

IX ENCONTRO VIRTUAL DO CONPEDI

DIREITO, ARTE E LITERATURA

Todos os direitos reservados e protegidos. Nenhuma parte destes anais poderá ser reproduzida ou transmitida sejam quais forem os meios empregados sem prévia autorização dos editores.

Diretoria - CONPEDI

Presidente - Profa. Dra. Samyra Haydêe Dal Farra Naspolini - FMU - São Paulo

Diretor Executivo - Prof. Dr. Orides Mezzaroba - UFSC - Santa Catarina

Vice-presidente Norte - Prof. Dr. Jean Carlos Dias - Cesupa - Pará

Vice-presidente Centro-Oeste - Prof. Dr. José Querino Tavares Neto - UFG - Goiás

Vice-presidente Sul - Prof. Dr. Leonel Severo Rocha - Unisinos - Rio Grande do Sul

Vice-presidente Sudeste - Profa. Dra. Rosângela Lunardelli Cavallazzi - UFRJ/PUCRio - Rio de Janeiro

Vice-presidente Nordeste - Prof. Dr. Raymundo Juliano Feitosa - UNICAP - Pernambuco

Representante Discente: Prof. Dr. Abner da Silva Jaques - UPM/UNIGRAN - Mato Grosso do Sul

Conselho Fiscal:

Prof. Dr. José Filomeno de Moraes Filho - UFMA - Maranhão

Prof. Dr. Caio Augusto Souza Lara - SKEMA/ESDHC/UFMG - Minas Gerais

Prof. Dr. Valter Moura do Carmo - UFERSA - Rio Grande do Norte

Prof. Dr. Fernando Passos - UNIARA - São Paulo

Prof. Dr. Edinilson Donisete Machado - UNIVEM/UENP - São Paulo

Secretarias

Relações Institucionais:

Prof. Dra. Claudia Maria Barbosa - PUCPR - Paraná

Prof. Dr. Heron José de Santana Gordilho - UFBA - Bahia

Profa. Dra. Daniela Marques de Moraes - UNB - Distrito Federal

Comunicação:

Prof. Dr. Robison Tramontina - UNOESC - Santa Catarina

Prof. Dr. Liton Lanes Pilau Sobrinho - UPF/Univali - Rio Grande do Sul

Prof. Dr. Lucas Gonçalves da Silva - UFS - Sergipe

Relações Internacionais para o Continente Americano:

Prof. Dr. Jerônimo Siqueira Tybusch - UFSM - Rio Grande do sul

Prof. Dr. Paulo Roberto Barbosa Ramos - UFMA - Maranhão

Prof. Dr. Felipe Chiarello de Souza Pinto - UPM - São Paulo

Relações Internacionais para os demais Continentes:

Profa. Dra. Gina Vidal Marcilio Pompeu - UNIFOR - Ceará

Profa. Dra. Sandra Regina Martini - UNIRITTER / UFRGS - Rio Grande do Sul

Profa. Dra. Maria Claudia da Silva Antunes de Souza - UNIVALI - Santa Catarina

Educação Jurídica

Profa. Dra. Viviane Coêlho de Séllos Knoerr - Unicuritiba - PR

Prof. Dr. Rubens Beçak - USP - SP

Profa. Dra. Livia Gaigher Bosio Campello - UFMS - MS

Eventos:

Prof. Dr. Yuri Nathan da Costa Lannes - FDF - São Paulo

Profa. Dra. Norma Sueli Padilha - UFSC - Santa Catarina

Prof. Dr. Juraci Mourão Lopes Filho - UNICHRISTUS - Ceará

Comissão Especial

Prof. Dr. João Marcelo de Lima Assafim - UFRJ - RJ

Profa. Dra. Maria Creusa De Araújo Borges - UFPB - PB

Prof. Dr. Antônio Carlos Diniz Murta - Fumec - MG

Prof. Dr. Rogério Borba - UNIFACVEST - SC

D597

Direito, arte e literatura [Recurso eletrônico on-line] organização CONPEDI

Coordenadores: Iara Pereira Ribeiro; Marcelo Campos Galuppo; Ricardo Marcelo Fonseca – Florianópolis: CONPEDI, 2026.

Inclui bibliografia

ISBN: 978-65-5274-596-5

Modo de acesso: www.conpedi.org.br em publicações

Tema: Constituição, Processo e Justiça Social: o papel da jurisdição constitucional na efetivação de direitos

2. Direito. 3. Arte e literatura. IX Encontro Virtual do CONPEDI (2: 2026: Florianópolis, Brasil).

CDU: 34



Conselho Nacional de Pesquisa
e Pós-Graduação em Direito Florianópolis
Santa Catarina – Brasil
www.conpedi.org.br

IX ENCONTRO VIRTUAL DO CONPEDI

DIREITO, ARTE E LITERATURA

Apresentação

No cenário acadêmico brasileiro, o jurista vem cada vez mais tomando consciência de que a esfera jurídica tem uma tal complexidade que demanda, para a sua adequada compreensão, que se leve em consideração a profunda historicidade do direito, bem como as suas relações com a esfera da arte e da literatura.

Depois de tanto tempo embriagado seja por concepções principiológicas que inevitavelmente remetiam a uma esfera atemporal ou seja por concepções formalistas que sobrepunham critérios abstratos à riqueza do mundo empírico, agora, finalmente, parece que os estudos jurídicos brasileiros estão se dando conta da inevitabilidade do olhar diacrônico e aberto a outras sensibilidades. Isso implica em novas atitudes diante do nosso campo: olhar para trás, ver o caminho trilhado, localizar-se nas longas e tortuosas sendas do jurídico, deixar as concepções metafísicas para trás, colocar os pés no chão, estar atento à inesgotável e surpreendente riqueza da empiricidade e das pontes que o mundo das artes em geral pode fazer com o direito.

Trata-se de uma boa notícia: o cenário jurídico brasileiro está em rápida transformação. Ao invés de confirmar e ratificar o direito vigente, a disciplina da história do direito passa a ter mais a função de “estranhamento” com o passado (talvez também pelas difusas influências do saber antropológico), de uma relativização dos percursos no tempo. Assim, a relação com o presente também é diferente: embora seja um ponto de chegada (ou de partida...) inevitável, o conhecimento histórico-jurídico tem muitas vezes a função de criticar e desdogmatizar as opções do direito presente, mostrando sua contingência e sua precariedade. Nesta outra ponta, portanto, a história do direito se mostra claramente como uma disciplina crítica. Para

analisados: como um retrato deste processo de consolidação e amadurecimento de olhares novos e como sintoma da pujança de um ímpeto em olhar o fenômeno jurídico com lentes renovadas.

O MEDO COMO EXPRESSÃO DA CRISE: A LÓGICA DO TRABALHO NA CONSTRUÇÃO DO HORROR EM O MASSACRE DA SERRA ELÉTRICA

FEAR AS AN EXPRESSION OF CRISIS: THE LOGIC OF WORK IN THE CONSTRUCTION OF HORROR IN THE TEXAS CHAINSAW MASSACRE

**Camilla Marchioro
Nelci Lurdes Gayeski Meneguzzi
Gilmar Antonio Bedin**

Resumo

O presente artigo analisa a obra cinematográfica *O Massacre da Serra Elétrica* (1974), dirigido por Tobe Hooper, a partir de sua inserção no contexto das transformações econômicas e sociais do capitalismo na década de 1970. A investigação parte do seguinte problema central: de que maneira a crise estrutural do capital e a obsolescência do trabalho manual operam como dispositivos de construção da estética do horror e da subjetividade violenta? Para tanto, adota-se uma metodologia de base bibliográfico-documental, orientada pelo método dialético-crítico, visando analisar a transmutação da técnica de abate em práxis de extermínio. Parte-se da hipótese de que a obra ultrapassa os limites do gênero horror, configurando-se como uma expressão estética das contradições estruturais desse período, marcado pela crise do petróleo, pelo avanço tecnológico e pelo desemprego estrutural. Inicialmente, examina-se o contexto histórico-econômico que condiciona a narrativa, evidenciando como elementos como a escassez de combustível e a precarização do trabalho operam como dispositivos narrativos. Em seguida, discute-se a relação entre trabalho e subjetividade, demonstrando como práticas laborais, especialmente no contexto do abate animal, permanecem inscritas nos corpos dos sujeitos, mesmo após sua exclusão do sistema produtivo. Por fim, analisa-se a manifestação dessa violência internalizada no plano das relações sociais e da forma cinematográfica, destacando a continuidade entre práticas produtivas e práticas violentas. Conclui-se que o filme não apenas representa a violência, mas a revela como efeito de processos estruturais do capitalismo, evidenciando a produção de sujeitos que internalizam e reproduzem a lógica da desumanização.

transmutation of the technique of slaughter into a praxis of extermination. The hypothesis is that the work transcends the limits of the horror genre, configuring itself as an aesthetic expression of the structural contradictions of this period, marked by the oil crisis, technological advancement, and structural unemployment. Initially, the historical-economic context that conditions the narrative is examined, highlighting how elements such as fuel scarcity and the precariousness of work operate as narrative devices. Next, the relationship between work and subjectivity is discussed, demonstrating how labor practices, especially in the context of animal slaughter, remain inscribed on the bodies of individuals, even after their exclusion from the productive system. Finally, the manifestation of this internalized violence is analyzed in the realm of social relations and cinematic form, highlighting the continuity between productive and violent practices. It is concluded that the film not only represents violence but reveals it as an effect of structural processes of capitalism, evidencing the production of subjects who internalize and reproduce the logic of dehumanization.

Keywords/Palabras-claves/Mots-clés: Labor law, Structural unemployment, Aesthetics of horror, Necropolitics, The texas chainsaw massacre

1 INTRODUÇÃO

A década de 1970 marcou um momento de inflexão nas dinâmicas do capitalismo global, caracterizado por crises econômicas, transformações tecnológicas e reconfigurações profundas nas relações de trabalho. Nesse contexto, a produção cultural e, em particular, o cinema, emerge como espaço privilegiado de elaboração simbólica dessas tensões históricas. O filme *O Massacre da Serra Elétrica* (1974), dirigido por Tobe Hooper, insere-se nesse cenário não apenas como uma obra do gênero horror, mas como uma expressão estética das contradições sociais e econômicas de seu tempo.

Longe de se restringir a uma narrativa de violência ou a uma experiência sensorial de medo, o filme articula, em sua construção narrativa e imagética, elementos que remetem diretamente à crise estrutural do capitalismo nos anos 1970. A escassez de recursos, o desemprego estrutural e o avanço tecnológico não aparecem apenas como pano de fundo, mas como condições constitutivas da própria lógica do horror representado. Nesse sentido, a obra de Hooper pode ser compreendida como uma forma de mediação entre processos históricos concretos e sua elaboração simbólica no campo cultural.

Diante desse cenário, esta investigação debruça-se sobre o seguinte problema central: de que maneira a crise estrutural do capital e a obsolescência do trabalho manual, decorrentes do avanço tecnológico e da precarização laboral, manifestam-se como dispositivos de construção da estética do horror e da subjetividade violenta dos personagens?

A partir dessa perspectiva, este artigo propõe analisar *O Massacre da Serra Elétrica* como um produto histórico que condensa, em sua narrativa, as contradições do capitalismo em crise. Para tanto, parte-se da hipótese de que o horror construído pelo filme não se origina de uma alteridade radical ou de uma ruptura com a ordem social, mas de processos internos ao próprio sistema, especialmente aqueles relacionados à transformação do trabalho, à produção de subjetividades e à difusão social da violência.

A hipótese que se pretende sustentar é que a violência apresentada no filme não é um fenômeno episódico ou puramente ficcional, mas o resultado ontológico da exclusão social e da expropriação de sujeitos que, uma vez despojados da dignidade do trabalho formal, convertem a técnica produtiva (o abate animal) em uma práxis de extermínio humano.

Inicialmente, examina-se o contexto econômico e histórico da década de 1970, evidenciando como a crise do petróleo, o avanço tecnológico e o desemprego estrutural configuram o horizonte material da narrativa. Em seguida, a análise desloca-se para a dimensão da subjetividade, investigando como o trabalho, mesmo após sua dissolução formal,

permanece inscrito nos corpos e nas práticas dos sujeitos, moldando formas específicas de relação com a violência. Por fim, discute-se a maneira como essa violência internalizada se manifesta no plano das relações sociais e da forma cinematográfica, revelando a continuidade entre práticas produtivas e práticas violentas.

Para responder a tal problemática, a metodologia adotada fundamenta-se na pesquisa bibliográfico-documental, com ênfase no método dialético-crítico. O percurso analítico está estruturado em três eixos cardinais: primeiramente, procede-se à contextualização históricoeconômica dos anos 1970, sob o prisma das transformações do Direito do Trabalho e da crise fordista; em um segundo momento, analisa-se a relação entre alienação e subjetividade, utilizando os aportes da psicopatologia do trabalho e da teoria da expropriação; por fim, examina-se o fenômeno da necropolítica no plano cinematográfico, demonstrando como a arte apreende e projeta a desumanização inerente à lógica do capital. Através dessa abordagem interdisciplinar, busca-se evidenciar que o horror, no filme de Hooper, é a expressão máxima da crise do sujeito operário transmutado em resíduo sistêmico.

Dessa forma, o artigo busca demonstrar que *O Massacre da Serra Elétrica* não apenas representa a violência, mas a inscreve como efeito de processos estruturais, articulando economia, subjetividade e estética. Ao fazê-lo, o filme evidencia que o horror não está fora da realidade social, mas profundamente enraizado nas dinâmicas que organizam a vida sob o capitalismo.

2 CAPITALISMO, CRISE E REESTRUTURAÇÃO PRODUTIVA: A GÊNESE DA BARBÁRIE E O COLAPSO DAS GARANTIAS LABORAIS

O filme *O Massacre da Serra Elétrica* (1974), dirigido por Tobe Hooper, deve ser compreendido para além de sua superfície enquanto obra de horror, situando-se como produto de um contexto histórico marcado por profundas transformações econômicas e sociais nos Estados Unidos. Inserido no cenário da crise estrutural do capitalismo nos anos 1970, o filme mobiliza elementos narrativos e estéticos que expressam as tensões de um período caracterizado por desemprego crescente, avanço tecnológico e desestabilização das formas tradicionais de trabalho. Desse modo, o horror não emerge apenas como efeito cinematográfico, mas como sintoma de uma sociedade em crise.

A obra cinematográfica pode ser definida como um subproduto estético das fraturas estruturais do capitalismo tardio nos Estados Unidos, o filme captura a essência de uma

década marcada pelo esgotamento do modelo fordista e pela ascensão de uma precariedade que transborda a esfera econômica para atingir a própria subjetividade humana.

A década de 1970 representou um momento de ruptura significativa no desenvolvimento das sociedades capitalistas. Conforme apontam Bedin e Nielsson, os primeiros anos dessa década marcaram “o surgimento das primeiras dificuldades mais significativas do Estado de Bem-Estar Social” (Bedin, Nielsson, 2017, p. 15). Esse processo esteve diretamente ligado à estagnação econômica, ao aumento da inflação e, sobretudo, à crise do petróleo, que impactou profundamente a economia global. Diferentemente de crises anteriores, essa não se configurou como um fenômeno conjuntural e passageiro, mas como uma transformação estrutural do capitalismo, produzindo “uma notável virada histórica” (Bedin, Nielsson, 2017, p. 16).

Esta virada histórica mencionada por Bedin e Nielsson encontra eco nas teses de Ricardo Antunes (2009), para quem a crise dos anos 1970 marca o início de uma mutação estrutural que substitui o operário massa pelo trabalhador fragmentado. Segundo Antunes (2009), a precarização não é um efeito colateral, mas uma necessidade da acumulação flexível, que converte o antigo sujeito produtivo em um ser-que-trabalha desprovido de direitos e identidade. No universo de Hooper, a família personifica essa negação do trabalho: uma vez quebrada a espinha dorsal do fordismo, o que resta é uma massa de trabalhadores que, destituídos de sua função social, tornam-se o resíduo humano de um sistema que já não os consegue integrar.

Esse cenário de instabilidade econômica contribuiu diretamente para a ampliação do desemprego e para a precarização das condições de vida da classe trabalhadora. A crise do petróleo, em particular, atingiu o cotidiano da população ao provocar escassez de combustível e encarecimento dos meios de subsistência. Como asseverou Naomi Merritt:

Presume-se que esses eventos narrativos representem os efeitos do embargo internacional de petróleo da década de 1970, no qual as nações do Oriente Médio suspenderam as exportações de petróleo para países selecionados (incluindo os Estados Unidos) como punição pelo envolvimento ocidental nos conflitos árabe-israelenses. O embargo resultou em um aumento gigantesco nos preços do petróleo e em uma escassez de gás de longo prazo, como ilustrado (com consequências terríveis) no filme de Hooper (2010, p. 03, tradução nossa).

Nesse cenário, a crise do petróleo transcende a dimensão de fenômeno macroeconômico para operar como um dispositivo biopolítico de confinamento. A escassez de combustível, que no filme se manifesta na interdição da mobilidade das vítimas (o posto de

gasolina desabastecido), atua como o mecanismo que as imobiliza no território da barbárie. A fragilização da liberdade de locomoção, decorrente da crise energética, expõe a vulnerabilidade do sujeito moderno perante o colapso da infraestrutura capitalista: sem o fluxo vital do petróleo, o deslocamento é interrompido, e o espaço geográfico transita de locus de passagem para uma armadilha territorial onde a segurança jurídica e física se esvai.

No interior da narrativa, esse elemento manifesta-se na dificuldade dos personagens em obter combustível, evidenciando como dinâmicas macroeconômicas atravessam e condicionam experiências individuais. Tal obstáculo não apenas situa o filme em um ambiente social de crise, mas também funciona como mecanismo narrativo que desencadeia o deslocamento dos jovens até o espaço em que ocorrerá o confronto central da trama.

Paralelamente à crise econômica, o período foi marcado por transformações profundas no modo de produção capitalista, especialmente no que se refere ao avanço tecnológico. A introdução de novas máquinas e técnicas produtivas permitiu a elevação da produtividade, mas teve como consequência direta a redução da necessidade de força de trabalho humana. Como evidencia Marx, a incorporação de tecnologia ao processo produtivo altera a composição do capital, de modo que “apenas um trabalhador, usando uma máquina mais cara, trabalha uma quantidade de matéria-prima cem vezes maior” (Marx, 2013, p. 209).

Essa dinâmica evidencia uma contradição central do capitalismo industrial: ao mesmo tempo em que amplia sua capacidade produtiva, o sistema reduz a participação do trabalho vivo no processo produtivo. A substituição de trabalhadores por máquinas não representa apenas um avanço técnico, mas uma reconfiguração estrutural das relações entre capital e trabalho. Nesse sentido, Marx afirma que a maquinaria transforma radicalmente a relação entre trabalhador e trabalho, pois “não é o trabalhador quem emprega as condições de trabalho, mas, ao contrário, são estas últimas que empregam o trabalhador” (Marx, 2013, p. 332).

Nesse contexto, a substituição da marreta pela pistola pneumática no ecossistema do matadouro não deve ser lida meramente como um avanço técnico ou ganho de eficiência operacional. Sob o prisma do Direito do Trabalho crítico, esse evento marca a transição da subsunção formal para a subsunção real do trabalho ao capital, onde a destreza e a subjetividade do trabalhador são inteiramente capturadas e, posteriormente, descartadas pela lógica da automação. Para a família, essa mutação tecnológica implica na desidratação da categoria ontológica do emprego estável e protegido. Ao serem expelidos do processo produtivo sem as garantias de um sistema de Seguridade Social eficaz, os personagens passam a habitar o vácuo da exclusão previdenciária. O horror, portanto, emerge no hiato deixado

pelo Estado de Bem-Estar Social: diante da ausência de políticas de reabilitação profissional e de amparo social, a técnica de abate (agora obsoleta para o mercado) é pervertida e transmutada em práxis de extermínio. A anomia social que se instala na residência é o sintoma patológico de uma marginalidade jurídica forjada pelo próprio capital, que produz o sujeito redundante e o abandona à própria sorte, em um cenário onde a sobrevivência assume contornos de barbárie.

No caso de *O Massacre da Serra Elétrica*, essa lógica aparece de forma explícita na referência à família de ex-trabalhadores do matadouro. Merritt observa tratar-se de uma família “tornada redundante por avanços tecnológicos” (2010, p. 02, tradução nossa), isto é, trabalhadores descartados pelo próprio desenvolvimento técnico que buscava ampliar a eficiência da produção. A menção a esse passado laboral não deve ser lida apenas como detalhe narrativo, mas como índice de uma transformação histórica mais ampla, na qual o progresso técnico passa a produzir exclusão social.

A relação entre tecnologia e desemprego é reforçada pelo relato do personagem Hitchhiker acerca da substituição das marretas por pistolas pneumáticas no abate de animais. Tal relato explicita a lógica da racionalização produtiva, segundo a qual técnicas mais rápidas e eficientes tornam obsoletas práticas anteriores e, com elas, os trabalhadores que as dominavam. Como aponta Merritt, esse processo está diretamente ligado ao imperativo capitalista de aumentar a produtividade e reduzir custos (2010).

Sob essa perspectiva, o filme não apenas incorpora elementos de seu contexto histórico, mas organiza parte de sua narrativa a partir das contradições produzidas por esse contexto. A crise econômica, a escassez de combustível, o avanço tecnológico e o desemprego estrutural não funcionam apenas como pano de fundo, mas como condições concretas de possibilidade da história narrada. O horror, assim, passa a ser indissociável de um cenário social em que o trabalho já não garante estabilidade nem pertencimento.

Ao mesmo tempo, o filme deve ser compreendido como uma expressão cultural das tensões de seu tempo. O gênero do horror, nesse caso, opera como forma de elaboração simbólica de crises sociais mais amplas. Como observa Costa, o cinema de Hooper recupera o caráter “subversivo, caótico e desagregador” do horror (2015, p. 02), afastando-se de uma mera estética do susto para construir uma representação marcada pela desordem social e pela instabilidade histórica.

Além da crise econômica, o período de produção do filme foi atravessado por eventos políticos e sociais que intensificaram a sensação de colapso da sociedade americana. O fim da Guerra do Vietnã, os escândalos políticos e a crescente perda de confiança nas instituições

contribuíram para um ambiente de insegurança e desilusão coletiva. Nesse sentido, Merritt afirma que o filme evoca “o mal-estar do capitalismo americano dos anos 70” (2010, p. 04, tradução nossa), reforçando sua inserção num quadro mais amplo de crise.

A inércia estatal diante do colapso econômico das regiões periféricas revela a face mais insidiosa da necropolítica, ao permitir que o desemprego estrutural e a obsolescência tecnológica desumanizam comunidades inteiras, o Estado exerce soberania não apenas pelo fazer morrer, mas pelo deixar morrer por omissão programada. A transmutação desses sujeitos em agentes de uma violência canibalística é o resultado de uma política de morte que, ao destituir o trabalho de seu valor social, produz corpos descartáveis que, em resposta ao abandono sistêmico, passam a gerir a morte alheia como única forma de subsistência em um mundo que já os declarou socialmente mortos.

Nessa conjuntura, o horror não aparece como ruptura com a realidade, mas como sua intensificação simbólica. A violência extrema presente no filme funciona como condensação de tensões sociais, econômicas e políticas que marcaram o período. Mais do que uma narrativa isolada sobre monstros ou desvios individuais, *O Massacre da Serra Elétrica* constrói uma imaginação de colapso profundamente vinculada à experiência histórica de uma sociedade em transformação.

Por fim, é possível afirmar que *O Massacre da Serra Elétrica* se configura como um produto histórico que condensa, em sua narrativa, as contradições de um capitalismo em crise. A crise do petróleo, o desemprego estrutural, a mecanização crescente e a precarização da vida social não apenas compõem o horizonte histórico do filme, mas ajudam a explicar a violência de seu universo narrativo. Assim, o horror apresentado por Hooper deve ser compreendido como forma estética de um tempo em que o avanço do capital já não se traduzia em integração social, mas em instabilidade, exclusão e colapso.

3 SUBJETIVIDADE EM RUÍNAS: A TRANSMUTAÇÃO DA TÉCNICA EM PRÁXIS DE EXTERMÍNIO

A construção da família canibal em *O Massacre da Serra Elétrica* permite deslocar a análise do plano estritamente econômico, desenvolvido anteriormente, para o campo da subjetividade e da produção de corpos e condutas. Mais do que representar trabalhadores excluídos do sistema produtivo, o filme evidencia os efeitos duradouros do trabalho sobre os sujeitos, revelando como determinadas práticas laborais permanecem inscritas no corpo mesmo após a ruptura formal com o emprego. Nesse sentido, a narrativa sugere que o trabalho

não apenas organiza a vida social, mas modela formas de percepção, sensibilidade e relação com a violência.

A família retratada no filme não aparece apenas como socialmente marginalizada, mas como portadora de uma memória técnica e corporal vinculada ao trabalho no matadouro. Essa dimensão é fundamental, pois indica que a experiência do trabalho não se dissipa com o desemprego, mas se reconfigura em outros contextos. Ao invés de desaparecer, ela se manifesta na forma de gestos, práticas e modos específicos de lidar com a morte. Sob essa ótica, o filme não representa simplesmente a ausência de trabalho, mas a permanência de um saber técnico deslocado de sua função social reconhecida.

A violência perpetrada pela família não é um fenômeno de psicopatia isolada, mas a manifestação de uma psicopatologia do trabalho levada ao paroxismo. Segundo Dejours (1992), o trabalho não é apenas produção de bens, mas produção de si. Quando o ambiente laboral é degradado ou extinto, o sofrimento ético e a alienação mental ocupam o espaço da identidade. A continuidade do trabalho na esfera privada revela a impossibilidade de desvincular o sujeito de sua função alienada: eles continuam a abater porque o trabalho lhes roubou qualquer outra forma de subjetivação. A família opera em uma espécie de servidão voluntária à técnica do horror, onde o sadismo é o único resquício de uma agência humana que foi mutilada pela engrenagem industrial.

Esse deslocamento torna-se particularmente evidente na maneira como os personagens lidam com o ato de matar. Diferentemente de uma violência impulsiva ou caótica, suas ações seguem uma lógica operativa, quase ritualizada, que remete diretamente às práticas do abate animal. Como aponta Merritt:

os comportamentos e motivações violentas da família dificilmente são ambíguos, desestruturados ou informes: eles matam para “ganhar a vida”. Seus valores e organização refletem, ou correspondem as instituições americanas estabelecidas e interdependentes (a família nuclear, o trabalhador, o sistema capitalista), mas sua incorporação dessas unidades sociais é pervertida e transgressora. Isso sugere que uma dinâmica mais paradoxal está em jogo (Merritt, 2010, p. 06, tradução nossa).

Trata-se, portanto, de uma continuidade técnica na qual a violência é organizada como procedimento, e não como ruptura. A ação violenta não emerge como irrupção caótica, mas como repetição de uma forma previamente aprendida. Essa continuidade permite compreender o trabalho não apenas como atividade econômica, mas como processo de formação subjetiva. A repetição de práticas violentas no contexto do matadouro produz uma

habituação à morte, reduzindo sua carga simbólica e ética. Portanto, o trabalho atua como mecanismo de dessensibilização, tornando possível a reprodução dessas práticas em outros contextos. O que está em jogo não é apenas o que os personagens fazem, mas o modo como aprenderam a fazer (Dejours, 1992).

Neste contexto, a noção de “capitalismo canibal” emerge, então, como chave interpretativa para compreender essa dinâmica e suas consequências. Por isso, o filme apresenta, segundo Merritt, uma sociedade que “metafórica e literalmente devora a si mesma” (2010, p. 01). Essa formulação permite deslocar a análise da violência individual para uma lógica estrutural na qual a própria sociedade incorpora práticas de consumo que implicam destruição.

Desse modo, a prática canibal não deve ser entendida apenas como transgressão moral ou jurídica, mas como radicalização de uma lógica já presente no sistema. A transformação de corpos em mercadoria, ainda que de forma grotesca, explicita uma dinâmica que, em outros níveis, estrutura o próprio funcionamento do capitalismo. O filme, portanto, não introduz algo externo, mas torna visível aquilo que permanece oculto nas relações sociais (Žižek, 2008; Lukács, 2003).

A ideia de que os personagens “continuam trabalhando” ganha, assim, uma dimensão mais precisa. Não se trata apenas de uma metáfora, mas de uma indicação de que o trabalho, enquanto forma de organização da ação, persiste mesmo fora das instituições formais. A atividade de matar e processar corpos mantém características fundamentais do trabalho industrial, como a divisão de tarefas, a repetição de procedimentos e a orientação a um fim produtivo (Marx, 2013).

Essa permanência evidencia o caráter estrutural da alienação. É que, conforme afirma Marx, o trabalho sob o capitalismo não apenas produz bens, mas transforma o próprio trabalhador em objeto, ou seja, em simples mercadoria. Em suas palavras, o processo produtivo “faz da outra parte máquinas” (Marx, 2004, p. 83). Essa transformação implica uma perda de autonomia, na qual o sujeito passa a operar como extensão de uma lógica que não controla e que o domina.

No filme, essa alienação atinge um grau extremo, na medida em que os personagens parecem incapazes de romper com a forma de ação aprendida no mundo do trabalho. Assim, os personagens, mesmo fora do sistema produtivo, continuam a agir segundo seus princípios, evidenciando que a alienação não se dissolve com o afastamento das relações de trabalho e do desemprego. Ao contrário, ela se interioriza, passando a operar como estrutura do próprio sujeito.

Essa dinâmica pode ser articulada com a análise de Nancy Fraser (2024) sobre a produção de sujeitos expropriáveis. Neste sentido, lembra a autora que o capitalismo estabelece uma distinção entre aqueles que são integrados como trabalhadores e aqueles que são excluídos e tornam-se vulneráveis à violência. A família canibal ocupa precisamente essa posição liminar, na qual a exclusão econômica se traduz em desproteção social e a imersão num mundo distópico (mundo do horror).

A condição de expropriação implica não apenas a perda de meios de subsistência, mas a perda de reconhecimento enquanto sujeito de direitos. Nesse contexto, a violência deixa de ser uma exceção e passa a constituir um elemento estrutural da experiência social. A ausência de proteção institucional expõe esses indivíduos a formas extremas de precariedade, nas quais a própria vida se torna instável. Além disso, como sustenta Fraser,

a distinção entre as duas “ex” corresponde a uma hierarquia de status. Por um lado, os “trabalhadores” exploráveis recebem o status de cidadãos e sujeitos de direitos; passíveis de proteção do Estado, podem dispor livremente da própria força de trabalho. Por outro lado, os “outros” expropriáveis se constituem como seres não livres e dependentes; privados de proteção política, ficam indefesos e inerentemente violáveis (Fraser, 2024, p. 32).

O referido quadro social tem muitas implicações. A mais importante talvez seja, segundo a contribuição de Mbembe, ajuda na leitura de como o capitalismo neoliberal fixou uma forma de poder que gerou socialmente um conjunto de vidas descartáveis. Neste contexto, fica claro que a soberania consiste na possibilidade de determinar “quem é descartável” (2018, p. 33). Assim, destaca o autor a exclusão impulsionada pelo capitalismo neoliberal não é apenas econômica, mas também política e ontológica (ou seja, define quem é ou não é um ser humano de verdade).

A família do filme encarna essa condição, sendo simultaneamente excluída e produtora de violência. Essa posição ambígua revela uma dimensão paradoxal: os personagens são ao mesmo tempo vítimas e agentes de um sistema que os constitui. A violência que exercem não pode ser dissociada das condições que a tornam possível, evidenciando a complexidade das relações entre estrutura social e ação individual (Žižek, 2008).

A condição de expropriação e desproteção política descrita por Fraser conduz os personagens àquilo que Giorgio Agamben (2010) denomina como vida nua. Ao serem lançados para fora da proteção do Direito do Trabalho e da Seguridade Social, a família passa

a habitar uma zona de indistinção jurídica: eles são o Homo Sacer da modernidade industrial, ou seja, vidas que podem ser eliminadas ou que podem eliminar sem que isso se configure como um sacrifício ou um crime passível de punição ritual. O matadouro, outrora espaço de produção, converte-se no campo agambeniano, onde a exceção torna-se a regra e a distinção entre humano e animal é permanentemente suspensa sob o poder soberano da morte.

Além disso, a dissolução das fronteiras entre humano e animal constitui um elemento central na representação da desumanização. Como destacado por Merritt, ganhar a vida “matando” subverte as distinções entre trabalho, consumo, assassinato e, finalmente, entre humanos e animais (2010, p. 13). Essa indistinção indica uma transformação na própria concepção de humanidade, na qual o corpo passa a ser tratado como matéria-prima de uma sociedade dominada por uma forma de exercício do poder que permite classificar um significativo grupo de seres humanos como não humanos. Essa transformação pode ser compreendida como resultado de um processo mais amplo de objetificação, no qual o valor dos indivíduos é reduzido à sua utilidade. Quando essa utilidade desaparece, os sujeitos tornam-se descartáveis, abrindo espaço para formas extremas de exclusão social e de violência (Bauman, 2008).

Nesse sentido, mais do que evidenciar a exploração do trabalho, o filme permite compreender um efeito mais profundo do capitalismo: a produção de sujeitos moldados por práticas de dessensibilização e instrumentalização da vida. Ao aprender a lidar com corpos como matéria manipulável, esses sujeitos internalizam uma lógica de violência que não se restringe ao espaço produtivo. Assim, é possível afirmar que *O Massacre da Serra Elétrica* constrói uma crítica contundente à relação entre trabalho, subjetividade e violência. Ao representar sujeitos que continuam a operar segundo a lógica do trabalho mesmo após sua exclusão, o filme evidencia que o capitalismo não apenas explora trabalhadores, mas produz sujeitos que internalizam a violência necessária ao sistema e, posteriormente, a reencenam no interior da própria vida social.

4 ALÉM DO CHÃO DE FÁBRICA: A VIVÊNCIA DO TRABALHO ALIENADO NA FORMA CINEMATOGRAFICA

A compreensão deste ponto de partida é fundamental para as implicações sociais implícitas do filme. Além disso, deve-se aprofundar a análise e verificar como a violência internalizada pelos personagens se manifesta no plano das relações sociais e da forma cinematográfica. É que em *O Massacre da Serra Elétrica* o horror não se limita à

representação de atos violentos, mas evidencia a reversão de práticas aprendidas no trabalho, que passam a operar fora do espaço produtivo. Nesse sentido, a violência deixa de ser compreendida como ruptura ou desvio, configurando-se como continuidade de uma lógica previamente incorporada pelos sujeitos.

A organização da violência na residência da família não se processa de forma caótica, mas reproduz, com precisão doentia, a geometria da linha de montagem fordista. O ciclo de captura, suspensão em ganchos e retalhamento via serra elétrica constitui uma mimese do fluxo produtivo do matadouro, evidenciando que a lógica do trabalho alienado transborda o espaço fabril para colonizar a subjetividade e a própria forma cinematográfica. Aqui, a câmera de Hooper não apenas registra o susto, mas documenta a serialização da morte: a vítima é reduzida à condição de matéria-prima, desprovida de humanidade, integrada a uma cadeia de montagem onde o produto final é a própria subsistência residual da família.

Essa reversão da violência pode ser compreendida como um processo no qual aquilo que foi aprendido como prática produtiva retorna sob a forma de agressão dirigida a outros corpos. Nesse sentido, o trabalho não se limita à produção de bens, mas produz modos de agir e de perceber que podem persistir para além do espaço produtivo (Dejours, 1992). Não se trata mais de uma violência funcional no interior de um sistema econômico formal, mas de uma reprodução de seus procedimentos em um contexto deslocado. A lógica do trabalho não desaparece, mas se rearticula, passando a organizar práticas que, embora situadas fora da legalidade, mantêm sua estrutura técnica.

Para além da alienação individual, a continuidade da violência no seio familiar reflete a banalização da injustiça social. Como aponta Dejours (2007), o sistema capitalista exige que os sujeitos desenvolvam estratégias de defesa que os tornem indiferentes ao sofrimento alheio para que possam continuar operando em condições degradantes. No filme, essa indiferença transborda para o sadismo, a família não apenas mata, mas o faz com a normalidade de quem executa uma tarefa administrativa. O horror absoluto de *O Massacre da Serra Elétrica* reside na demonstração de que a barbárie não é um surto de loucura, mas uma conduta tecnicamente organizada e socialmente aceita no microcosmo daqueles que foram treinados para não sentir

A figura de *Leatherface* ocupa um papel central nesse processo, funcionando como a corporificação dessa violência internalizada. Assim, diferentemente de personagens mais tradicionais de filmes de terror, sua presença não é construída a partir de uma psicologia complexa ou de motivações individuais deformada, mas de uma corporalidade marcada pela repetição, pela eficiência e pela ausência de mediação simbólica. Seu comportamento é caracterizado por gestos rápidos, precisos e funcionalmente orientados, sugerindo uma forma

de ação próxima à execução de tarefas, própria de corpos disciplinados para operar de maneira eficiente (Foucault, 1999).

Dessa forma, *Leatherface* pode ser compreendido menos como um sujeito que decide agir violentamente e mais como um corpo que executa procedimentos previamente estabelecidos e os resultados planejados. Assim, sua atuação é silenciosa, direta e desprovida de hesitação, o que reforça a impressão de automatismo. A violência não aparece como expressão de impulso ou descontrole, mas como operação técnica, realizada segundo uma lógica que excede a intenção individual e se inscreve em uma forma mais ampla de violência estrutural (Žižek, 2008).

Essa dimensão torna-se particularmente evidente na cena da primeira morte, em que o personagem Kirk é assassinado de forma abrupta. O golpe de martelo, seguido pela queda imediata do corpo e pelo fechamento da porta, constrói uma sequência marcada pela rapidez e pela ausência de dramatização dos personagens envolvidos. Não há confronto prolongado, justificativa narrativa ou preparação emocional. O gesto executado por *Leatherface* aproxima-se de um procedimento, no qual a eliminação do outro ocorre de maneira direta e eficiente (Žižek, 2008).

O *Leatherface* é a metáfora definitiva da coisificação do ser humano, na lógica do capital, o trabalhador é despojado de seu rosto e de sua singularidade, tornando-se uma peça intercambiável. Ao vestir a pele de outrem, o personagem denuncia a alienação absoluta: ele não possui identidade própria fora do processo de processamento do outro. Aqui, o fetichismo da mercadoria atinge seu ápice macabro, o ser humano é reduzido a matéria-prima, e o trabalho (o abate) é a única linguagem que resta em um mundo onde a comunicação humana foi substituída pela funcionalidade técnica. A violência, portanto, é o trabalho alienado que retornou para assombrar a sociedade que o gerou.

O efeito produzido por essa cena não se limita ao choque, mas consiste na percepção de uma violência organizada segundo uma lógica operativa. A rapidez do ato, a economia de movimentos e a ausência de excessos indicam uma forma de ação que não depende de elaboração simbólica, mas de execução. O horror emerge, assim, não da intensidade da violência em si, mas de sua proximidade com práticas estruturadas e reconhecíveis (Žižek, 2008).

A referida lógica se prolonga na forma como os corpos são tratados ao longo do filme. A cena em que Pam é pendurada em um gancho de carne explicita a transformação do corpo humano em objeto manipulável e, portanto, indica se transformou numa espécie de mercadoria disponível. Neste sentido, pode-se dizer que, o seu corpo, suspenso e imobilizado,

é inserido em um espaço que remete diretamente ao armazenamento de carne a ser futuramente consumida, eliminando qualquer distinção simbólica entre humano e animal. O gesto de pendurar não é apenas violento, mas funcional, reforçando a ideia de que o corpo passa a ser tratado como matéria, como mercadoria (Bauman, 2008). Nesse sentido, conforme argumenta o autor:

Os membros da sociedade de consumidores são eles próprios produtos de comodificação. Sua degradação desregulamentada, privatizada, para o domínio da comodificação da política de vida é a principal distinção que separa a sociedade de consumidores de outras formas de convívio humano. Como em uma paródia macabra do imperativo categórico de Kant, os membros da sociedade de consumidores são obrigados a seguir os mesmíssimos padrões comportamentais que gostariam de ver obedecidos pelos objetos de seu consumo (Bauman, 2008, p. 82).

A sequência do freezer intensifica essa dimensão ao apresentar corpos empilhados e armazenados, como se fossem produtos ou mercadoria a serem comercializadas e consumidas. Nesse contexto, o horror não deriva apenas da morte, mas da forma como ela é administrada. O corpo deixa de ser sujeito para se tornar elemento de um processo, sendo manipulado, deslocado e armazenado de acordo com uma lógica que remete à organização do trabalho (Foucault, 1999).

Essa transformação não se restringe aos corpos individuais, mas se estende ao espaço em que a ação ocorre. A casa da família canibal não funciona apenas como cenário, mas como local em que diferentes esferas da vida social se sobrepõem. Elementos domésticos convivem com instrumentos de morte, dissolvendo as fronteiras entre espaço familiar e espaço produtivo. O que deveria ser lugar de proteção e intimidade é reconfigurado como ambiente de operação da violência (Freud, 2010).

Essa sobreposição atinge seu ponto máximo na cena do jantar, em que práticas familiares são atravessadas por uma violência extrema. O ritual da refeição, tradicionalmente associado à convivência e à sociabilidade, é transformado em um momento de tortura. A presença simultânea de elementos domésticos e violentos produz um efeito de estranhamento, evidenciando que a brutalidade não está confinada a um espaço específico, mas circula e se insere nas formas mais cotidianas de interação (Žižek, 2008).

Este fenômeno ilustra o que a sociologia do trabalho contemporânea denomina como a invasão do tempo de não-trabalho pela lógica da produtividade. Para a família, a distinção entre esfera produtiva e esfera privada foi aniquilada. A manutenção das ferramentas e a

hierarquia familiar baseada na competência do abate revelam que a dominação do capital é tão profunda que, mesmo na ausência do salário, o sujeito continua a operar sob os ditames da eficácia técnica. No plano jurídico-social, isso representa a vitória definitiva da coisificação: os laços afetivos são substituídos por conexões funcionais de uma unidade de produção marginal, onde o horror é a única mercadoria possível em um mercado que os excluiu.

Assim, o filme sugere que a desumanização não permanece restrita ao ambiente de trabalho, mas se difunde pelas relações sociais. Dito de outra forma, a violência aprendida no interior do sistema produtivo não desaparece com a perda do emprego, mas se desloca para outros espaços, contaminando o doméstico, o familiar e o cotidiano. Trata-se de uma circulação da brutalidade, que deixa de ser localizada e passa a operar de forma difusa no conjunto da sociedade (Žižek, 2008).

Tal dinâmica tem enormes implicações para a vida coletiva. Isto fica, claro, no filme, por meio, por exemplo, da experiência da personagem Sally. É que o seu corpo, no transcorrer do filme, vai se desgastando e seus limites físico e psicológico vão se deteriorando, chegando ao seu limite. Neste sentido, a longa sequência de perseguição, marcada por gritos, quedas e esforço extremo, inscreve no corpo da personagem os efeitos da violência, tornando-o superfície de sofrimento (Milanez, Oliveira, 2019) e uma marca de como as implicações do capitalismo neoliberal se concretiza.

Essa dimensão atinge seu ápice na cena final, em que Sally consegue escapar, mas permanece em estado de exaustão e descontrole. Seu riso histérico evidencia que a violência experimentada não se encerra no momento da fuga, mas deixa marcas duradouras em todos os envolvidos. O horror, nesse caso, não se limita ao evento, mas se prolonga na forma como o corpo responde à experiência e revela as marcas duradouras da experiência vivida (Milanez, Oliveira, 2019).

Além disso, a imagem final de *Leatherface* girando a motosserra ao amanhecer sintetiza a lógica que atravessa o filme. O gesto repetitivo, aparentemente sem finalidade imediata, sugere a permanência de uma forma de ação que não depende mais de um objetivo externo, pois está impregnada nos sujeitos. Assim, a violência se torna, nesse momento, gesto puro, repetição de um movimento aprendido e incorporado. Esse gesto final pode ser interpretado como a expressão máxima da autonomização da violência. Desvinculada de sua função original, ela persiste como forma de ação, indicando que a lógica que a produziu continua operando. O horror não se encerra com a narrativa, mas permanece como possibilidade inscrita no próprio gesto (Marx, 2004).

Dessa forma, *O Massacre da Serra Elétrica* não apenas representa a violência, mas a transforma em experiência sensível, articulando corpo, espaço e ação de modo a tornar perceptível a circulação social da desumanização. Ao evidenciar a reversão de práticas aprendidas no trabalho e sua difusão para além do espaço produtivo, o filme revela que a brutalidade não é um desvio, mas uma possibilidade inscrita nas próprias estruturas sociais existentes no capitalismo neoliberal.

A serra elétrica, portanto, deixa de ser um mero instrumento de trabalho para se tornar o fetiche da técnica. Ela é a extensão do braço de *Leatherface*, o elo perdido entre o homem e a máquina que o substituiu. No encerramento da obra, a dança frenética com a serra ao pôr do sol simboliza o desespero do trabalho que, sem objeto e sem reconhecimento legal ou social, volta-se para si mesmo em uma performance de pura destruição. É o triunfo da máquina sobre o humano, consolidando a estética do horror como a expressão máxima da crise estrutural do trabalho.

Assim, o horror construído por Hooper não aponta para um exterior da ordem social, mas para seu interior da mesma, em sua forma implícita de funcionamento. A violência que atravessa o filme não emerge de uma alteridade radical, mas de processos que pertencem à própria lógica do sistema. Nesse sentido, é possível afirmar que o filme não apenas expõe a exploração do trabalho, mas revela um efeito mais profundo do capitalismo neoliberal: a produção de sujeitos que internalizam a violência necessária ao sistema e, posteriormente, a reencenam no interior da vida social.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise de *O Massacre da Serra Elétrica* (1974) permite compreender o filme para além de sua classificação no gênero horror, evidenciando-o como uma elaboração estética profundamente enraizada nas contradições do capitalismo neoliberal em crise. Ao situar a narrativa no contexto das transformações econômicas e sociais da década de 1970, torna-se possível identificar como elementos como o desemprego estrutural, a mecanização do trabalho e a instabilidade econômica não apenas compõem o pano de fundo da obra, mas constituem suas condições de possibilidade.

A análise da obra cinematográfica sob as lentes do Direito do Trabalho permite concluir que o horror ali representado não é um subproduto do acaso ou da psicopatologia isolada, mas a manifestação estética de uma fratura estrutural do capitalismo. A obra de 1974

antecipa, com precisão quase profética, a desintegração do pacto social fordista e a subsequente desidratação das proteções laborais.

Nesse sentido, o filme revela que o horror não emerge como ruptura com a realidade social, mas como intensificação de suas tensões internas. A violência apresentada não deve ser compreendida como desvio individual ou patologia isolada, mas como expressão de processos estruturais que atravessam o mundo do trabalho e se prolongam na formação subjetiva dos indivíduos. A família canibal, longe de representar uma alteridade radical, encarna sujeitos moldados por práticas laborais específicas, cujos efeitos persistem mesmo após sua exclusão do sistema produtivo.

A partir dessa perspectiva, evidencia-se que o trabalho, sob o capitalismo, não apenas organiza a produção de bens, mas atua diretamente na constituição de modos de agir, perceber e se relacionar com o outro. A internalização de práticas de dessensibilização e instrumentalização da vida, aprendidas no contexto produtivo, manifesta-se na forma de uma violência que se desloca para além de seus limites originais, contaminando o espaço doméstico, as relações sociais e o próprio corpo.

Ao longo desta investigação, evidenciou-se que a substituição da marreta pela pistola pneumática simboliza mais do que um avanço técnico, representa a subsunção real do trabalho ao capital, que torna o trabalhador um resíduo produtivo. No vácuo deixado pela ausência de um sistema de Seguridade Social que oferecesse reabilitação ou amparo previdenciário, a família converte a técnica de abate (sua única linguagem remanescente) em uma práxis de extermínio. O Estado, ao omitir-se frente ao desemprego estrutural e à obsolescência humana, exerce uma soberania necropolítica, onde o deixar morrer transforma os marginalizados em agentes de uma violência canibal.

Além disso, o filme explicita uma dimensão ainda mais radical da crítica: a transformação dos sujeitos em elementos descartáveis e a consequente dissolução das fronteiras entre humano e o não humano, objeto, mercadoria. Ao representar corpos tratados como matéria manipulável, a narrativa evidencia um processo de desumanização que não é externo ao sistema capitalista neoliberal, mas constitutivo de sua lógica de exploração econômica. A violência, nesse contexto, deixa de ser exceção para se tornar possibilidade inscrita nas próprias estruturas sociais.

O *Leatherface* é o fetiche de uma técnica que sobreviveu ao seu propósito econômico, voltando-se contra a sociedade que a criou. O filme deixa de ser apenas uma obra cinematográfica para se consolidar como um documento crítico sobre a coisificação do ser humano. O verdadeiro horror, como demonstrado, não reside na máscara de pele humana, mas

na engrenagem sistêmica que despoja o indivíduo de sua face jurídica e de sua dignidade social, restando-lhe apenas a barbárie como forma de inserção em um mercado que já não o reconhece mais como sujeito.

Por fim, ao articular forma cinematográfica, corpo e violência, *O Massacre da Serra Elétrica* constrói uma experiência sensível que torna perceptível a circulação social da brutalidade. A repetição de gestos, a organização dos espaços e a economia narrativa reforçam a ideia de que a violência não apenas é representada, mas reproduzida como procedimento, evidenciando sua continuidade com práticas produtivas. Dessa forma, conclui-se que o filme de Tobe Hooper opera como uma crítica contundente ao capitalismo, ao revelar não apenas seus mecanismos de exploração, mas seus efeitos mais profundos: a produção de sujeitos que internalizam e reencenam a violência necessária à sua própria reprodução. O horror, portanto, não aponta para um exterior da ordem social, mas para seu interior, desvelando a dimensão estrutural da desumanização em uma sociedade marcada pela crise, pela exclusão e pela instabilidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. **Homo sacer**: o poder soberano e a vida nua. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

BAUMAN, Zygmunt. **Vida para consumo**: a transformação das pessoas em mercadorias. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

BEDIN, Gilmar Antonio; NIELSSON, Joice Graciele. A crise dos anos 70 do século 20 e a ruptura da tendência socializante das sociedades capitalistas: algumas observações sobre a ascensão das ideias neoliberais e suas consequências. **Direito e Desenvolvimento**, [S. l.], v. 2, n. 4, p. 39–60, 2017. DOI: 10.26843/direitoedesenvolvimento.v2i4.179. Disponível em: <https://periodicos.unipe.br/index.php/direitoedesenvolvimento/article/view/179>. Acesso em: 14 abr. 2026.

COSTA, Fernando. Avatares da coisa maldita: notas sobre o cinema de Tobe Hooper. **Hatari! Revista de Cinema**, v. 2, n. 2, 2015. Disponível em: <https://periodicos.unespar.edu.br/index.php/hatari/article/view/2995/0>. Acesso em: 12 abr. 2026.

DEJOURS, Christophe. **A loucura do trabalho**: estudo de psicopatologia do trabalho. 5. ed. São Paulo: Cortez; Oboré, 1992.

DEJOURS, Christophe. **A banalização da injustiça social**. Rio de Janeiro: FGV, 2007.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão. 20. ed. Petrópolis: Vozes, 1999.

FRASER, Nancy. **Capitalismo canibal**: como nosso sistema está devorando a democracia, o cuidado e o planeta e o que podemos fazer a respeito disso. São Paulo: Autonomia Literária, 2024.

FREUD, Sigmund. **História de uma neurose infantil** (“o homem dos lobos”), além do princípio do prazer e outros textos (1917–1920). São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

LUKÁCS, Georg. **História e consciência de classe**: estudos sobre a dialética marxista. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

MARX, Karl. **Manuscritos econômico-filosóficos**. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2004.

MARX, Karl. **O capital**: crítica da economia política – volume I. São Paulo: Boitempo, 2013.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte. São Paulo, 2018.

MERRITT, Naomi. Cannibalistic capitalism and other American delicacies: a Bataillean taste of The Texas Chain Saw Massacre. **Film-Philosophy**, v. 14, n. 1, p. 202–231, 2010.

MILANEZ, Nilton; OLIVEIRA, João Pedro Santos. Garotas até o fim! genealogias do corpo de mulheres em filmes de horror (1974–1984). **Discursividades**, [S. l.], v. 4, n. 1, p. 8–34, 2019. Disponível em: <https://revista.uepb.edu.br/REDISC/article/view/861>. Acesso em: 14 abr. 2026.

ŽIŽEK, Slavoj. **Violence**: six sideways reflections. New York: Picador, 2008.