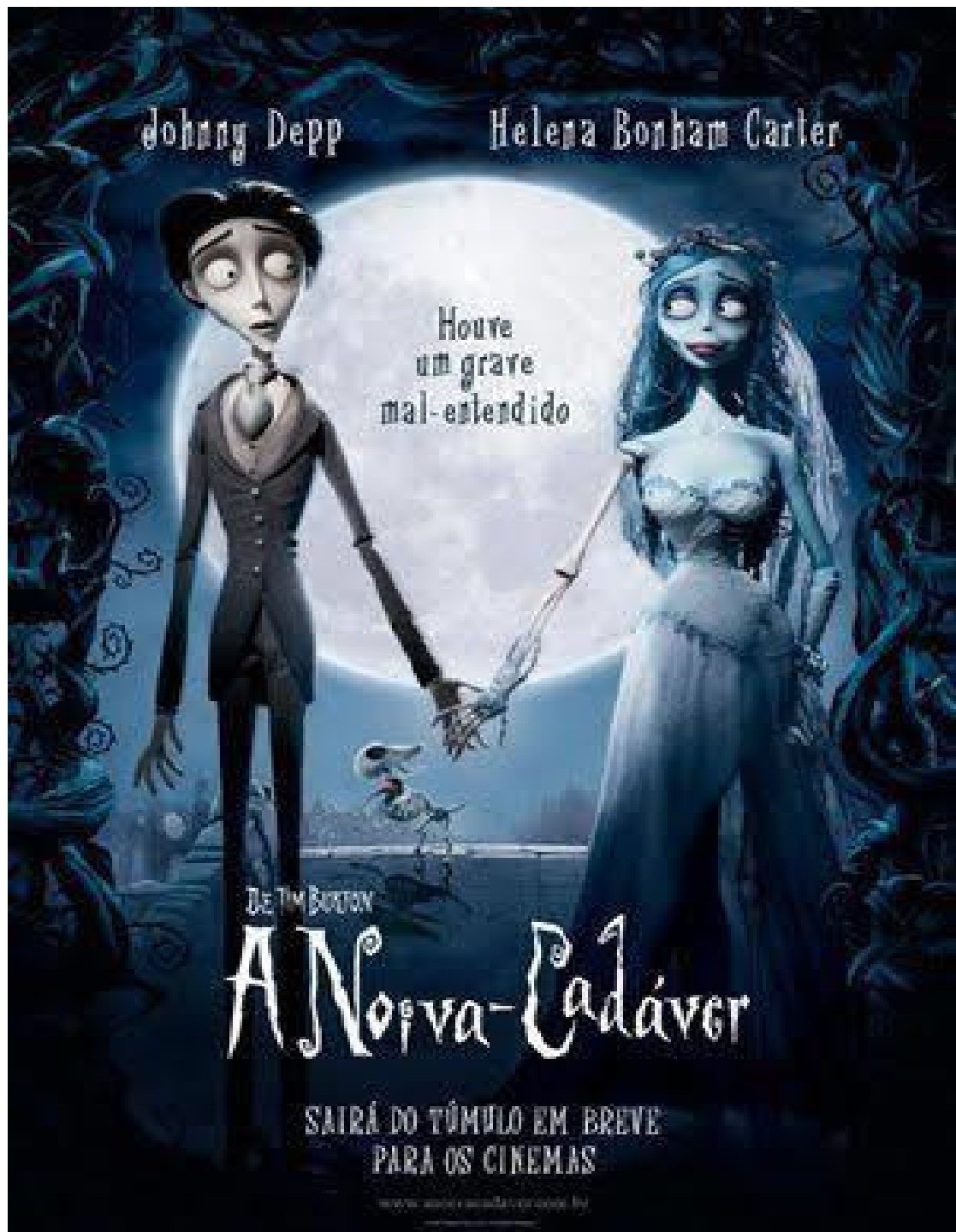


Figura 2: Capa do filme.

Fonte: https://www.google.com/search?q=A%2Bnoiva%2Bcad%C3%A1ver&client=ms-android-motorola-rev2&prmd=ivn&sxsrf=ALiCzsav375Pt8KqmTAz5E1eIOMHWhO5ug%3A1658090814681&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ved=2ahUKEwizr47Q5YD5AhUbrZUCHdycAMgQ_AUoAXoECAIQAQ&biw=412&bih=758&dpr=1.75&imgcr=fneG9T-P66ktpM.

Ficha técnica do filme:

Título original	Corpse Bride
Ano de produção	2005
Dirigido por	Mike Johnson (V) e Tim Burton
Duração	77 minutos
Classificação	Livre (L)
Gênero	Animação / fantasia / infantil / musical / drama / romance

Tabela 2: Ficha técnica do filme “A Noiva Cadáver”. Fonte: Elaborada pela autora da pesquisa.

Sinopse

Em um vilarejo europeu do século XIX vive Victor Van Dorst (Johnny Depp), um jovem que está prestes a se casar com Victoria Everglot (Emily Watson). Porém acidentalmente Victor se casa com a Noiva Cadáver (Helena Bonham Carter), que o leva para conhecer a Terra dos Mortos. Desejando desfazer o ocorrido para poder enfim se casar com Victoria, aos poucos Victor percebe que a Terra dos Mortos é bem mais animada do que o meio vitoriano em que nasceu e cresceu.¹⁵

¹⁵ Sinopse original do filme.

Resultados:

Mecanismo I – Diferença social

Os pais de Victor – comerciantes com fortuna em ascensão, porém de origem humilde – aparecem em um momento musical. A música trata sobre o casamento arranjado de seu filho com Victoria Everglot, que vem de uma família aristocrata em estado de falência eminente. Os pais de Victoria se veem obrigados a aceitar o acordo e, apesar de demonstrarem total desprezo pelo noivo e sua família, o casamento é fundamental para restaurar a glória da família aristocrata e para a família de Victor trará prestígio social.

A questão da diferença social que aparece no filme reafirma o conceito de Necropolítica de Achille Mbembe (2018). A visão da família aristocrata sobre a de Victor e o casamento com Victoria é uma forma de lutar pela sobrevivência, porém a todo momento eles evidenciam que o noivo é totalmente descartável – uma forma de morte, socialmente falando – tanto que quando Victor é levado para o mundo dos mortos, logo é substituído em seu próprio casamento.

O pensamento de classe é baseado na soberania e sobrevivência dos ricos acima da vida dos pobres, e mesmo quando um família, ou indivíduo da classe proletária consegue ir contra esta linha e crescer economicamente, sofre com o boicote e morte social – por não estar apto a fazer parte da burguesia.

Mecanismo II – O encontro com a morte é inesperado

Frustrado por não conseguir recitar os votos matrimoniais, Victor vai para a floresta, lá ele começa a repeti-lo várias vezes e no momento em que acerta coloca o anel em um graveto preso ao chão. Entretanto, o graveto na verdade se trata do dedo anelar de Emily (A nova cadáver), que aceita o pedido de Victor e o leva para o mundo dos mortos. Este mecanismo evidencia a morte e a sua imprevisibilidade.

Irreparável... Irremediável... Irreversível... Irrevogável...
 Impossível de cancelar ou de curar... O ponto sem retorno... O final... O derradeiro... O fim de tudo. Há um e apenas um evento ao qual se podem atribuir todos esses qualificativos na íntegra e sem exceção. Um evento que torna metafóricas todas as outras aplicações desses conceitos. O evento que lhes confere

significado primordial – prístino, sem adulteração nem diluição. Esse evento é a morte (BAUMAN, 2008, p. 44).

A forma abrupta como o personagem é levado para o “além” faz com que ele entre em estado de negao. De fato, Victor não morreu, mas a sua atitude representa como agimos quando estamos diante da morte. Entramos em estado de negao e a tendência  tentar fugir, os métodos de fuga podem ser diferentes dependendo da faixa etária. Em um dos seu momentos musicais, o filme apresenta todos os mortos em coral, deixando claro que fugir  impossível, como vemos no trecho: “Vai/ vai chegar sua vez/ a morte virá/ não importa o freguês/ Você pode até se esconder e rezar/ mas do funeral você não vai escapar!” (ELFMAN, 2005).

Outro ponto que vale ressaltar é quando todos os mortos vo para a terra dos vivos, deixando explícito o coletivo. A morte atinge todos os seres humanos, de forma individual, contudo pode ser coletiva, como em atentados terroristas, queda de avião, entre outros.

A catástrofe pode chegar sem anúncio – não haverá trombetas advertindo que as inexpugnáveis muralhas de Jerico estão para desmoronar. Há razões mais que suficientes para ter medo – e, portanto, para imergir ao som de música suficientemente alta a ponto de abafar os sons produzidos pela fragmentao das muralhas (BAUMAN, 2008, p. 28).

Ou seja, a morte não é somente um problema individual ela também  coletiva, porém o ser humano se recluso ao ponto de ignorar a sua coletividade e se distanciar socialmente – preso nas armadilhas de sua própria mente.

Mecanismo III – A solidão

A noiva cadáver é um dos personagens principais da trama. Ao longo do filme é mostrado ao telespectador a história e o sofrimento de Emily – uma jovem noiva que teve seus sonhos roubados e marcada por uma morte fria e cruel. Sua vida foi interrompida de forma abrupta e isso a atormenta, tornando-a prisioneira da sua própria solidão, visto que Emily foi tirada do mundo que conhecia – o mundo dos vivos – para o mundo dos mortos. Porém, ela ainda não está completamente desligada do mundo dos vivos. Victor é a sua ligao com a vida e o modo como ele tenta fugir de Emily a machuca.

Intimamente ligado em nossos dias, à maior exclusão possível da morte e dos moribundos da vida social, e a ocultação dos moribundos dos outros, particularmente das crianças, há um desconforto peculiar sendo o sentido pelos vivos na presença dos moribundos. [...] Para os moribundos essa pode ser uma experiência amarga (ELIAS, 2001, p. 18).

Um traço visual usado por Tim Burton é o uso das cores no filme: no mundo dos vivos está presente as cores em tons de cinzas e frios, enquanto o mundo dos mortos têm as cores quentes como predominantes. Essa característica faz com que o telespectador sinta mais identificação com o mundo dos mortos. Quando Víctor rejeita Emily é quase impossível não sentir a dor da personagem, que fica marcado no trecho musical por ela cantando: “Quando toco a vela acesa, eu não sinto dor/ Tanto faz se estou no frio ou o calor/ O meu coração não bate, mas ainda assim se parte/ E não deixa de sofrer, recusando se render/ A morte em mim está/ Mas ainda tenho lágrimas pra dar (ELFMAN; FERRÁ, 2005).”

Aqui percebemos que a música têm papel fundamental na construção do filme, por sua característica sensorial e lírico ela reforça o poder de penetração que a imagem (cenas) possuem gerando o sentimento de intimidade com o personagem.

Mecanismo IV – O morto não volta à vida

Esse mecanismo é bastante importante para o público alvo do filme, em razão dele retratar que a morte é algo que não pode ser reversível. De acordo com Sengki e Ramos (2013) a forma de compreensão da criança é diferente da maneira do adulto, a criança possui a tendência a pensar que a pessoa que morreu poderá voltar à vida a qualquer momento ou poderá fazer uso de fantasias, apresentando um entendimento irreal a respeito da morte.

Em *A noiva cadáver*, os mortos não podem viver no mundo dos vivos – apenas visitá-lo, em casos extremos. Tanto que para que a união entre Emily e Víctor seja validada é preciso que ele abra mão da sua vida, porque ele também precisa estar morto. Ou seja, estes mecanismos durante todo o filme, ajudam as crianças a entenderem – de uma forma cômica – que a morte é algo que não

pode ser mudado, ela chegará para todos, mas não é preciso ter tanto medo dela.

É essencial entender que a morte se trata de um “ritual de passagem”, alguns ritos tendem a ter etapas dolorosas, no entanto é a partir deles que nos tornamos mais fortes mentalmente e preparados para os desafios impostos pela vida.

Mecanismo V – Libertação

Em seu livro “Mulheres que correm com os lobos”, Clarissa Estés cita a lenda da “Mulher-esqueleto”, que possui características que lembram a história de Emily e a sua relação com Victor e Victoria:

A fim de criar esse amor duradouro, convida-se mais um parceiro para a união. Esse terceiro é a Mulher esqueleto. Ela é também chamada de A Morte e, nesse sentido, ela é a natureza da vida-morte-vida num dos seus muitos disfarces. Nessa sua apresentação, A Morte não é um mal. Mas uma divindade. Num relacionamento, ela desempenha o papel do oráculo que sabe quando chegou a hora de um ciclo começar e terminar. Nessa qualidade, ela é o aspecto selvático do relacionamento, aquele do qual os homens têm mais pavor... e as vezes as mulheres, pois, quando se perdeu a fé na transformação, os ciclos naturais de progresso e de desgaste também são temidos (ESTÉS, 1994, p. 99).

Emily estava presa ao seu desejo de experimentar o amor e saboreá-lo em sua plenitude, porém suas expectativas não são correspondidas – primeiro pelo seu noivo que a assassinou, e segundo por Victor que têm sentimentos por Victoria Everglot. Todavia, a entrada de Victor em sua história faz a visão de amor de Emily evoluir e os sentimentos de solidão, insegurança e carência que a assombravam dão lugar para o verdadeiro amor.

Na cena em que Emily abre mão de Victor para que ele fique junto a sua amada, a noiva cadáver conseqüentemente acaba libertando a si mesma e ajudando Victor e Victoria a encontrarem o caminho para a consolidação do amor mútuo. Este mecanismo é a lição sobre a importância de deixar ir, visto que somente quando a pessoa se desprende de todas as suas amarras é possível viver e morrer plenamente.

1.2 Frankenweenie



Figura 3: Capa do filme.

Fonte:

<https://www.google.com/search?q=Frankenweenie%2Bpapo%2Bde%2Bcinema&client=ms->

[android-motorola-rev2&prmd=isvn&sxsrf=ALiCzsYaznmYd1aK1RynEWG6tI7-KagyGQ%3A1658091146719&source=Inms&tbm=isch&sa=X&ved=2ahUKEwjTnLju5oD5AhVG r5UCHct5BEgQ_AUoAXoECAEQAQ&biw=412&bih=758&dpr=1.75&imgsrc=ISER3_9Qm1_h8M](https://www.google.com/search?q=android-motorola-rev2&prmd=isvn&sxsrf=ALiCzsYaznmYd1aK1RynEWG6tI7-KagyGQ%3A1658091146719&source=Inms&tbm=isch&sa=X&ved=2ahUKEwjTnLju5oD5AhVG r5UCHct5BEgQ_AUoAXoECAEQAQ&biw=412&bih=758&dpr=1.75&imgsrc=ISER3_9Qm1_h8M)

Ficha técnica do filme:

Título original	Frankenweenie
Ano de produção	2012
Dirigido por	Tim Burton
Duração	87 minutos
Classificação	Não recomendado para menores de 10 anos (10)
Gênero	Animação / terror / ficção científica / comédia

Tabela 3: Ficha técnica do filme “Frankenweenie”. Fonte: Elaborada pela autora da pesquisa.

Sinopse

Dirigido por Burton no início de sua carreira, no ano de 1984, porém a sua produção só foi realizada em 2012. O filme conta a história de Victor, um garoto que tinha como companheiro inseparável, o seu cãozinho, Sparky. Após perder o amigo de quatro patas, Victor, inspirado nas suas aulas de ciência, tenta trazer Sparky à vida, uma experiência que repercutirá entre todos os seus colegas de classe, professores e movimentará a pacata cidade onde vive.¹⁶

¹⁶ Sinopse resumida pela autora.

Resultados:

Mecanismo I – A perda

O filme *Frankenweenie* têm como foco a amizade entre um menino (Victor) e seu cachorro. É comum ver o laço forte de amizade entre crianças e seus queridos animais domésticos. Dificilmente ficam separados um do outro, tanto que deixar o seu animal em casa e ir a algum compromisso, como a escola por exemplo, é uma tortura para ambos. No entanto, a estimativa de vida de um animal é diferente da de um humano, podendo ser mais curta – a exemplo de cães e gatos.

A criança não espera que seu querido amigo lhe deixe. Para ela, seu animalzinho é imortal e nunca será atingido por uma doença, acidente e por fim pela morte. Porém, na prática, a imortalidade é apenas um ideal inatingível.

Toda criança já “perdeu” um passarinho, um gato, ... ou qualquer bicho de estimação. Percebeu então que ficaram diferentes de quando estavam vivos. Além disso, podem morrer bisavós, avós, pais, irmãos e, nos noticiários e novelas da TV, inúmeras pessoas morrem. [...] É uma tarefa muito difícil para a criança definir vida e morte, pois na sua percepção a morte é não-movimento, cessação de algumas funções vitais como alimentação, respiração; mas na sua concepção a morte é reversível, pode ser desfeita. (KOVÁCS, 2002, p. 3-4)).

Quando Sparky, cachorro de Victor, morre em um atropelamento, o garoto fica transtornado. Apesar da tentativa de seus pais de conversarem sobre a morte de Sparky, o menino se recusa aceitar a sua perda enfatizando: “Não quero ele (Sparky) no meu coração, quero ele aqui, comigo!”. A perda é um sentimento muito difícil de se lidar quando adulto, na infância é ainda mais complicado pelo fato da criança ainda não ter se desenvolvido emocionalmente por completo.

Por está razão, os adultos devem desenvolver um diálogo sobre a morte voltado para a fase da infância, dado que ele têm acesso a informações e meios – como tratamento psicológico – que ajudam a lidar com a situação de luto, lhe cabe a função de filtrar e conduzir a criança neste processo.

Mecanismo II – Negação

Inconformado com sua perda, Victor permanece apático durante dias. Aos seus olhos a vida não têm mais sentido sem a presença de seu amado cão. Tudo muda quando, em uma aula de ciências, o professor de Victor demonstra que mesmo após a morte, os músculos ainda respondem sob o estímulo de uma corrente elétrica. Victor logo percebe que pode fazer o mesmo com Sparky e está decidido a trazê-lo de volta a vida. “A criança, julgando por sua experiência, fecha os olhos para dormir, mas os abre todos os dias quando acorda. Desse modo, ainda não tem claro que a morte é definitiva” (SENGKI e RAMOS, 2013, p. 384-385).

Victor vai até o cemitério de animais durante a noite e pega o corpo do seu falecido amigo para ressuscitá-lo. Durante a passagem da cena é possível ver vários túmulos de diversos animais, que passa a mensagem de que a morte é algo que pode acontecer com todos. Mesmo conseguindo trazer Sparky “de volta dos mortos” – afinal é um filme de animação – Victor terá que lidar com as consequências do seu estado de negação da morte.

O seu experimento chama a atenção de seus colegas de classe, que começam a arriscar suas vidas e até mesmo a segurança da cidade para fazer um projeto mais legal para a feira de ciências, alguns deles até copiam a ideia de trazer um animal morto a vida. Os pais ficam preocupados e culpam o professor por ensinar a disciplina de maneira errônea aos olhos da comunidade. Ao descobrirem que seu filho reanimou um cadáver, os pais de Victor enfatizam que cruzar a fronteira entre a vida e a morte é algo que está além da capacidade humana. Este mecanismo reforça que é a negação da perda de um ente querido, ou animal é um estágio difícil no processo de luto, entretanto precisa ser superado.

1.3 Conclusões

Por meio da análises dos três filmes foi possível identificar mecanismos de representação da morte em todas as obras. Eles apresentam como função principal evidenciar os estágios desse fenômeno e a sua atuação nos

sentimentos humanos, utilizando-se de diálogos, cenas não verbais e até mesmo momentos musicais para passar ao seu público alvo a mensagem de que a morte é algo natural no ciclo da vida humana e que não deve ser encarada como um “bicho de sete cabeças”, apesar de ser algo difícil de se lidar, principalmente na infância, visto que os traumas aqui adquiridos ficam ainda mais fortes na fase adulta. Não é impossível, pois a coragem não é ausência do medo e somente quando encará-los de frente poderá ser livre.

Lembranças muito dolorosas. Lembranças de arrependimentos. Lembranças de machucar e ser machucado. Lembranças de ser abandonado. Somente aqueles com essas lembranças enterradas no coração podem se tornar mais fortes, apaixonados e emocionalmente flexíveis. E só essas pessoas podem alcançar a felicidade.¹⁷

Cabe ao ser humano perceber que em todos os ciclos de sua vida há um traço da morte e que é somente através de “mortes diárias” é possível chegar na melhor versão de si mesmo – o Eu de ontem e o Eu de hoje não são iguais, apesar de você continuar sendo a mesma pessoa. Os filmes infantis aqui analisados trazem os mecanismos de representação como didática para que o telespectador compreenda a morte e a sua função, assim, o que era um espectro e com aura pessimista se torna visível de modo “cru”, pois somente quando tiramos os óculos do preconceito podemos enxergar.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir do percurso que encaminhou o presente trabalho, inicialmente fazendo uma introdução sobre os gêneros de terror e fantasia a fim de apresentá-los, de forma breve, ao leitor, ressaltamos a importância de conhecer os gêneros literários para o melhor entendimento das obras cinematográficas. Embora haja um distanciamento entre o gênero de fantasia e o gênero de terror, Carroll (1999, p.205) afirma que:

O fantástico é um gênero em si mesmo, embora vizinho do gênero do horror, e um gênero que mantém relações íntimas com certas formas de enredo de horror. Assim, embora o puro enredo fantástico não seja um exemplo da narrativa de horror,

¹⁷ OKAY, It's Okay To Not Be. Direção: PARK, Shin-woo. Produção: Bae Sun-hae, Kim Jung-mi, Kim Mi-hye, Lee Ro-bae, So Jae-hyun e You Chul-yong. Coreia do Sul: CJ ENM / Netflix. 2020. Netflix.

pensar sobre o fantástico revela características importantes de muitas das histórias de horror da literatura e do cinema.

Em seguida os Capítulos II e III trouxeram importantes autores para a fundação teórica e metodológica da pesquisa. Com o objetivo de identificar os mecanismos de representação da morte em filmes infantis (A Casa Monstro; A Noiva Cadáver e Frankenweenie), por meio da Análise Temática (AT) foi possível detectar mecanismos presentes em todos os filmes analisados. Tais mecanismos são de suma importância para que o público alvo venha a entender de forma lúdica a morte e seus estágios.

Para atingir a compreensão desses mecanismos foram definidos três objetivos: 1) Estruturar a ficha técnica do filme a ser analisado; 2) Apresentar a sinopse para que o leitor que não teve a oportunidade de assistir a obra saiba um pouco sobre o enredo; 3) E por fim, utilizar a análise temática em sua vertente semântica para encontrar os mecanismos de representação – por esse motivo é falando brevemente sobre eles, pois o foco principal é identificá-los e organizar de forma numérica.

Sendo assim, as análises possibilitaram o melhor entendimento a respeito dos mecanismos de representação da morte, visto que os filmes utilizam tais elementos como estratégia para estabelecer e enviar uma mensagem ao seu público.

Na realidade, a representação é sempre mediada pelo tratamento fílmico, como sublinha Cristian Mertz: se o cinema é linguagem, é porque ele opera com a imagem dos objetos, não só com objetos em si. A duplicação fotográfica [...] arranca o mundo do mundo um fragmento de quase-realidade para dele fazer o elemento de um discurso. Dispostas de forma diferente do que surgem na vida, transformadas e reestruturadas no decurso de uma intervenção narrativa, as esfinges do mundo tornam-se elementos de um enunciado (MARTIN, p. 24, Apud *Communications*, 1965).

Apesar de a realidade retratada não ser totalmente neutra, trazendo sempre um algo a mais, essa relação entre significado e significante faz com que o filme se torne um enigma a ser desvendado pelo telespectador. De acordo com Martin (1990) essa ambiguidade é uma das características principais da expressão cinematográfica e determina a relação do público com a obra, que vai desde a crença ingênua da realidade do real representando à percepção, intuitiva ou intelectual, dos signos que estão implícitos.

Com isso, foi confirmada a hipótese do trabalho de que é possível encontrar nos filmes infantis mecanismos de representação da morte que estão presentes em seus enredos e que tem como objetivo representar de forma simbólica as fases da morte tanto para os vivos, quanto para os mortos. Embora a pesquisa tenha sido iniciada com algumas dúvidas a respeito dos mecanismos, identificá-los levantou a questão sobre a necessidade de uma análise temática de característica latente para o aprofundamento a respeito dos mecanismo de representação da morte. Sendo assim, será possível a melhoria desta pesquisa por meio de novos trabalhos sobre este campo de estudo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANTHONY, Fangoria. **Mestres do terror: Stephen King/Clive Barker**. São Paulo: Mercury, 1997.

BAUMAN, Zygmunt. **Medo Líquido**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2008.

BRAUN, V. and CLARKE, V. (2006) **Using thematic analysis in psychol-Ogy. Qualitative Research in Psychology**, 3 (2). Pp. 77-101. ISSN1478-0887 Available from: <http://eprints.uwe.ac.uk/11735>

CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. Tradução de Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Pensamento/Cultrix, 1989.

CARREIRO, Rodrigo. **A história do som dos filmes**. In: CARREIRO, Rodrigo (Org.). **O som do filme: uma introdução**. Curitiba: Editora da UFPR; Editora da UFPE, 2018. p. 36-86.

CARROLL, Noel. **A filosofia do horror ou paradoxos do coração**. Campinas – São Paulo: Papyrus, 1999.

DELUMEAU, Jean. **História do Medo no Ocidente, 1300-1800: Uma Cidade Sitiada**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

DELPPIERRE, G. **La peur et l'être**. Toulouse: Privat, 1974.

ELIAS, Norbert. **A Solidão dos Moribundos**. Tradução: Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

ESTÉS, Clarissa Pinkola. **Mulheres que correm com os lobos: mitos e histórias do arquétipo da mulher selvagem**/de Clarissa Pinkola Estes; tradução de Waldéa Barcellos; consultoria da coleção, Alzira M. Cohen. – Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

FREUD, S. **Inibição, sintoma e medo**. Tradução: Renato Zwick. Porto Alegre, RS: L&PM, 2016. (Trabalho original publicado em 1926).

FOUCAULT, Michel. **Em Defesa da Sociedade: Curso no Collège de France (1975/ 1976)**. Título original: Il Faut Défendre la Société. Éditions du Seuil. Tradução de Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

GINZBURG, Carlo. **MARTIN, Marcel. A linguagem cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 1990. Tradução de Federico Carotti, Júlio Castañon Guimarães e Joana Angélica d'Avila Melo. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

KOVÁCS, M. J. **Morte e desenvolvimento humano** (4ª Ed.). São Paulo: Casa do Psicólogo, 2002.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte**. Traduzido por Renata Santini. – São Paulo: n-1 edições, 2018.

MENNA, Lígia R. M. C. . **A ficção de fantasia e o maravilhoso na animação francesa ‘Casa dos contos de fadas’**. In: XV Congresso Internacional Abralic, 2017, Rio de Janeiro. Literatura para crianças e jovens: lugares, entre-lugares e deslizamentos. RIO DE JANEIRO: UERJ, 2017. V. 3. P. 4929-4939.

SENGIK, A. S. & RAMOS, F. B. (2013). **Concepção de morte na infância**. *Psicologia & Sociedade*, 25(2), 379-387.

SOUSA, E. L. **“Quem pode mais que Deus?: As crianças capuxu e suas experiências com malassombros”**. Programa de Pós-Graduação em

Antropologia Social – PPGAS- Museu Nacional, da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ. Rio de Janeiro: Mana, 2021. Versão on-line ISSN: 1678-4944.

TOLKIEN, John Ronald Reuel. **Sobre histórias de fadas**. Conrad Editora do Brasil, 2006.

SITES

Luta e Fuga: as reações do corpo ao medo.

<https://www.saude.rj.gov.br/noticias/2020/10/luta-e-fuga-as-reacoes-do-corpo-ao->

[medo#%3A~%3Atext%3DQuando%20temos%20medo%2C%20n%C3%B3s%20liberamos%20nosso%20corpo%E2%80%9D%2C%20afirma%20Pedro.](https://www.saude.rj.gov.br/noticias/2020/10/luta-e-fuga-as-reacoes-do-corpo-ao-medo/#%3A~%3Atext%3DQuando%20temos%20medo%2C%20n%C3%B3s%20liberamos%20nosso%20corpo%E2%80%9D%2C%20afirma%20Pedro.)

Acessado em: 20/06/2022.

“[fantasia]”, in **Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha]**. 2008-2021, <https://dicionario.priberam.org/%5bfantasia>. [consultado em 02-06-2022].pl

Pesquisa “o que é o medo segundo a psicologia”

link:

<https://brasilecola.uol.com.br/psicologia/medo.htm#%3A~%3Atext%3DO%20medo%20%C3%A9%20uma%20sensa%C3%A7%C3%A3o%20em%20consequ%C3%Aancia%20da%20libera%C3%A7%C3%A3o%20de%20cuma%20poss%C3%ADvel%20luta%20ou%20fuga.%5Bi>. Acessado em 04/06/2022.

Canção Nova. link: <https://formacao.cancaonova.com/espiritualidade/vida-de-oracao/como-sentir-presenca-de-deus/>. Acessado em 04/06/2022.

FILMES

A CASA Monstro. Título original: Monster House. Direção de Gil Kenan. Produção: Jack Rapke, Steve Starkey. EUA: Columbia Pictures, Relativity Media, 2006. Netflix.

A NOIVA Cadáver. Título original: Corpse Bride. Direção de Tim Burton, Mike Johnson. Produção: Allison Abbate, Jeffrey Auerbach, Tim Burton, Derek Frey, Joe Ranft e Tracy Shaw. EUA / Reino Unido: Warner Bros, 2005. 1 DVD.

FRANKENWEENIE. Direção de Tim Burton. Produção: Allison Abbate, Tim Burton, Derek Frey, Don Hahn, Connie Nartonis Thompson e Simon Quinn. EUA: Walt Disney Pictures, 2012. Megaflix (Aplicativo).

STRANGERS from Hell. (Temporada 1) Título original: 타인은지옥이다[Série]. Direção de Lee Chang-hee. Produção: Kim Woo-sang e Kwon Mi-kyung. Coreia do Sul: OCN, 2019. Netflix.

MÚSICAS

ELFMAN, Danny. Remains of the day. EUA/Reino Unido. Tim Burton's Corpse Bride Soundtrack, 2005. (Duração: 3:43).

ELFMAN, Danny. **FERRÁ**, Félix. Tears To Shed. EUA/Reino Unido. Tim Burton's Corpse Bride Soundtrack, 2005. (Duração: 2:38).