



## Artigo – Dossiê

Horror social: a área cinzenta do gênero no século XXI

**A traumatização aural em *Marte um* (2022):  
o horror social implicado pelo som****Traumatismo auditivo em *Marte um* (2022):  
el horror social que implica el sonido****Aural traumatization in *Marte um* (2022):  
the social horror implied by the sound**Renan Paiva Chaves <sup>i</sup>Universidade Estadual de Campinas, SP, Campinas, Brasil  
<https://orcid.org/0000-0003-4863-3862>Swahili Vidal Moreira <sup>ii</sup>Universidade Estadual de Campinas, SP, Campinas, Brasil  
<https://orcid.org/0009-0007-5327-6341>

**Resumo:** O horror social apresentado em *Marte um* (2022), de Gabriel Martins, mostra como nem só de monstros e de realidades sobrenaturais sobrevive este gênero cinematográfico. Para Cánepa e Carreiro (2025) o dia a dia dos espaços urbanos do Brasil, suas relações e tensões se configuram como local para a manifestação de várias angústias e ansiedades históricas. Para pessoas pretas de periferia, esse legado irrompe-se de maneira clara e cruel. Este trabalho recorre aos estudos do som cinematográfico de Chion (2011), Fisher (2016), Rogers (2021) e Smith (2013), além de abarcar a ideia do som como uma marca racializante, proposta por Stoeber (2016). Através da análise de sequências do filme o artigo invoca os autores para sustentar as duas hipóteses deste trabalho: (1) o horror social eclode através de marcas e técnicas sonoras e (2) o som se apresenta como um antagonista na narrativa, tendo vida própria, provocando mudanças no comportamento, pânico e sofrimento à personagem e atuando de maneira independente à supremacia visual do cinema.

**Palavras-chave:** Marte um; Cinema negro brasileiro; Som cinematográfico; Horror social





**Resumen:** El horror social presentado en *Marte um* (2022) de Gabriel Martins demuestra que este género cinematográfico no se limita a monstruos y realidades sobrenaturales. Para Cánepa y Carreiro (2025), la vida cotidiana de los espacios urbanos brasileños, sus relaciones y tensiones, se configura como un espacio para la manifestación de diversas ansiedades y angustias históricas. Para las personas negras de la periferia, este legado irrumpe de forma clara y cruel. Esta obra se basa en los estudios sobre sonido cinematográfico de Chion (2011), Fisher (2016), Rogers (2021) y Smith (2013), además de abarcar la idea del sonido como marcador racializador propuesta por Stoever (2016). A través del análisis de secuencias de la película, el artículo convoca a los autores para sustentar las dos hipótesis de este trabajo: (1) el horror social irrumpe mediante marcas y técnicas sonoras y (2) el sonido se presenta como antagonista en la narrativa, teniendo vida propia, provocando cambios de comportamiento, pánico y sufrimiento en el personaje, y actuando independientemente de la supremacía visual del cine.

**Palabras clave:** Marte um; Cine negro brasileño; Sonido cinematográfico; Horror social

**Abstract:** The social horror presented in Gabriel Martins' *Marte um* (2022) shows that this cinematic genre is not solely about monsters and supernatural realities. For Cánepa and Carreiro (2025), the daily life of urban spaces in Brazil, their relationships and tensions, is configured as a place for the manifestation of various historical anxieties and anguishes. For Black people from the periphery, this legacy erupts in a clear and cruel way. This work draws on studies of cinematic sound by Chion (2011), Fisher (2016), Rogers (2021), and Smith (2013), and also encompasses the idea of sound as a racializing marker, proposed by Stoever (2016). Through the analysis of sequences from the film, the article invokes the authors to support the two hypotheses of this work: (1) social horror erupts through sound marks and techniques and (2) sound presents itself as an antagonist in the narrative, having a life of its own, provoking changes in behavior, panic and suffering in the character and acting independently of the visual supremacy of cinema.

**Keywords:** Keywords: Marte um; Brazilian black cinema; Cinematic Sound; Social horror

## Introdução

O cinema brasileiro da última década tem sido marcado por uma permeabilidade crescente entre o realismo social — tradição hegemônica na representação da periferia desde o Cinema Novo e a Retomada (Bentes, 2007; Hamburger, 2007) — e os códigos do cinema de gênero, especificamente o horror. Se filmes como *As boas maneiras* (2017) e *Bacurau* (2019) abraçam o fantástico explicitamente, uma outra vertente opera numa zona de fronteira, uma “área cinzenta” onde o horror não se manifesta por criaturas sobrenaturais, mas pela intensificação insuportável das tensões cotidianas. É neste interstício que situamos *Marte um* (2022), dirigido por Gabriel Martins.

Embora canonicamente classificado como um drama familiar sobre os sonhos de uma família negra na periferia de Contagem (MG), propomos neste artigo que a obra pode ser lida através da chave do “horror social” (Cánepa; Carreiro, 2025) e do *social thriller* (Peele, 2017). A nossa hipótese é a de que o filme desloca o horror da imagem para o som fílmico. Enquanto a câmera captura o afeto e a resiliência da

família Martins, o som narra a ameaça, o trauma e a violência estrutural de um Brasil fraturado pela ascensão da extrema direita.

Para apreender a densidade do aparato de terror subjacente a *Marte um*, é importante situar a obra dentro de uma estética relacionada a sua produtora, a *Filmes de Plástico*. Fundada em 2009, em Contagem (MG), a produtora encabeçada por Gabriel Martins, André Novais Oliveira, Maurílio Martins e Thiago Macêdo Correia se recusa em confinar as vivências afro-brasileiras e periféricas ao domínio do drama sociológico ou da estetização da pobreza. De modo “alienígena” à tradição nacional hegemônica, a *Filmes de Plástico* tensiona as margens do realismo ao hibridizar suas crônicas suburbanas com o cinema de gênero e aos tropos hollywoodianos. *Marte um* é um exemplo dessa vertente. O próprio título carrega a promessa interplanetária de uma clássica aventura espacial (*sci-fi*), corporificada no desejo secreto do caçula Deivinho de integrar uma missão astrofísica para o Planeta Vermelho em detrimento do destino futebolístico projetado por seu pai. Portanto, ao se propor que a auralidade em *Marte um* instaura a gramática do “horror social”, a argumentação não incorre em metáforas descoladas da obra: o filme utiliza o arcabouço psicológico do cinema de terror e da ficção especulativa — não mediante monstros sobrenaturais, mas pela opressão das estruturas vigentes — para transformar o som num antagonista vivo, invisível e aterrorizante, capaz de colonizar o cotidiano de sua protagonista.

O objeto central de análise deste artigo é a personagem Tércia (Rejane Faria) e sua jornada de “traumatização aural”. Tércia é acometida por uma “maldição” psicológica após ser vítima de uma pegadinha televisiva envolvendo uma bomba falsa. A partir desse evento, o filme manipula a paisagem sonora para alinhar o espectador à subjetividade fraturada da personagem, transformando ruídos cotidianos em presságios funestos.

Para sustentar essa leitura, mobilizamos o conceito de “terror incidental” de Laura Cánepa (2013), a noção de *eerie* (o misterioso/assustador) de Mark Fisher (2016) e a teoria da “linha de cor sônica” (*Sonic Color Line*) de Jennifer Stoeber (2016). O som em *Marte um* é um antagonista diegético, um agente do horror social que reinscreve a violência política diretamente no sistema nervoso dos personagens.

A reflexão sobre o “horror social” no século XXI convida a olhar para obras onde o “vilão supremo é a sociedade” (Peele, 2017). No contexto brasileiro, Cánepa e Carreiro (2025) observam que o gênero tem servido como veículo privilegiado para processar ansiedades históricas não resolvidas, como o legado escravocrata e a instabilidade democrática. Diferente do horror clássico, que prepara o espectador para



o susto, o que Cánepa denomina “terror incidental” refere-se à irrupção da violência gráfica ou psicológica em narrativas que, até então, pareciam dramas naturalistas. Essa quebra de expectativa gera uma desestabilização cognitiva semelhante ao que Mark Fisher (2016) descreve como o *eerie* (o misterioso ou inquietante).

Para Fisher, o *eerie* manifesta-se quando há uma “falha de ausência ou falha de presença” — quando algo está onde não deveria estar, ou nada está onde algo deveria estar. Em *Marte um*, essa categoria estética é fundamental. A sensação de que “algo está errado” permeia a narrativa, não porque existam fantasmas na casa dos Martins, mas porque a realidade política e econômica do país tornou-se, ela mesma, assombrada. O medo de perder o emprego, o medo da violência urbana e o medo do futuro político criam uma atmosfera de “estética da insegurança”, onde o horror é a própria precariedade da vida.

Se o horror social visual lida com o corpo, o horror social sonoro lida com o território. Jennifer Stoever (2016) cunha o termo “linha de cor sônica” para descrever como a escuta é racializada e como o som é utilizado para demarcar poder e segregação. Stoever argumenta que o som produzido por corpos negros é frequentemente criminalizado como “ruído”, enquanto o som da branquitude e do Estado é naturalizado como “ordem”. Em *Marte um*, essa lógica opera de forma perversa. O ambiente sonoro da periferia é rico, vibrante e comunitário. O horror invade esse espaço através de sons exógenos: o barulho da “pegadinha” midiática (um produto de consumo da classe média), os fogos de artifício da vitória política conservadora, o zumbido do trauma. O filme constrói, como buscaremos demonstrar, uma narrativa na qual a resistência negra é também uma resistência aural: a tentativa de manter a sanidade em meio a uma cacofonia hostil projetada para silenciar ou traumatizar.

Para “visualizarmos” a auralidade do filme como instrumento de análise do horror social e aplicação dos conceitos propostos, analisamos seis sequências do filme que corroboram a hipótese de que o som em *Marte um* pode ser considerado um antagonista e incorpora o papel de agitador psicológico da personagem Tércia (Rejane Faria) na narrativa. Em cada sequência fazemos uma breve descrição da cena e aplicamos reflexões sobre como os efeitos sonoros recaem de maneira dramatúrgica sobre os personagens.

### A sequência de abertura

A sequência inicial do filme é um indicativo claro, quando analisado sob uma lupa, sobre o discurso subtextual proposto pelo enunciador do filme. Ela nos dá pistas sobre um posicionamento em relação ao momento político do país que a narrativa tangencia. O som se apropria deste discurso para entrar em oposição à imagem e contar uma história diferente. Os ambientes sonoros e todos os artifícios aurais são utilizados como ferramentas narrativas e discursivas, e não apenas como apoio à visualidade. São dotados de vida e intenções próprias, amplificando fundamentalmente a compreensão de sentido do filme. Esta compreensão, feita já a partir da análise dos primeiros instantes da obra, será também corroborada em outra sequência, na segunda hora do filme, utilizando estratégias formais semelhantes.

A paisagem sonora na sequência inicial do filme nos sinaliza certo discurso. Nela se misturam e, de certa forma entram em choque, duas realidades diferentes dentro do cenário narrativo do filme e do contexto em que a história e seus personagens se encontram. A trilha, composta de *drone effect*<sup>1</sup>, ou efeito de drone, rapidamente nos remete à paisagem sonora de filmes de ficção científica, ao espaço, a viagens pelo universo, ao simbolismo sonoro de uma viagem cósmica. O que se ouve são notas musicais profundas, contínuas e alongadas que acompanham a ideia de imensidão do universo. A essas notas, superpõe-se o som do estouro de fogos de artifício, de panelas sendo batidas, do burburinho de pessoas aos gritos de “Bolsonaro” e “mito”. Esta justaposição não é acidental.

Na primeira imagem do filme surge o personagem Deivinho (Cícero Lucas), garoto negro da periferia da cidade de Contagem, que sonha em ser astrofísico (02min00s). Os gritos de alegria dos eleitores do ex-presidente compõem uma paisagem sonora que se choca simbolicamente com a trilha escapista que embala o plano do garoto sentado numa cadeira de praia, olhando para o céu, sob uma luz azul cintilante que parece iluminar seus sonhos. Para a família negra periférica, a celebração alheia soa como bombardeio. O som da vitória política da extrema direita (contexto de 2018)<sup>2</sup> é codificado sonoramente como uma invasão. A mixagem de som cria uma aporia inicial: visualmente, temos um menino sonhando com as estrelas;

<sup>1</sup> Um efeito ou acompanhamento harmônico ou monofônico onde uma nota ou acorde é tocado continuamente durante a maior parte ou toda a peça; som atmosférico. Disponível em: [https://en.wikipedia.org/wiki/Drone\\_\(sound\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Drone_(sound)). Acesso em: 16 nov. 2025.

<sup>2</sup> O contexto de 2018 refere-se à eleição de Jair Bolsonaro à presidência da República, evento que marcou a ascensão do bolsonarismo e da extrema-direita ao poder no Brasil. A narrativa de *Marte um* tem seu início justamente no dia em que o resultado desse pleito eleitoral é divulgado. Esse período serve como pano de fundo histórico para a obra.

sonoramente, temos uma sociedade em colapso. O “monstro” do filme é apresentado aqui, sem rosto, apenas como uma massa sonora acusmática que cerca a casa. O horror social se instala na incapacidade de desligar esse som externo; a política entra pela janela, invisível e ensurdecadora.

Existe o estranhamento de dois sons, semanticamente diferentes, associados a uma imagem quase que angelical de um menino negro a alimentar seus sonhos. A imagem, sem o som, contaria uma história completamente diferente. Elas não “se casariam” se não fossem essencialmente imbuídas de um significado, nesse caso, opositivo. A auralidade, aqui, não é um complemento, um apoio ou ornamentação para a imagem. Ela tem discurso próprio.

No filme observamos a existência de uma intensa mediação sônica através do “uso de efeitos sonoros não-diegéticos como pontuação estilística” (Smith, 2013 *apud* Rogers, 2021, p. 438). Os constantes efeitos sonoros de fogos de artifício que permeiam todo o filme são utilizados como um personagem, não como um acessório.

As consequências, para o cinema, são que o som é, mais do que a imagem, um meio insidioso de manipulação afetiva e semântica. Quer o som nos trabalhe fisiologicamente (ruídos da respiração); quer, pelo valor acrescentado, interprete o sentido da imagem e nos faça ver aquilo que sem ele não veríamos, ou que veríamos de outra forma (Chion, 2008, p. 33).

Neste caso, sem um olhar mais direcionado, dificilmente veríamos (ouviríamos) o que o diretor, nas entrelinhas, ou nos respiros sonoros, nos explicitaria como uma leitura de sua obra. O sonho de um garoto negro de periferia de uma grande cidade corre risco quando um presidente de extrema direita, adepto do caos e da morte – materializado pelo som das explosões constantes – é eleito. O som é personagem e, mais do que isso, revela-se como o antagonista que engendra o ambiente de horror social.

Uma vez que o horror explora diferentes medos no espectador, é essencial que suas produções encontrem, também, no terreno do mundano as motivações para provocar arrepios, perscrutando feridas, ansiedades e



conturbadas transições vivenciadas pela sociedade.  
(Soares, 2021, p. 23).

O horror maior para uma família negra de periferia talvez seja um presidente de extrema-direita sendo eleito e toda a desordem associada ao desgaste de uma existência historicamente obrigada a viver em perpétuo estado de alerta. A tragédia social realista traz mais aflições, angústias e medo do que qualquer susto ou assombração. E a opção do enunciator por, já de antemão, apresentar o filme através do conflito sonoro mostra o quão fundamental é esta ferramenta para o desenrolar da narrativa.

Assim, podemos dizer que os efeitos sônicos invasivos em *Marte um* — desde o clamor das multidões políticas conservadoras até as explosões fogueteiras constantes — operam, numa perspectiva materialista do som<sup>3</sup>, como corpos físicos invisíveis que competem por espaço com a família de Contagem, sufocando as frequências do afeto e dos sonhos da juventude negra. Esta invasão acústica transborda a psique individual para ingressar na arena do poder tal como analisada por Jacques Rancière (2005). Segundo a premissa rancieriana, a ordem política consolida sua hegemonia ao impor uma “partilha do sensível”<sup>4</sup> injusta, em que as emissões das elites estatais são validadas como “fala” e ordem inquestionáveis, ao passo que a dor e a vivência das franjas sociais são destituídas de legitimidade e relegadas à categoria de “ruído” (em seu sentido negativo). Quando *Marte um* nos aloca coercitivamente na perspectiva auricular de Tércia e nas aspirações abafadas de Deivinho, o filme empreende um contra-ataque estético: ele redistribui a partilha do sensível, expondo os sons ufanistas e midiáticos do conservadorismo e do capital como a verdadeira e aterradora barbárie que estiliza as mentes da classe trabalhadora periférica.

<sup>3</sup> A mencionada perspectiva materialista conjuga duas perspectivas da área dos estudos do som. Por um lado, baseia-se em Rick Altman (1992), que propõe que o som não deve ser lido apenas como signo, símbolo ou significado, mas como um evento físico que disputa ativamente o território e possui materialidade espacial. Por outro lado, apoia-se no conceito de *audile technique* desenvolvido por Jonathan Sterne (2003) para apontar que a escuta moderna foi condicionada a isolar sons e a tratar o espaço acústico como espaços em disputa, entre o privado e o público, o individual e o social. A convergência dessas perspectivas permite vislumbrar a invasão dos ruídos políticos no filme como invasão ao refúgio e privacidade acústica da família.

<sup>4</sup> O conceito de “partilha do sensível” (*le partage du sensible*), central na obra do filósofo Jacques Rancière (2005), postula que na base de toda relação política existe uma matriz estética. Trata-se de um sistema de evidências sensíveis que determina, a um só tempo, a existência de um mundo em comum e as divisões que delimitam os lugares e as partes exclusivas dentro desse espaço. Em outras palavras, essa partilha é um recorte dos tempos e dos espaços que estabelece a fronteira entre o que é visível e o que é invisível, bem como entre o que é escutado como discurso legítimo (palavra/*logos*) e o que é invalidado como som primitivo (ruído/*phone*). Essa configuração sensorial define quem possui competência para participar ativamente da vida em comunidade e quem é excluído da esfera pública, marginalizado.

Nas sessões seguintes, as sequências a serem analisadas nos trazem o impacto da auralidade sobre a personagem Tércia (Rejane Faria). O som será o grande monstro na trajetória da mãe do garoto Deivinho.

### O disparador sônico do trauma de Tércia

O evento catalisador do trauma de Tércia (Rejane Faria) ocorre na sequência da lanchonete. Tércia, mãe de Deivinho, em um momento de pausa do trabalho, presencia a entrada de um homem negro, visivelmente perturbado, que ameaça explodir o local. A encenação de Gabriel Martins segue a cartilha do realismo até o momento da explosão. Quando a bomba detona, descobre-se que era uma “pegadinha” de um programa de TV, com confetes e aplausos. Contudo, para Tércia, a experiência fenomenológica foi real. O som desempenha aqui um papel crucial na virada para o horror psicológico. No instante da explosão e nos segundos seguintes, o *design* sonoro suprime o som ambiente e insere um zumbido agudo (*tinnitus*) e sons abafados, simulando a perda auditiva temporária e a dissociação cognitiva. Este é o momento do “terror incidental” descrito por Cánepa. A violência do entretenimento televisivo — que explora o medo do pobre como fonte de riso — gera uma cicatriz psíquica. O horror social reside no fato de que o sofrimento de Tércia é transformado em espetáculo. A partir deste ponto, o *design* de som adota o ponto de escuta (auricularização) de Tércia: o mundo nunca mais soará seguro. O som da “brincadeira” torna-se o som da morte iminente. A traumatização aural tem sua gênese nesse episódio.

### O trauma sônico-diegético

O trauma evolui para uma forma de assombração. Em duas sequências-chaves — no baile e em casa — Tércia ouve sons que não correspondem à realidade visual compartilhada pelos outros personagens. No baile (40min00s), enquanto se diverte, Tércia ouve o som estilhaçante de garrafas e objetos quebrando. A câmera faz um movimento rápido de *pan*<sup>5</sup> buscando a fonte do som, mas encontra apenas uma

<sup>5</sup> O movimento rápido de *pan* horizontal, conhecido também como *chicote* e *whip pan*, consiste em uma rotação veloz da câmera sobre o seu próprio eixo que resulta em um efeito de borrão visual. Na cena, ao se realizar o *chicote*, a câmera busca a fonte física de uma ameaça acústica invisível, mimetizando

pessoa passando mal, sem garrafas quebradas. Os efeitos sonoros percebidos acontecem como se “emanassem de dentro da mente de um personagem” (Rogers, 2021). A relação audiovisual se fratura.

Sem um momento inicial de sincronidade audiovisual, som e imagem começam e permanecem em um estado deslocado e discordante, não apenas fisicamente, mas também esteticamente (Rogers, 2021, p. 437).

Holly Rogers (2021) define “aporia sônica” como o momento em que som e imagem entram em estado de discordância, rompendo a sincronia que ancora o realismo. Essa aporia lança Tércia (e o espectador) no terreno do *unheimlich* (o estranho familiar). O som acusmático das garrafas quebrando é um “fantasma sônico” — um resíduo do trauma da explosão que retorna. Fisher (2016) argumenta que o *eerie* envolve questões de agência: “quem está fazendo esse som se não há ninguém ali?”. No caso de Tércia, a agência é do trauma. O horror social aqui é a privatização da loucura: a pressão social é tão grande que a psique da trabalhadora fratura, criando uma realidade paralela de perigo constante. Ela vive em uma zona de guerra invisível. Seu conflito atua pelos mecanismos da auralidade como disparador do distúrbio psicológico.

### Duas visualidades, uma auralidade

Dois planos que se sucedem também possibilitam que a paisagem sonora, mais do que os motivos imagéticos, nos conte a história e nos situe dentro dela. Deivinho alimenta seu sonho de conhecer um famoso cientista estadunidense que irá à sua região ministrar uma palestra (57min00s). No plano seguinte, sua mãe, Tércia, fuma um cigarro tranquilamente até que o som de fogos a assusta – novamente a remetendo ao trauma. No entanto, estas duas sequências que se separam visualmente são integradas e compartilham da mesma paisagem sonora. O som de fogos, do burburinho de pessoas, que indicam uma festa acontecendo na localidade

---

o movimento rápido de uma pessoa que se vira buscando identificar visualmente a fonte sonora de algo que lhe chamou a atenção.

onde moram, sugerem que os dois personagens se encontram no mesmo ambiente, na mesma casa.

Após visualizarmos os dois planos sem imagem, apenas com o som, percebemos que somente um efeito sonoro difere os dois planos. Ao corte que os separa, a música do rádio é acrescentada à paisagem sonora do plano anterior sugerindo que ambos estão em um ambiente comum, a casa, porém em cômodos distintos. Toda a indicação sonora é acusmática, não havendo sinal de origem de suas fontes emissoras. No entanto, podemos supor que a fonte sonora do rádio está próxima à personagem, na sala, por conta de seu volume mais alto, e que o efeito sonoro de *background*, de fundo, do burburinho de pessoas e do forró, está próximo à casa de Tércia, sugerindo uma festa nos arredores<sup>6</sup>.

A compreensão do terror que acomete a família Martins, em especial Tércia, não emana ontologicamente do espaço de sociabilidade da periferia, tampouco emerge de um suposto caos orgânico ou do “burburinho” afetivo e cultural (o forró, a voz da vizinhança). Recorrendo à tese da “linha de cor sônica” de Stoeber (2016), pode-se pontuar que o complexo sonoro, de modo amplo, é uma ferramenta de opressão institucional que treina a sociedade a criminalizar as sonoridades ligadas a corpos negros e a validar a violência acústica perpetrada pela branquitude hegemônica, pelo capital e pelo Estado. Em *Marte um*, a comunidade periférica é o alvo sitiado, não a origem do perigo. O que perturba e traumatiza Tércia é a invasão do “som da ordem” hegemônica — consubstanciado no foguetório autoritário nacionalista, na pegadinha predatória da televisão e no zumbido de uma sociedade colapsada. O desenho de som do filme revela que o aparelho de poder transforma essas sonoridades exógenas em armas de violência invisível, impondo-as como colonizadores do ambiente da classe trabalhadora negra. O horror social reside, assim, nas microagressões e ameaças acústicas externas que desorientam e destroem o aparelho sensorial da mulher negra periférica, forçando-a a um estado persecutório.

Na sequência seguinte (1h09min), Tércia está na casa de seu amigo Tokinho (Guilherme Ribeiro), conversando sobre a viagem que este fez à Paris. Eles estão em uma cobertura e notamos claramente uma paisagem sonora completamente diferente daquela da sequência em que Tércia fuma um cigarro na em sua casa. O ambiente sonoro é típico de uma região central movimentada de uma grande

<sup>6</sup> Aqui, recorremos ao “Método das máscaras” de Chion: este método consiste em visionar várias vezes uma dada sequência, observando-a ora com som e imagem juntos, ora mascarando a imagem, ora cortando o som. Temos assim a possibilidade de ouvir o som tal como é, e não como é transformado e mascarado pela imagem; e de ver a imagem tal como é, e não como é recriada pelo som (Chion, 2008, p. 146).

metrópole. Visualmente, em desfoque ao fundo, nota-se também, a numerosa quantidade de edifícios na região. Esta justaposição de paisagens sonoras, segundo Stoever (2016), nos permite diferenciar e caracterizar as classes sociais nas quais cada personagem se encontra. O filme, portanto, utiliza o som como marcador de classe.

Stoever percebe o poder do conceito de ouvido atento, pois naturaliza “a linha de cor sônica como a maneira singular – e muitas vezes a mais urgente – de processar informações auditivas” (Stoever, 2016, p. 15). Isso fornece agência ao espectador em sua libertação cognitiva e independência analítica sobre um produto audiovisual: “A descolonização começa na colonização, e ouvir, em particular, é um método importante para acessar liberdade, agência, poder e individualidade” (Stoever, 2016, p. 20).

De volta à sequência (1h09min) em que a personagem Tércia, em nova oportunidade, retoma o trauma desencadeado através do som, ela percebe que Tokinho passa mal logo após a ingestão de um iogurte. Um fato absolutamente normal, mas que provoca uma reação nela e só é explicado pelo contexto e recorrente intervenção, impacto, que o efeito sônico provoca em sua psique. Novamente, percebe-se um efeito de drone e o zumbido que elevam sobremaneira a pressão/volume sonoro da cena, trazendo de volta nela o incômodo físico do trauma. Junto a isso, os sons de vômito de Tokinho também surgem na paisagem sonora sugerindo que a personagem também o ouve. Uma forma do som de vômito, que remete a uma dor, um incômodo, uma convulsão, um ruído que se assemelha a uma dor visceral e intrínseca no corpo humano se destaca, trazendo uma sensação aterrorizante à cena. O monstro é desvelado através da marca sonora.

Pode-se perceber que no plano imediatamente posterior aos sons das dores viscerais e do barulho do vento, que pode conotar uma energia, uma vibração estranha adentrando o lugar e assustando a personagem, se reproduz uma cantiga de purificação de religião de matriz africana. Se apenas ouvirmos o som, sem a imagem, o terror psicológico invocado é significativamente incrementado. A auralidade, aqui, predomina sobre a imagem.

O som, ao se associar diretamente ao estado emocional e psicológico afetados pelo trauma da personagem, traz uma adição narrativa importante para a compreensão da história, mantendo em permanente tensão todas as cenas da personagem. Talvez possamos associar o uso desses sons aos filmes do gênero terror, nos quais a utilização da ferramenta sonora é bastante significativa para contar

a história. Muitas vezes o som se coloca como um personagem no filme, aparecendo em determinadas ocasiões de maneira funcional, determinante para a compreensão da narrativa, e também de maneira a se associar com a aparição de determinado personagem ou com determinada situação por ele vivida.

### Duas visualidades, uma auralidade e um discurso

Inicia-se nova rodada de fogos de artifício, dessa vez em celebração ao natal (1h05min). Após alguns segundos, o barulho do foguetório se amplifica, incomodando Tércia imensamente. O som é acusmático e sua intensidade se eleva dando a impressão de sair do plano diegético para entrar no não-diegético. Nesta sequência, acontece a celebração de Natal justaposta à posse presidencial na televisão. É a materialização do horror social iniciado na primeira sequência do filme. A imagem do presidente de extrema-direita na televisão revela o verdadeiro monstro que ameaça os sonhos da família Martins.

O plano (1h05min) se abre em *fade in* sob o efeito sonoro de uma explosão. Vê-se pela televisão o ex-presidente durante a cerimônia de posse. Um objeto de cena, desfocado ao fundo que exibe a palavra “bombas” e amplifica visualmente o sentido sonoro. A justaposição destes dois planos mostra aqui uma relação de continuidade de sentidos. O caos, desordem, instabilidade e o prenúncio de morte assinalados por uma explosão violenta caracterizam a ameaça que a extrema-direita pode causar às famílias periféricas pretas. A nova era política que se inicia na TV é um filme de terror.

Chion (2008) afirma que síncrese é definida como “uma solda espontânea e irresistível produzida entre um fenômeno auditivo particular e um fenômeno visual quando ocorrem ao mesmo tempo” (Chion, 2008 *apud* Rogers, 2016, p. 428), mas neste excerto do filme quem faz as conexões é o espectador. Não há correspondência visual com o ruído dos fogos. A associação é feita e aceita por uma convenção social e cultural das celebrações de Natal em que comumente são lançados fogos comemorativos. A materialidade é presumida pela experiência prévia, pela escuta causal.

Na cena, a família tenta celebrar, mas o ambiente sonoro é dominado pelos fogos. A montagem sonora cria uma continuidade aterrorizante entre os fogos (celebração popular/natalina) e a imagem do novo presidente subindo a rampa

(celebração política/autoritária). Tércia se encolhe, tapa os ouvidos. O som de celebração torna-se um som de agressão. Aqui, a “linha de cor sônica” de Stoever se manifesta plenamente. O espaço acústico foi colonizado pela violência. A incapacidade de Tércia de suportar o barulho não é “frescura” ou doença; é uma reação somática à hostilidade do ambiente político. O zumbido que retorna (o *leitmotiv* do trauma) confirma que a “pegadinha” da lanchonete nunca terminou; ela apenas se expandiu para a escala nacional.

### Considerações finais

Ao analisar *Marte um* através da lente do horror social, torna-se evidente que Gabriel Martins, na parceria com os supervisores de som, Tiago Bello e Marcos Lopes, utiliza o som para subverter o gênero dramático de dentro para fora. O filme não precisa de monstros sobrenaturais porque a sociedade brasileira contemporânea já fornece o terror suficiente.

Concluimos que o som atua como o principal antagonista da narrativa. Ele é: (a) invasivo: penetra o espaço doméstico e íntimo sem permissão (fogos, gritos políticos); (b) enganoso: dissocia-se da imagem para criar instabilidade psicológica (a aporia sônica das garrafas); (c) traumático: inscreve a violência no corpo através do reflexo condicionado (o pânico de Tércia).

Situar *Marte um* na “área cinzenta” do horror social permite reconhecer a sofisticação com que o cinema negro brasileiro contemporâneo traduz a experiência de viver sob constante ameaça. Tércia, com seus ouvidos atentos ao perigo invisível, é a personificação da “escuta vigilante” exigida dos corpos subalternizados. O filme documenta, através de sua paisagem sonora, como o realismo periférico é, em última instância, uma experiência de horror vivida em baixa frequência, onde o silêncio é um luxo e o ruído é um aviso de que algo, de fato, está muito errado.

Da mesma maneira, sendo dirigido por uma pessoa negra, a obra nos mostra como a mulher negra, sendo a base da pirâmide social brasileira, pode ser a mais atingida mentalmente com as tensas relações diárias da vida urbana. A exclusão social das mais variadas formas e o racismo estrutural se materializam para a população negra como um monstro que a qualquer hora pode ser invocado por algum evento catalizador. Não é necessário ir tão longe na fabulação criativa para se atingir o

terror social. Ele não precisa surgir através de um boneco escondido no armário ou um *serial killer*. Uma simples pegadinha faz o serviço.

## Referências

ALTMAN, Rick. The material heterogeneity of recorded sound. In: ALTMAN, Rick (ed.). **Sound theory, sound practice**. Nova York: Routledge, 1992. p. 15-31.

BENTES, Ivana. Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome. **Alceu**, Rio de Janeiro, v. 8, n. 15, p. 242-255, 2007. Disponível em: [https://revistaalceu-acervo.com.puc-rio.br/media/Alceu\\_n15\\_Bentes.pdf](https://revistaalceu-acervo.com.puc-rio.br/media/Alceu_n15_Bentes.pdf). Acesso em: 02 jul. 2026.

CÁNEPA, Laura. Terror incidental? **Revista Interlúdio**, São Paulo, 13 jan. 2013.

CÁNEPA, Laura Loguercio; CARREIRO, Rodrigo. **Cinema de horror: uma introdução**. São Paulo: Gênio Editorial, 2025.

CHION, Michel. **Audiovisão: som e imagem no cinema**. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2008.

FISHER, Mark. **The weird and the eerie**. London: Repeater Books, 2016.

HAMBURGER, Esther. Violência e pobreza no cinema brasileiro recente: reflexões sobre a ideia de espetáculo. **Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo, n. 78, p. 113-129, 2007. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0101-33002007000200011>. Acesso em: 02 jul. 2026.

MARTE um. Direção: Gabriel Martins. Produção: Filmes de Plástico. Brasil, 2022. 115min, sonoro, colorido.

PEELE, Jordan. Jordan Peele's 'social thriller' launches a directorial career. [Entrevista cedida a] Michael Phillips. **Chicago Tribune**, 24 fev. 2017.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2005.

ROGERS, Holly. Sonic elongation and sonic aporia: two modes of disrupted listening in film. In: CENCIARELLI, Carlo (ed.). **The Oxford Handbook of Cinematic Listening**. Oxford: Oxford University Press, 2021. p. 427-449.

SMITH, Jeff. The Sound of Intensified Continuity. In: RICHARDSON, John; GORBMAN, Claudia; VERNALIS, Carol (eds). **The Oxford Handbook of New Audiovisual Aesthetics**. Oxford: Oxford University Press, 2013. p. 331-56.

SOARES, Jéssica Patrícia. **Nas sombras, às margens: o Reprimido e o Outro no cinema brasileiro de horror contemporâneo**. 2021. Mestrado (Dissertação). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2021.



STERNE, Jonathan. **The audible past**: cultural origins of sound reproduction. Durham: Duke University Press, 2003.

STOEVER, Jennifer Lynn. **The Sonic Color Line**: race and the cultural politics of listening. Nova York: New York University Press, 2016.

---

<sup>i</sup> Renan Paiva Chaves

Doutor em Multimeios, Departamento de Multimeios, Mídia e Comunicação, da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Campinas-SP, Brasil.

E-mail: renanpc@unicamp.br.

<sup>ii</sup> Swahili Vidal Moreira

Mestrando em Multimeios, Universidade Estadual de Campinas, Campinas-SP, Brasil.

E-mail: s295993@dac.unicamp.br.

### Informações sobre o artigo

Resultado de projeto de pesquisa:

Resultado parcial de pesquisa de mestrado em desenvolvimento no Programa de Pós-Graduação em Multimeios do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.

Fontes de financiamento:

Não se aplica.

Considerações éticas:

Não se aplica.

Declaração de conflitos de interesse:

Não se aplica.

Apresentação anterior:

Não se aplica.

### Informações sobre coautoria

Concepção e desenho do estudo:

Renan Paiva Chaves, Swahili Vidal Moreira.

Aquisição, análise ou interpretação dos dados:

Renan Paiva Chaves, Swahili Vidal Moreira.

Redação do manuscrito:

Renan Paiva Chaves, Swahili Vidal Moreira.

Artigo recebido em: 26/02/2026. Aprovado em: 08/06/2026.

