



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ**  
**PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO**  
**INSTITUTO DE CULTURA E ARTE**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO**  
**MESTRADO EM COMUNICAÇÃO**

**CÂNDIDO MATOS MOREIRA NETO**

**SANTAS E PECADORAS: O ESTEREÓTIPO FEMININO NOS FILMES DE  
HORROR *SLASHER* DE HALLOWEEN (1978) A PÂNICO (1996)**

**FORTALEZA**

**2025**

CÂNDIDO MATOS MOREIRA NETO

SANTAS E PECADORAS: O ESTEREÓTIPO FEMININO NOS FILMES DE HORROR  
SLASHER DE HALLOWEEN (1978) A PÂNICO (1996)

Dissertação em Comunicação Social (Linha 1  
Fotografia e Audiovisual) da Universidade  
Federal do Ceará, como requisito parcial à  
obtenção do título de Mestre em Comunicação  
Social. Área de concentração: Fotografia e  
Audiovisual.

Orientação: Prof. Dr. Marcelo Dídimo Souza  
Vieira.

FORTALEZA

2025

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação  
Universidade Federal do Ceará  
Sistema de Bibliotecas  
Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

---

M837s Moreira Neto, Cândido Matos.  
Santas e pecadoras : o estereótipo feminino nos filmes de horror slasher de Halloween (1978) a Pânico (1996) / Cândido Matos Moreira Neto. – 2025.  
149 f. : il. color.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Instituto de cultura e Arte, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Fortaleza, 2025.  
Orientação: Prof. Dr. Marcelo Dídimo Souza Vieira.

1. Cinema. 2. Horror slasher. 3. Representação feminina. 4. Estereótipo. I. Título.

CDD 302.23

---

CÂNDIDO MATOS MOREIRA NETO

SANTAS E PECADORAS: O ESTEREÓTIPO FEMININO NOS FILMES DE HORROR  
SLASHER DE HALLOWEEN (1978) A PÂNICO (1996)

Texto apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará como requisito à obtenção do título de Mestre em Comunicação. Área de concentração: Meio e Processos Comunicacionais.

Orientação: Prof. Dr. Marcelo Dídimo Souza Vieira.

Aprovada em: 29/05/2025.

BANCA EXAMINADORA

---

Prof. Dr. Marcelo Dídimo Souza Vieira (Orientador)  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Prof. Dr. Rogério Ferraraz  
Universidade Anhembi Morumbi (UAM)

---

Dr. Gabriela Müller Larocca  
Universidade Federal do Paraná (UFPR)

A todos aqueles que, em algum momento,  
sentiram que o mundo não aceitava a sua  
estranheza. A verdadeira beleza é estranha.  
À minha mãe e a todos que sempre  
acreditaram em mim.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, à minha mãe, Dona Verônica, que além de sempre ter sido um pilar na minha vida, foi quem despertou em mim o amor pelo cinema e pela literatura. Mãe, devo a você minha alma e minha vida.

Agradeço também ao pequeno, mas extremamente valioso, grupo de amigos que, próximos ou distantes, me ajudaram nesse percurso e em tudo mais que precisei: Pedro Victor, Líria e Alice; Beatriz, Eric Magda, Gabriela, Ed, Olavo, Wilson (minhas florzinhas); e, claro, minha companheira inseparável da Pós-Graduação, Thainá, uma amiga para a vida inteira.

Agradeço ainda ao meu companheiro de todas as horas, Dhemeson, meu apoio diário. Sem você, teria sido quase impossível chegar até aqui. Te amo.

Por fim, mas como diz o clichê (bastante verdadeiro neste caso), não menos importante, agradeço ao meu orientador, Prof. Dr. Marcelo Dídimo, que ajudou o máximo que pôde, com uma orientação precisa e uma disponibilidade ímpar, e que transformou esse trabalho em algo muito melhor do que eu poderia imaginar. Agradeço também à banca, composta pela Dr<sup>a</sup> Gabriela Müller Larocca e o Dr<sup>o</sup> Rogério Ferraraz, pelo cuidado e atenção que tiveram com meu trabalho, assim como pelas palavras que o enriqueceram. Agradeço também a todos do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará, sejam docentes ou colegas, pela oportunidade de viver essa etapa da minha vida e me trazerem uma gama de conhecimentos que me fizeram um pesquisador e uma pessoa melhor.

## RESUMO

O trabalho de pesquisa que aqui se apresenta analisa como a construção de personagens femininas em filmes de horror *slasher* é influenciada pelo estereótipo social, este baseado em uma visão patriarcal do comportamento feminino ideal. O subgênero em questão surgiu como uma resposta para a liberação de temas e comportamentos nas telas do cinema que ocorreu com o fim do Código Hays na década de 1960 sendo este um sistema de regras que regulava o que poderia ou não aparecer temática e visualmente nos filmes produzidos comercialmente nos EUA. Porém, ainda que aparentemente se opusessem ao referido Código, os filmes *slasher*, na maioria das vezes, reforçavam o conservadorismo que este propagava, principalmente no tratamento dado às personagens femininas. Para compreender isso, se busca, primeiramente, entender as raízes do subgênero ao ser traçado um percurso histórico que vai de *Psicose* (Psycho, 1960) e *A Tortura do Medo* (Peeping Tom, 1960), considerados precursores dos filmes *slasher*, até *Pânico* (Scream, 1996). Após isso, se procura entender como surgem os estereótipos e sua relação com os clichês, com base no que é apresentado por Ruth Amossy e Anne Herschberg Pierrot. A partir disso, se analisa a relação dos estereótipos femininos com o cinema e como as mulheres se apresentam a partir do olhar masculino (*male gaze*), termo conceituado por Laura Mulvey, mas também discutido por E. Ann Kaplan. Por fim, se propõe uma divisão em categorias para as personagens femininas em filmes de horror *slasher*: a mãe, a melhor amiga/ a (s) vadia (s) e a *final girl* (garota sobrevivente que é ou se torna protagonista, termo cunhado por Carol J. Clover). A decisão das análises não focarem apenas nas protagonistas ocorre porque é necessário realizar um comparativo com as outras mulheres apresentadas em cada narrativa, visto que essas personagens, muitas vezes, servem para reforçar o estereótipo que serve de base para a criação da protagonista ao personificarem seus próprios estereótipos. Enquanto a *final girl* representa um ideal de comportamento que preza pela virtude, castidade, instinto maternal (algumas vezes), respeito às leis, as mulheres que a circundam na narrativa representam outras facetas femininas que muitas vezes são colocadas em contraponto à protagonista.

**Palavras-chave:** cinema; horror slasher; representação feminina; estereótipo.

## ABSTRACT

The research presented here analyzes how the construction of female characters in slasher horror films is influenced by social stereotypes, which are based on a patriarchal view of ideal female behavior. The subgenre in question emerged as a response to the liberalization of themes and behaviors on the big screen that occurred with the end of the Hays Code in the 1960s, a system of rules that regulated what could or could not appear thematically and visually in films commercially produced in the United States. However, even though they apparently opposed the Code, slasher films, in most cases, reinforced the conservatism that it propagated, especially in the treatment given to female characters. To understand this, we first seek to understand the roots of the subgenre by tracing a historical path that goes from *Psycho* (1960) and *Peeping Tom* (1960), considered precursors of slasher films, to *Scream* (1996). After this, we seek to understand how stereotypes arise and their relationship with clichés, based on what is presented by Ruth Amossy and Anne Herschberg Pierrot. From this, we analyze the relationship between female stereotypes and cinema and how women present themselves from the male gaze (male gaze), a term conceptualized by Laura Mulvey, but also discussed by E. Ann Kaplan. Finally, we propose a division into categories for female characters in slasher horror films: the mother, the best friend/bitch(s) and the final girl (a surviving girl who is or becomes the protagonist, a term coined by Carol J. Clover). The decision to not focus solely on the protagonists in the analyses is because it is necessary to make a comparison with the other women presented in each narrative, since these characters often serve to reinforce the stereotype that serves as the basis for the creation of the protagonist by personifying their own stereotypes. While the final girl represents an ideal of behavior that values virtue, chastity, maternal instinct (sometimes), respect for the law, the women that surround her in the narrative represent other feminine facets that are often placed in contrast to the protagonist.

**Keywords:** movies; slasher; female representation; stereotype.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1	– Marion (Janet Leigh), seminua, despede-se de seu amante, Sam (John Gavin) .....	36
Figura 2	– Norman Bates (Anthony Perkins) – ou seria sua mãe? – encara a câmera e o espectador .....	38
Figura 3	– A vítima de Mark (Karlheinz Böhm) vista pelo público através de seus olhos e da câmera .....	43
Figura 4	– Mark (Karlheinz Böhm) e sua inseparável câmera .....	45
Figura 5	– Leatherface (Gunnar Hansen) e sua arma preferida: a motosserra .....	49
Figura 6	– Jess (Olivia Hussey) é atormentada por telefones misteriosos .....	53
Figura 7	– Billy, o assassino das sombras .....	54
Figura 8	– Laurie (Jamie Lee Curtis) é a primeira a perceber o perigo que se avizinha .....	58
Figura 9	– Michael Myers (Nick Castle), o “bicho-papão”, admira uma de suas vítimas .....	61
Figura 10	– Alice (Adrienne King), a <i>final girl</i> que sobrevive para um último susto na plateia .....	67
Figura 11	– Nancy (Heather Langenkamp) não teme enfrentar Freddy Krueger (Robert Englund) cara a cara .....	71
Figura 12	– Tina (Amanda Wyss) é atormentada por Krueger (Robert Englund) em seus pesadelos .....	71
Figura 13	– Billy (Skeet Ulrich) e Stu (Matthew Lillard), os assassinos que usam os filmes como desculpa para a violência .....	78
Figura 14	– Laurie (Jamie Lee Curtis) assume de vez seu lado materno ao proteger Tommy (Brian Andrews) e Lindsay (Kyle Richards) .....	110
Figura 15	– Marge (Ronee Blakley), a preocupada mãe de Nancy (Heather Langenkamp), teme pela filha .....	111
Figura 16	– Mãe e filha em uma relação complexa .....	112
Figura 17	– Marge (Ronee Blakley) não sabe mais como ajudar a filha e sucumbe ao álcool .....	113
Figura 18	– Pamela Voorhees (Betsy Palmer) mostra sua face mais amigável .....	114
Figura 19	– Sra. Voorhees (Betsy Palmer) revela toda sua fúria assassina .....	115

Figura 20	– Sra. Slater (Lois Kelso Hunt), severa e amarga .....	116
Figura 21	– Maureen Prescott (Lynn McRee) é uma sombra que paira por toda a história .....	118
Figura 22	– Annie (Nancy Kyes) é o protótipo da melhor amiga, cínica, desbocada e sexual .....	121
Figura 23	– Lynda (P. J. Soles) prestes a ser morta apenas por ter praticado sexo .....	121
Figura 24	– Brenda (Laurie Bartram), menos sexualizada que Marcie (Jeannine Taylor), mas igualmente merecedora da morte .....	122
Figura 25	– Marcie (Jeannine Taylor), a mulher-fetiche completa, sexualizada até a morte .....	123
Figura 26	– Annie (Robbi Morgan), punida por não corresponder à imagem que se espera de uma jovem mulher .....	124
Figura 27	– Garotas apenas sendo garotas: aperitivos, cerveja e maconha em uma festa do pijama que vira uma carnificina .....	125
Figura 28	– Mesmo em situações corriqueiras, Laurie (Jamie Lee Curtis) destoa das amigas .....	130
Figura 29	– Laurie (Jamie Lee Curtis), como toda <i>final girl</i> , sente que há algo de errado e prepara-se (inconscientemente) para a luta .....	131
Figura 30	– Nancy (Heather Langenkamp), assim como Laurie, é pouco sexualizada fisicamente .....	132
Figura 31	– Cena da banheira: um exemplo clássico de toda a simbologia sexual de <i>A Hora do Pesadelo</i> .....	134
Figura 32	– Sidney (Neve Campbell), assim como suas antecessoras, é pouco ou nada sexualizada visualmente .....	135
Figura 33	– Primeira cena de Sidney (Neve Campbell): subvertendo expectativas quanto à sexualidade de uma <i>final girl</i> .....	136
Figura 34	– Sidney responde à violência que sofre com mais violência: “Não no meu filme” .....	137

## SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO .....	11
1.1	Horror: um gênero fascinante e maldito .....	15
2	<b>SLASHER: A ARTE DE MATAR ATRAVÉS DAS DÉCADAS</b> .....	24
2.1	Anos 1960: Um Grito no Chuveiro .....	32
2.1.1	<i>Psicose (Psycho, 1960)</i> .....	34
2.1.2	<i>A Tortura do Medo (Peeping Tom, 1960)</i> .....	43
2.2	Anos 1970: O Massacre do Sonho Americano .....	49
2.2.1	<i>O Massacre da Serra Elétrica (The Texas Chain Saw Massacre, 1974)</i> .....	52
2.2.2	<i>Noite do Terror (Black Christmas, 1974)</i> .....	54
2.2.3	<i>Halloween – A Noite do Terror (Halloween, 1978)</i> .....	58
2.3	Anos 1980: Sangue, Sexo e Videotape .....	65
2.3.1	<i>Sexta-Feira 13 (Friday the 13th, 1980)</i> .....	68
2.3.2	<i>A Hora do Pesadelo (A Nightmare on Elm Street, 1984)</i> .....	71
2.4	Anos 1990: O Pesadelo Retorna .....	76
2.4.1	<i>Pânico (Scream, 1996)</i> .....	78
3	O OLHAR MASCULINO .....	84
3.1	Estereótipo e Clichê: Conceito e Construção .....	84
3.2	Estereótipo e Clichê no Horror .....	92
3.3	Representação Feminina e <i>Male Gaze</i> .....	96
4	MEU TIPO DE GAROTA: AS MULHERES NO <i>SLASHER</i> .....	109
4.1	A Mãe .....	112
4.2	A Melhor Amiga / A(s) Vadia(s) .....	122
4.3	<i>A Final Girl</i> .....	130
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	141
	REFERÊNCIAS .....	145
	APÊNDICE A – REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS .....	148

## 1 INTRODUÇÃO

Grande parte da minha vida – desde a infância, mais precisamente – foi dedicada a amar o cinema e a literatura, sentimento inculcado em mim por minha mãe. Foram essas duas paixões que nortearam (e ainda norteiam) meu desejo em aprender. Sempre quis, para além de desfrutar das obras como espectador e leitor, compreender os mecanismos que as envolviam e buscar saber como algo que fazia mais parte do mundo dos sonhos que da vivência real podia me causar tanto impacto e provocar tantos sentimentos.

Em meio a isso, um gênero específico teve um papel de destaque: o horror. Fui iniciado nos filmes desse gênero ainda na infância, o que poderia ser motivo de traumas; porém, como sempre fui bastante racional, por mais que me assustasse ou tivesse nojo de determinadas situações vistas, já naquela época entendia a diferença entre ficção e realidade. No decorrer dos anos, ao “prazer” que essas obras proporcionavam somou-se o desejo de entender de fato como o cinema reflete, dialoga e influencia o meio social no qual é produzido. Ou seja, como ele representa e repercute a sociedade e como compreender isso pode ajudar no processo criativo. Não busco, com isso, afirmar que o audiovisual – ou mesmo a arte, de modo geral – tenha como finalidade e propósito ser um espelho da sociedade, mas acredito ser impossível negar que, por partir da experiência humana e pelo fato de sermos criaturas sociais, existe sim um diálogo entre uma obra de arte e o lugar e o período histórico na qual foi criada.

Ainda que eu esteja inserido em uma categoria social que não faz parte do alvo desta pesquisa – afinal, sou homem, cisgênero e branco –, como pessoa LGBTQIA+ me interessa trazer à luz o papel do cinema na representação de categorias sociais normalmente negligenciadas ou mal representadas e, na conjunção do que amo – como afirmei, o gênero horror, aqui representado especificamente pelo subgênero<sup>1</sup> *slasher* – com o que acredito – que todos têm direito a terem suas histórias contadas – vejo a possibilidade de que criações artísticas não precisam seguir uma agenda, mas que precisam, sim, ser sinceras nas representações que fazem, não perpetuando conceitos e preconceitos.

---

<sup>1</sup> A discussão a respeito dos limites que são utilizados por teóricos e estudiosos para classificar o que é gênero e o que é subgênero não será abordada aqui, pela própria limitação de espaço da dissertação. No entanto, é necessário explicitar que, apesar de os filmes *slasher* serem tomados aqui como uma subdivisão de um gênero maior – no caso, o horror – isso não significa uma subjugação ou inferiorização desses filmes, mas apenas um entendimento de que eles reúnem uma série de características predominantes que os afastam de outras subdivisões do horror; no entanto, assim como a maioria dos gêneros (e subgêneros), existem diversas obras que fazem intersecções sem, com isso, deixarem de pertencer ao subgênero ao qual se filiam.

É a partir disso que surge a pesquisa que aqui se apresenta, na qual busco entender como os estereótipos propagados socialmente sobre os tipos “certos” ou “errados” de mulher influenciam na construção das personagens femininas apresentadas nos filmes de horror *slasher* (ainda que isso não ocorra somente neles). Em um recorte ainda mais específico, me detenho apenas em filmes estadunidenses de fim dos anos 1970 até meados dos anos 1990. Isso se dá tanto por motivos práticos – seria inviável, dentro do tempo disponível e do próprio formato da dissertação, analisar um período maior e/ou cinematografias diferentes – quanto por, ao meu ver, e baseado nos teóricos que me dão suporte, esse ser o espaço temporal no qual estão localizadas as obras que ajudaram a cristalizar as principais características desse subgênero.

Esse recorte compreende um período “pré-*slasher*” – entende-se isso como um momento no qual foram lançadas obras que, em retrospecto, **são** consideradas *slasher*, mas que, como não abarcam necessariamente todos os principais elementos que determinam o subgênero – que serão detalhados mais adiante neste trabalho –, são melhor vistas como precursoras, influências que, por uma ou outra característica, se encaixam no que seria, posteriormente, denominado filme *slasher*. Desse modo, inicia-se com a apresentação de *Psicose* (*Psycho*, 1960. Dir. Alfred Hitchcock) e *A Tortura do Medo* (*Peeping Tom*, 1960. Dir. Michael Powell), filmes que podem ser considerados fundamentais na formação do subgênero; passando por *O Massacre da Serra Elétrica* (*The Texas Chainsaw Massacre*, 1974. Dir. Tobe Hooper) e *Noite do Terror* (*Black Christmas*, 1974. Dir. Bob Clark) até chegar em *Halloween – A Noite do Terror* (*Halloween*, 1978. Dir. John Carpenter), apontado por crítica e estudiosos como o definidor das principais características do filme *slasher*; segue-se por *Sexta-Feira 13* (*Friday the 13th*, 1980. Dir. Sean S. Cunningham) e *A Hora do Pesadelo* (*A Nightmare on Elm Street*, 1984. Dir. Wes Craven) até, por fim, chegar-se a *Pânico* (*Scream*, 1996. Dir. Wes Craven), com cada um tendo sua importância para o subgênero detalhada em tópicos correspondentes. Ainda que seja possível estender a pesquisa até os dias atuais, visto que, após *Pânico*, o horror *slasher* pode até ter oscilado em popularidade e sucesso financeiro, mas não perdeu de fato seu lugar de destaque dentro do horror, essa escolha se deu tanto pela limitação de escopo do trabalho proposto, que não tem a pretensão nem o tempo necessário para abarcar todo o subgênero, como pelo fato de que, mesmo com experimentações feitas nos últimos anos para atualizar o *slasher* em relação às mudanças sociais, nenhum filme pós-*Pânico* causou o mesmo impacto cultural e financeiro. Para melhor entendimento, o motivo dessa escolha está justificado no tópico destinado ao filme em questão. Outro ponto que precisa ser enfatizado é que a pesquisa que aqui se apresenta lida apenas com o filme *slasher* estadunidense, pois de outro modo, seria

impossível realizá-la no tempo disponível. Isso não significa menosprezo por filmes desse subgênero de outros países – ou mesmo a desconsideração com a influência de cinematografias não-estadunidenses no *slasher* – como é o caso do *giallo*, subgênero do suspense/horror italiano, que teve fundamental importância para o surgimento dos filmes *slasher*, e que é abordado ao se entrar na história e na construção dos filmes *slasher*.

Feita a escolha do período, é apresentado como muitos filmes desse subgênero replicam não somente estruturas narrativas, mas tipos de personagens e, para isso, dividir as personagens femininas em categorias foi essencial para a compreensão de como e porque a construção dessas personagens é calcada em repetições.

Desse modo, esta pesquisa se concretiza como uma busca por entender o que permitiu não somente a criação desses modelos de personagens e as narrativas na qual estão inseridas, mas também os motivos que fazem com que isso se perpetue de *Halloween* a *Pânico*, ou seja, em um percurso histórico de dezoito anos, em três décadas diferentes.

Primeiramente, nesta introdução, são tratadas algumas questões relevantes para a pesquisa, como o estado em que se encontram os estudos sobre o tema no meio acadêmico brasileiro, a relação do cinema de horror com o meio sócio-histórico, assim como o papel dessa relação no próprio surgimento do subgênero *slasher*.

No capítulo seguinte, são apresentadas a definição e as características desse subgênero para, então, seguir-se o percurso histórico citado anteriormente, levando-se em consideração que suas fases estão bem marcadas em diferentes décadas, com esses filmes refletindo e dialogando – independente de fazerem isso conscientemente ou não – com as questões sociais de suas épocas. Para isso, são apresentados dois exemplos dos anos 1960 – com os já referidos *Psicose* e *A Tortura do Medo*, em uma era considerada *pré-slasher* –, passando pelo surgimento do subgênero em si, nos anos 1970, pelo seu auge na década seguinte, e chegando nos anos 1990, com seu declínio e ressurgimento. Durante essa trajetória, busca-se entender como as obras de cada período influenciam e são influenciadas pelo contexto sócio-histórico em que são produzidas e lançadas.

Em sequência, no terceiro capítulo, procura-se entender a questão da representação e como ela se cristaliza em estereótipo, em uma conjuntura mais ampla, utilizando-se, para isso, os estudos de Judith Butler, no âmbito social, e Teresa de Laurentis, no campo do audiovisual. Também foi utilizado o trabalho Ruth Amossy e Anne Herschberg Pierrot a respeito de estereótipos e clichês para embasar os conceitos em questão. Desse entendimento mais geral, parte-se para a compreensão da relação entre estereótipo e cinema, principalmente na questão

do *male gaze*, o chamado *olhar masculino*, termo criado e conceituado por Laura Mulvey, segundo o qual a imagem feminina no cinema (e no audiovisual, por consequência) não é um ser independente que se mostra como é a partir de uma escolha própria, mas sim uma criatura construída pela visão masculina, e que serve apenas ao olhar do homem. Ou seja, o feminino é definido por aquilo que o masculino decide que ele é. Além de Mulvey, a discussão proposta por E. Ann Kaplan também é utilizada para a compreensão desta questão. A partir dessa discussão, é possível perceber como estereotipar um grupo social – neste caso, mais especificamente, as mulheres – é uma das forças restritivas e dominantes praticadas pelo patriarcado.

No quarto capítulo, apresenta-se a análise das categorias de personagens femininas em filmes de horror *slasher* a partir de exemplos retirados das próprias obras. Aqui, utiliza-se uma divisão em categorias que refletem não somente para que elas servem dentro da narrativa, como também a concepção predominante da função social da mulher, que é representada por essas obras. A **mãe**, a **melhor amiga**, a (s) **vadia (s)** – estas foram tratadas em conjunto, pois foi observado no decorrer da pesquisa que são personagens se imbricam na maioria dos casos – e a *final girl* são papéis desempenhados de forma geralmente clara, mesmo que não totalmente rígidos. Houve a sugestão da transformação da categoria *final girl* em outra, a **virgem**. No entanto, quanto mais se adentrava as obras, mais perceptível ficava que, apesar da questão sexual – o praticar do ato em si – ser de grande importância para várias obras, outras tantas não reprimiam com tanta força a sexualidade de suas *final girls*, ainda que a representação disso ocorresse de forma relativamente discreta se comparado com as “vadias” do filme. Isso ocorria, principalmente, em obras da fase de ouro do subgênero, já que apresentar mulheres nuas era uma excelente forma de atrair a audiência masculina e jovem (as sequências de *Sexta-Feira 13* são bons exemplos disso, com a nudez feminina se estendendo à maioria das mulheres presentes no filme, independente de serem protagonistas ou não). Por outro lado, mesmo que a *final girl* fosse sexualizada, isso não era tão explícito quanto o que ocorria com as outras personagens femininas e, além disso, ela também encontrava uma certa punição por exercer sua sexualidade, ainda que não fosse um castigo tão definitivo como a morte.

Ainda sobre a *final girl*, além de ser um conceito *a posteriori* – visto que ela foi tipificada em estudos realizados quando o subgênero já estava estabelecido, não fazendo parte consciente da criação do filme *slasher*, ao menos não nos primeiros anos de produção destes –, ela não é, diferentemente das outras personagens femininas, uma categoria social. É, na realidade, um modelo de comportamento e de personalidade a ser seguido/almejado por todas

as jovens mulheres, pelo menos de acordo com a visão masculina. Obviamente, no mundo real, não se espera que alguém – principalmente as mulheres – recorram à violência como forma de sobrevivência; porém, a resiliência, o respeito às instituições (sejam elas autoridades estabelecidas ou pilares sociais como o casamento) são elementos que pretende-se serem transmitidos das *final girls* para suas correspondentes reais. Apesar dessa ausência de relação literal com o mundo real, é uma categoria considerada essencial para esta pesquisa, visto que é em contraponto a ela que, normalmente, as outras personagens femininas são criadas. Em uma parte expressiva das obras *slasher* lançadas nos anos 1980 esse tipo se relaciona com a pureza projetada pela ideia de virgindade, visto que muitos desses filmes buscam condenar o sexo livre e reforçar a imagem de que essa pureza conferiria o poder da sobrevivência e uma superioridade às personagens, levando-as, conseqüentemente, a triunfarem sobre o mal ao final da narrativa. No entanto, como afirmado antes, a relação da *final girl* com a virgindade não é tão estanque quanto parece ser, e esse é um dos pontos expostos no tópico correspondente. Isto posto, essa investigação é, então, realizada a partir de exemplos concretos, retirados de um determinado *corpus* de obras, que vão dos já citados *Halloween* e *Pânico*, passando por filmes lançados entre eles, mas também levando em conta que esses tipos de personagens já podiam ser vistas em obras consideradas *proto-slasher* (*Psicose*, *A Tortura do Medo*, por exemplo). A escolha pelos filmes ocorre a partir de uma união de relevância para o gênero, determinada pelo que a crítica e o público atestam, com o que essas obras podem contribuir para o que esta pesquisa averigua. Dentro dos filmes escolhidos é observado, para isso, não somente as estratégias narrativas (de roteiro e de concepção visual) utilizadas na construção dessas mulheres, mas também como os estereótipos influenciam nessa construção, relacionando-se, assim, uma análise fílmica com o aparato teórico apresentado em um momento anterior.

Por fim, nas considerações finais, propôs-se uma reflexão a respeito do que foi analisado no decorrer da pesquisa, bem como um apontamento para possíveis caminhos que possam ser seguidos como desdobramentos desta pesquisa, visto que não somente a representação feminina no horror *slasher* é problemática ao se basear em estereótipos, mas também o modo como outras categorias sociais são vistas – tais como pessoas racializadas e/ou LGBTQIA+ –, além de estereotipadas, são relegadas a papéis de pouca importância ou mesmo de vilania.

### **1.1 Horror: um gênero fascinante e maldito**

O horror, ainda que não visto como gênero cinematográfico – dado que os gêneros foram se formando no decorrer do tempo –, está presente no cinema desde seus primórdios e,

assim como sua contraparte na literatura – forma artística essencial para a construção do cinema como meio narrativo – gerou diferentes escolas e subgêneros. Desde os curtas-metragens do francês Georges Méliès, embebidos no fantástico e misturando categorias como fantasia, horror e ficção científica, passando por *O Gabinete do Dr. Caligari* (Das Cabinet des Dr. Caligari, 1920. Dir.: Robert Wiene), *Häxan – A Feitiçaria através dos tempos* (Häxan, 1922. Dir. Benjamin Christensen) e *Nosferatu* (idem, 1922. Dir.: F. W. Murnau), obras importantes para o expressionismo alemão, assim como as produções do estúdio norte-americano Universal Pictures, tais como *Drácula* (idem, 1931. Dir.: Tod Browning) e *Frankenstein* (idem, 1931. Dir.: James Whale), entre outros, as primeiras décadas da arte cinematográfica já traziam exemplos claros – em cinematografias ao redor do mundo – da diversidade de visões e de modos de realização que fazem parte do gênero desde seu princípio e que, assim como sua capacidade de se reinventar mantendo elementos básicos e identificáveis, podem ajudar a explicar como o horror se perpetuou como um gênero popular através das décadas.

Ainda a respeito de seu surgimento, podemos citar Mark Jancovich na introdução de sua obra *Horror – The Film Reader* (2002, p. 3), trabalho que reúne uma série de artigos de estudiosos do horror:

Muitas histórias relacionam o filme de horror com as formas de horror literário e teatral que antecederam o surgimento do cinema, mas os relatos que se propõem a identificar as raízes cinematográficas do gênero horror fazem referência aos filmes de Méliès e seus contemporâneos. Esses filmes geralmente usavam cenários fantásticos, como *Viagem à Lua* (1902), para mostrar os feitos da fotografia de truques. Dessa forma, atribui-se a Méliès, que originalmente era mágico, a criação de um cinema de fantasia no qual ele não buscava simplesmente documentar a “realidade”, como muitos de seus contemporâneos, mas, ao contrário, usava os potenciais do filme para apresentar imagens de coisas que não poderiam existir, exceto na imaginação.<sup>2</sup>

Jancovich, ao mesmo tempo que retoma a origem literária do gênero, busca afirmar que o que realmente transformou o horror em um dos gêneros-chave para a fundação do cinema narrativo foi como realizadores como Méliès se apropriaram de recursos visuais específicos dessa forma de arte para causar no público o que, posteriormente, Noël Carroll, em *A Filosofia do Horror ou Os Paradoxos do Coração* (1999, p. 30), classificaria como *horror artístico*:

---

<sup>2</sup> Tradução própria. Original: Many histories connect the horror film with the forms of literary and theatrical horror that pre-existed the emergence of the cinema, but those accounts that set out to identify the cinematic roots of the horror genre make reference to the films of Méliès and his contemporaries. These films often used fantastic scenarios such as *A Trip to the Moon* (1902) to showcase feats of trick photography. In this way, Méliès, who had originally been a magician, is credited with the creation of a cinema of fantasy in which he did not simply seek to document ‘reality’ as did many of his contemporaries but, on the contrary, used the potentials of film to present images of things that could not be, except in the imagination.

O gênero do horror, [...] está essencialmente ligado a um afeto em particular – especificamente, aquele do qual recebe o nome. [...]

Como obras de suspense, obras de horror são projetadas para provocar um certo tipo de afeto. Vou presumir que esse é um estado emocional cuja emoção eu chamo de *horror artístico*. Assim, pode-se esperar situar o gênero do horror, em parte, por meio de uma especificação do horror artístico, ou seja, da emoção que obras desse tipo são destinadas a gerar. Os membros do gênero do horror serão identificados como narrativas e/ou imagens (no caso de belas-artes, filmes, etc.) que têm como base provocar o afeto de horror no público.

Carroll estabelece, no decorrer de seu trabalho, que causar esse efeito no leitor/espectador seria imprescindível para que uma obra de horror seja classificada como tal. Ainda que, atualmente, seja possível rever esse conceito de horror artístico proposto pelo autor, posto que existem obras que se apropriam das convenções narrativas e visuais do horror sem necessariamente objetivarem incutir o horror artístico em quem as aprecia (não se pretende entrar nessa discussão aqui, pois ela é ampla e não faz parte do que este trabalho propõe), entender esse efeito no espectador auxilia a compreender como o gênero se mantém vivo, forte e relevante. No entanto, apenas isso não justifica sua popularidade e seu sucesso junto ao público. Relacionado à questão do horror artístico, outro fator que contribui para isso é o apelo às emoções consideradas mais básicas – no sentido de que nos acompanham desde o nascimento –, como medo, instinto de sobrevivência, nojo, etc. Além disso, assim como outros gêneros fantásticos (ficção científica, fantasia), o horror é campo fértil para abordagem de questões sociais, ainda que muitas vezes isso esteja mascarado pela busca por entretenimento fácil e, aparentemente, raso. Retomando Jancovich (2002, p. 1), “Assim como a pornografia, o gênero horror não só é objeto de considerável crítica estética, como também é frequentemente alvo de pânico moral e pedidos de censura. Em outras palavras, o filme de horror levanta questões de análise cultural, bem como de política cultural.”<sup>3</sup>

Assim, é interessante observar que o horror, mesmo com esse caráter de relevância para a compreensão da sociedade, enquanto no exterior é um gênero alvo de inúmeros estudos, ainda não é tão utilizado como objeto de pesquisa acadêmica no Brasil quanto poderia ser. Isso é reflexo tanto desse fator de entretenimento popular do gênero – que normalmente é contraposto aos gêneros considerados mais “nobres” como o drama –, como da baixa disseminação e aceitação de produções cinematográficas desse gênero realizadas em nosso país, entre o próprio público nacional. Um relatório da ANCINE (Agência Nacional de Cinema) de

<sup>3</sup> Tradução própria. Original: Like pornography, not only is the horror genre the object of considerable aesthetic criticism, but it is frequently the target of moral panics and calls for censorship. In other words, the horror film raises questions of cultural analysis as well as cultural policy.

2018 traz uma pesquisa sobre os gêneros que mais levavam o público brasileiro ao cinema entre os anos de 2009 e 2017, com a aventura e a animação liderando (empatados com 19,09%) e o último lugar ocupado pelo horror, com 5,61%. A baixa colocação do gênero nessa lista também se fez perceber no número de lançamentos dentro do referido período, tanto nacionais quanto estrangeiros: enquanto o drama liderou com 40,84%, o horror representou apenas 5,08% dos filmes. Apesar dessa pesquisa trazer dados de um momento não tão próximo, é necessário destacá-los, visto que eles nos ajudam a compreender as informações apresentadas a seguir.

Ao afirmar que, no âmbito do meio acadêmico brasileiro, o horror assume papel secundário, não há, aqui, a pretensão de dizer que este trabalho se encontra solitário; ao contrário disso, a intenção é apenas reforçar a importância das pesquisas que já existem ou que estão em progresso. Assim, além do gênero horror em si vir despertando um interesse maior nos últimos anos, com trabalhos que vão desde o estudo da relação entre Lovecraft e o audiovisual (*O Chamado de Lovecraft: visões da América profunda no cinema de horror da segunda metade do século XX*, tese de Lúcio Reis Filho); passando pela análise de construções narrativas, como pode ser visto em *Construindo o medo: faces do horror na obra de Carpenter, Craven e Cronenberg*, dissertação de Rafael Dantas; o caso específico que desta pesquisa – o feminino no horror – já gerou outros trabalhos, como os de Gabriela Larocca (fundamental para auxiliar esta pesquisa) e Derick Cavalcante – *O Corpo feminino no cinema de horror: gênero e sexualidade nos filmes Carrie, Halloween e Sexta-Feira 13 (1970-1980) e Virgens, vadias, assassinas, loucas, lúcidas, mães... Um estudo sobre o ethos da mulher em filmes de horror hollywoodianos*, respectivamente –, além de estudos tangenciais que abordam esse mesmo subgênero. No acervo de periódicos da CAPES<sup>4</sup>, por exemplo, em uma busca utilizando-se o subgênero *slasher* como palavra-chave, encontram-se, no período de 2010 até 2025, apenas 16 trabalhos acadêmicos produzidos no Brasil, essencialmente artigos, que abordam o tema de algum modo. Dentre esses, tem-se o estudo de elementos técnicos como o som (caso de *Um triunfo de aprendizes: o som em O Massacre da Serra Elétrica*), ou trabalhos que lidam com narrativa cinematográfica (*As narrativas filmicas de slasher*, que aborda a metaficção no subgênero), assim como a produção desse subgênero na cinematografia brasileira, questão abordada por Laura Cánepa em *Shock!: slasher movie made in Brazil*. Como afirmado antes, ao trazer esses exemplos, não se pretende alegar que a pesquisa apresentada aqui é inédita ou

<sup>4</sup>Fonte: [https://www-periodicos-capes-gov-br.ez11.periodicos.capes.gov.br/index.php/acervo/buscaador.html?q=all%3Acontains%28slasher%29&source=all&publishyear\\_min%5B%5D=0&publishyear\\_max%5B%5D=2025&national\\_production%5B%5D=national\\_production%3D%3D1&mode=advanced&source=all](https://www-periodicos-capes-gov-br.ez11.periodicos.capes.gov.br/index.php/acervo/buscaador.html?q=all%3Acontains%28slasher%29&source=all&publishyear_min%5B%5D=0&publishyear_max%5B%5D=2025&national_production%5B%5D=national_production%3D%3D1&mode=advanced&source=all) Acesso em: 11/03/2025.

definitiva a respeito do assunto; nem o escopo do trabalho, nem o bom-senso permitem isso. Buscou-se apenas integrar esta voz às outras que lidaram com o tema da representatividade feminina no horror de forma mais completa e ampla, e, se possível, nesse processo de trabalhar com um subgênero específico, continuar a jogar o máximo de luz nessa temática. Contribuem, ainda, para trazer esses temas e gêneros marginalizados à tona, a força crescente da crítica feminista (e feminina), que busca novos olhares que saiam do hegemônico masculino.

No entanto, mesmo nas pesquisas voltadas para o papel feminino no horror *slasher* o foco, geralmente, está na *final girl*; ou, como no caso dos já citados Derick Cavalcante e Gabriela Larocca, o objeto é a mulher no horror, em variados subgêneros, não especificamente no *slasher*, ainda que ambos passem por ele. Assim, até o momento (início de 2025), não chegou ao meu conhecimento que existam pesquisas voltadas especificamente para abranger apenas esse subgênero e/ou entender a relação entre a construção das personagens femininas (independente de sua relevância narrativa) e o estereótipo.

Assim, a respeito de estereótipo, reserva-se uma parte deste trabalho para tratar dessa questão, porém pode ser necessária uma breve introdução: primeiro, é preciso compreender que estereótipo pressupõe representação, visto que a sua existência é a cristalização de um pensamento que lista uma série de características físicas e psicológicas que representam o que se imagina como o modo como uma determinada categorial social é e age. Esse pensamento pode ou não possuir correspondência na realidade; no entanto, isso não é relevante de fato, visto que o que importa para que o estereótipo se estabeleça é a incorporação dele por um grupo social como uma verdade a respeito de outro grupo social. No caso específico da visão estereotipada correspondente às mulheres, esta é, geralmente, propagada por uma dominância masculina, cisgênero e heterossexual e vem predominando no decorrer da história da Humanidade; apesar disso, também é importante entender que essas representações subjagam seus próprios criadores, que se tornam reféns daquilo que se considera o ideal para um “homem de verdade”.

Essas visões fincadas no estereótipo resvalam também no âmbito da arte, visto que esta também é um produto social. E como parte da arte e da cultura, o cinema também é atingido, posto que trabalha com representações. A esse respeito, Barros (2005, p. 13) traz Roger Chartier, historiador que trabalha com os conceitos de práticas culturais e representações, e afirma:

De acordo com este horizonte teórico, a Cultura (ou as diversas formações culturais) poderia ser examinada no âmbito produzido pela relação interativa entre estes dois pólos. Tanto os objetos culturais seriam produzidos “entre

práticas e representações”, como os sujeitos produtores e receptores de cultura circulariam entre estes dois pólos, que de certo modo corresponderiam respectivamente aos “modos de fazer” e aos “modos de ver”.

Não se pretende entrar, no decorrer deste trabalho, no campo puramente historiográfico da cultura, mas dado que se busca entender o impacto das movimentações sócio-históricas na produção do cinema de horror *slasher* entre as décadas de 1960 e 1990, é imprescindível recorrer, ainda que abdicando de uma discussão aprofundada, às questões relacionados à cultura e à sociedade. Este pequeno trecho citado acima já permite compreender um pouco como o meio social influencia decisivamente a cultura. Isso pode parecer perceptível a qualquer um que pretenda ponderar, mesmo que brevemente, sobre a questão, mas de toda forma é necessário deixar que claro que produzir cultura é refletir e dialogar com a sociedade na qual essa cultura está inserida e isso é feito mediante representações, que ao se basearem em engessamentos de pensamentos, são consideradas estereótipos.

Assim, estudar e compreender essas questões que se apresentam no horror e seus diversos subgêneros ajudam a entender não somente os mecanismos responsáveis por sua criação e sua estruturação como também permitem perceber como esses elementos se repetem, com algumas variações culturais, em diferentes cinematografias.

Especificamente em relação aos filmes *slasher*, que, na maioria dos casos, reforçam fatores sociais como o conservadorismo e o machismo estrutural ao transformar minorias em vítimas preferenciais e comportamentos divergentes da norma padrão em atos condenáveis (como, por exemplo, o uso de álcool e drogas, o sexo sem compromisso, etc.), também é possível fazer uma relação entre as obras e seu contexto sócio-histórico de produção, como afirma Larocca (2016, p. 20):

[...] o cinema de horror, principalmente seu subgênero *slasher/stalker*, aqui estudado, por meio de uma maneira perversa e extremamente violenta, representa um ajustamento visível nos termos de representação de gênero e da figura feminina num determinado contexto estadunidense. Os valores de libertação tão associados aos movimentos dos anos 1960 encontraram uma reação culturalmente organizada, sendo que o cinema de horror dialogou com tais tendências, desempenhando um importante papel em tal contexto e se mostrando em consonância com as reações políticas e culturais conservadoras nos Estados Unidos das décadas de 1970 e 1980.

Não se pretende aqui afirmar que existe uma **intenção** por parte dos realizadores em reforçar os fatores supracitados, mas, ao se fazer uma análise das obras buscando ir além da superfície, é difícil negar esse papel do cinema de horror como propagador de uma visão hegemônica, o que se propõe apresentar nas análises que tomam o capítulo final deste trabalho.

Por outro lado, esse mesmo papel também serve para mostrar que esse gênero cinematográfico vai bem além do mero passatempo, a despeito do que boa parte do público, dos estudiosos e dos críticos possam pensar. É possível afirmar que o entretenimento popular ao qual o horror está vinculado possui uma função social importantíssima de, como afirmado anteriormente, espelhar e disseminar uma percepção de mundo imposta, principalmente, pelo patriarcado.

É, também, uma característica importante do horror a reprodução de formas e estruturas narrativas bastante rígidas. Isso ocorre independente do subgênero ou do entrecruzamento entre eles, e demonstra mais uma forma desse gênero abraçar o estereótipo, neste caso convertido em clichês que, a seu modo, também perpetuam pensamentos hegemônicos. Claro que essa cristalização de elementos de um gênero em clichês não está restrita ao horror; todos os gêneros cinematográficos os possuem. E nem todo clichê está baseado em uma representação estereotipada. Isso, como dito, é fruto da própria força dos estereótipos, visto que o cinema, como qualquer arte, não está apartado do meio social no qual está inserido.

Partindo para as raízes do subgênero, um dos pontos que permite compreender o nascimento dos filmes *slasher* é o surgimento e o abandono do Código de Produção, também conhecido como Código Hays. Como afirma Hirano (2015, p. 148-149) em seu artigo no qual discute o papel do Código Hays no fortalecimento do racismo estadunidense, denominado *O Olhar oposicional e a forma segregada: raça, gênero, sexualidade e corpo na cinematografia hollywoodiana e brasileira (1930-1950)*:

Desde do início do século XX, associações religiosas protestantes e católicas, de mulheres, pais e professores reivindicavam maior controle no conteúdo dos filmes, uma vez que para esses grupos o cinema estaria incentivando maus comportamentos. O primeiro passo para responder essa demanda foi a criação do código de conduta chamado “Don’ts and be carefults”, adotado em 1927 pela associação dos produtores cinematográficos norte-americanos. Finalmente, em 1934, foi criado um órgão chamado *Production Code Administration* (PCA), que aplicaria uma nova legislação sobre filmes – o *Código de Produção (Production Code)*, mais conhecido por *Hays Code*, devido ao nome do senador Will Hays, que formulou seu projeto de lei.

Como visto, esse sistema de autocensura determinava o que poderia ou não estar presente nos filmes, limitando temáticas e situações que não fossem condizentes com o que era socialmente aceito pela maioria. Com isso, tópicos como nudez, violência, sexo, relações homoafetivas, entre outros temas tabus, eram assuntos considerados inadequados para as plateias e, caso um filme não obedecesse essas regras, corria o risco de não ser exibido no grande circuito de cinemas, fracassar comercialmente e ser multado. Ainda segundo Hirano

(2015, p. 149), “A censura era feita no âmbito do roteiro e da produção, para que os estúdios não tivessem prejuízos com cenas que futuramente poderiam ser rejeitadas. Os filmes exibidos sem a aprovação da PCA pagariam a pesada multa de US\$ 25 mil (Balio, 1995)”.

Ainda sobre isso, Nazario (2007, p. 97) afirma que:

As liberalidades dos anos de 1920-1930 foram reprimidas pelas Igrejas que, preocupadas com a moral, impuseram em Hollywood o Código Hays, impedindo que a simpatia do público fosse dirigida para o lado do crime, do erro, do mal e do pecado. O cinema deveria mostrar modelos de vida corretos e respeitar as leis divinas, natural e humana. A exposição da violência era limitada ao máximo; desestimulava-se abordar suicídio, uso de drogas, rapto de crianças, crueldade contra animais; homossexualidade, sexo ilícito e adultério estavam proibidos: as instituições do casamento e do lar sendo sagradas, não se aceitavam relações casuais ou promíscuas. Danças, alusões, gestos e palavras obscenas estavam banidos, assim como nudez de fato ou em silhueta.

Esse código dominou, com bastante força, entre os anos 1930 e 1960. No entanto, com o surgimento e a popularização da TV, ele foi perdendo sua força. Com essa competição acirrada, e percebendo a demanda do público por um conteúdo mais explícito, os grandes estúdios foram, pouco a pouco, abandonando o referido código. Sua abolição completa se deu com a substituição oficial dele, em 1968, pelo sistema de classificação indicativa, utilizado até os dias atuais.<sup>5</sup>

Ainda que estipulasse essas regras apenas para o cinema estadunidense, o impacto do Código de Produção foi sentido no cinema comercial como um todo, pois mesmo então a indústria cinematográfica dos EUA já era a maior do mundo e, portanto, uma das mais influentes. Como afirmado, essa censura perdurou até fins dos anos 1960, quando os grandes estúdios dos EUA perceberam que o público havia mudado e tiveram que escolher entre continuar seguindo regras que nada serviam para a conquista de gordas bilheterias ou manter esse público – que migrava rapidamente para a televisão – a qualquer custo, entregando obras que trariam aquilo que a TV não poderia: sexo, violência e um senso de espetáculo que depois cederia lugar a uma dose mais explícita de realidade.

Outra influência para essas mudanças foi o surgimento de diferentes movimentos cinematográficos ao redor do mundo, como o neorealismo italiano, a nova onda britânica, a *Nouvelle Vague* francesa, o cinema novo alemão e o brasileiro, todos exemplos de renovações estéticas e abordagens temáticas pouco ou nada vistas no cinema hollywoodiano e que, por isso

---

<sup>5</sup> Fonte: [https://pt.wikipedia.org/wiki/C%C3%B3digo\\_Hays](https://pt.wikipedia.org/wiki/C%C3%B3digo_Hays) Acesso em: 06/03/2023.

mesmo, mostraram novos caminhos a serem seguidos por cineastas que estavam surgindo nesse período (fim dos anos 1950 e começo dos anos 1960).

Essas mudanças, claro, não ocorreram imediatamente, visto que o cinema, por ser uma forma de arte que demanda um tempo de realização maior que outras, demora a absorver as movimentações sociais e até mesmo as influências internas. Dentre todos os gêneros que se beneficiaram com o fim dessa censura, os filmes de horror foram, talvez, os que viveram as maiores transformações: os subterfúgios e mascaramentos a que eram forçados a recorrer nas décadas anteriores deram lugar à violência explícita, com muito sangue e vísceras, nudez e palavrões, que resultaram no surgimento de uma nova vertente: o cinema *gore*. Nas palavras de Nogueira (2010, p. 37):

[...] cinema *gore* ou *splatter film*, [é] um subgênero que na actualidade tem conhecido uma produção e um sucesso comercial crescentes. Desde então, os limites para o suportável ou, segundo outros, para o admissível, não tem cessado de ser desafiados – por vezes, a lógica criativa deste gênero de filmes parece consistir unicamente numa busca do mórbido, do sanguinário ou do objecto mais inusitado.

O *gore* não é exclusivo dos filmes de horror, mas é neles que melhor se concretiza. E é no *gore* que se insere o referido *slasher*, cujas narrativas giram em torno de um assassino serial – humano ou sobrenatural – que persegue e mata pessoas, geralmente jovens, até ser detido por um desses indivíduos, na maioria das vezes uma mulher, e retornar em uma continuação (nos casos em que o filme fez sucesso). Nesse subgênero, quanto mais exóticas e sanguinolentas as mortes são, mais o público se diverte. Além disso, por mais que aconteça algum tipo de identificação e torcida em relação à protagonista, em muitos casos o vilão da história é quem se torna a figura de maior sucesso, permanecendo por mais tempo no imaginário do público e, portanto, estrelando as inevitáveis sequências. Esse subgênero, central para esta pesquisa, é detalhado melhor a seguir.

## 2 *SLASHER*: A ARTE DE MATAR ATRAVÉS DAS DÉCADAS

O termo *slasher* surge da palavra inglesa *slash* – cuja tradução é retalhar – e refere-se àquele que golpeia com força e/ou retalha outros, de modo que esse significado se relaciona diretamente com o *modus operandi* dos vilões desse subgênero. Eles se apropriam dos mais diversos tipos de armas para perpetrarem seus crimes, de modo que as mortes sejam as mais violentas e sangrentas possíveis; para isso, percebe-se um acordo não-explicito dos realizadores em evitar armas de fogo, visto que estas, teoricamente, não gerariam tanto impacto no público em relação ao *gore* necessário. O nível de violência, visto nas mais variadas formas utilizadas pelos realizadores para mostrar os assassinatos, assim como a inclusão de sexo, nudez (esta, predominantemente feminina) e drogas, podem ser considerados exemplos claros da perda de poder do Código Hays.

O surgimento dos filmes *slasher* no cinema estadunidense traz uma contradição: ao mesmo tempo que mostra uma liberdade advinda do recuo da censura do referido Código de Produção – como explicitado anteriormente –, mostra o avanço de uma força conservadora que se opõe à liberdade da contracultura dos anos 1960, força essa que ganharia mais poder nos anos 1980, auge do subgênero em questão. Como afirma Larocca (2016, p. 76):

Os anos 1960 foram marcados por protestos e “rebeldias” que colocavam em relevo preocupações sociais e políticas, assim como clamavam pela resolução de alguns problemas históricos do país, como o racismo, o machismo e a homofobia. É impossível ignorarmos o impacto de tais movimentos e reivindicações nas atitudes tradicionais, principalmente em relação a assuntos como sexualidade, gênero, raça, casamento e família.

Com toda essa revolução em andamento, seja pelo movimento dos direitos da população negra – que buscava a igualdade racial em um país historicamente marcado pelo racismo em todas as instâncias sociais –, seja pelo movimento feminista, ou pela luta pelos direitos da população LGBTQ+ (convém lembrar que a revolta de Stonewall, que deu início “oficial” às marchas pelo Orgulho Gay, ocorreu em 1969<sup>6</sup>), pode-se imaginar que o poder hegemônico, uma hora ou outra, reagiria a isso, e, ainda segundo a autora, foi o que ocorreu:

[...] se durante a década de 1960 encontramos produtos culturais e atitudes que abordam e discutem mais abertamente questões como sexo, gênero e sexualidade, nas décadas de 1970 e 1980 nos deparamos com maior reação e regulação. [...] o conservadorismo que se fortaleceu naquelas décadas nos Estados Unidos não se limitou apenas à questões de legislação, economia e política, sendo visto também em discursos religiosos, obras literárias, filmes

---

<sup>6</sup> Fonte: <https://www.nationalgeographicbrasil.com/cultura/2021/06/gay-lgbt-revolta-de-stonewall-movimento-atual-pelos-direitos-lgbtqia> Acesso em: 12/01/2025.

e programas de televisão, como uma reação aberta à contracultura, aos movimentos sociais e suas demandas políticas de direitos civis. (2016, p. 79)

Partindo para o objeto deste trabalho, é possível perceber isso ao se analisar algumas das principais características que os filmes *slasher* têm em comum: tanto em *Halloween* quanto em *Sexta-Feira 13*, passando por *Dia dos Namorados Macabro* (My Bloody Valentine, 1981. Dir. George Mihalka), *Slumber Party – O Massacre* (The Slumber Party Massacre, 1982. Dir. Amy Holden Jones) – assim como em muitos outros, contemporâneos a eles ou não –, existem, retomando Larocca (2014, p. 07):

[...] enredos [que] geralmente contam a história de um psicopata que persegue e mata um grande número de vítimas, masculinas e femininas, sendo estas em sua grande maioria adolescentes, transgressores sexuais, marcados para a destruição devido a seus comportamentos e envolvimento com bebidas, drogas ilícitas e sexo. Em tais produções o assassinato com requintes de crueldade direcionado a jovens ativos sexualmente é um imperativo, afetando também os homens. Entretanto, a morte feminina é sempre a mais violenta e associada a uma crueldade mais “racionalizada”, tanto do ponto de vista do roteiro quanto dos “métodos” dos assassinos. Algumas garotas morrem porque estavam fazendo sexo, porém independente do filme, o motivo maior é sempre o mesmo: elas morrem por serem mulheres.

Em relação às personagens femininas que, além de serem as vítimas preferenciais dessas narrativas, são o foco desta pesquisa, as características utilizadas para justificar – mesmo que de modo implícito e/ou não-textual – suas mortes são baseadas em uma concepção que, de forma geral, acredita que as mulheres devem seguir um determinado modelo de comportamento; são estereótipos, construídos historicamente, que buscam apresentar como um ideal a ser seguido a mulher sexualmente inócua e obediente às regras impostas pelos homens, que, pretensamente, creem saber o que é melhor para elas. Aquelas que não se encaixam nesse modelo são, então, punidas por suas transgressões.

Outra característica do subgênero é que, independente do autor dos crimes ser revelado desde o início da obra ou não (seja para nós, o público, seja para os personagens), o mais importante nesses filmes é quem vai morrer, quando e como. Ver em ação essa força punitivista encarnada pelo vilão é a razão de ser do subgênero.

Aproveitando-se do momento histórico no qual surgiram e apropriando-se de influências externas ao cinema estadunidense – principalmente do *giallo* italiano –, obras como *Psicose*, *O Massacre da Serra Elétrica* e *Noite do Terror*, por exemplo, ainda que vindas de lugares e momentos diferentes, deram os primeiros passos no sentido de construir as características desse tipo de filme e os popularizar.

Sobre o papel do *giallo* na formação do *slasher* dos EUA, este resgata, aparente e principalmente, dois dos elementos principais do primeiro: a diversidade nas formas de assassinato e a figura do *serial killer*, termo que apesar de ainda não existir nos anos 1960 denomina um tipo humano essencial para o *slasher*. Ainda sobre isso, é necessário abrir um breve parêntese, trazendo um pouco de uma pesquisa que, mesmo não relacionada diretamente com a que aqui se apresenta, dialoga com ela. Em seu trabalho *Serial killers e imaginários sociais: uma crescente filmografia*, Matos (2013, p. 70-71) traz considerações pertinentes sobre o *giallo*<sup>7</sup>:

Na década de 1960, surge na Itália um gênero cinematográfico de grande destaque no cinema de horror do país e de grande influência em produções ao redor do globo, que ficou conhecido como *giallo*. *A priori*, o termo designava um gênero literário italiano que contava com enredos sobre crimes misteriosos. Em seu viés cinematográfico, o *giallo* possui características um tanto distintas da literatura. Não deixa de lado os personagens estrangeiros, especialmente estadunidenses, os detetives e o tom de mistério, mas introduz o uso de cenas de violência e nudez. As produções dos diretores Mario Bava e Dario Argento foram as grandes responsáveis pelo sucesso dos filmes *gialli*, consolidando vários aspectos do gênero: o uso das luvas pretas, a trama envolvendo estrangeiros e os extensos títulos, muitas vezes abreviados para distribuição internacional.

Entretanto, apesar das influências, o filme *slasher* apresenta algumas especificidades que o diferencia de outros subgêneros que lidam com assassinos seriais. Sobre isso, cita-se Luís (2021, p. 5):

Os assassinos do *slasher movie* matam as suas vítimas num curto período de tempo, muitas vezes numa só noite e num local isolado, o que inibe a existência de uma profunda investigação policial. Este aspecto distingue o *slasher movie* de outros gêneros, nomeadamente, o *giallo*, onde a intervenção da polícia é mais relevante, ou o thriller psicológico, onde a investigação policial é uma componente essencial do filme, como acontece em *O Silêncio dos Inocentes* (Demme, 1991), *Instinto Fatal* (Verhoeven, 1992), ou *Zodiac* (Fincher, 2007). Por outro lado, os protagonistas do *giallo* veem-se muitas vezes acusados de um crime que não cometeram e têm de levar a cabo a sua própria investigação, numa tentativa de limparem o seu nome. Os protagonistas do *slasher movie* têm poucas hipóteses de investigar o que quer que seja, pois estão a ser vítimas de uma perseguição implacável e só estão preocupados em sobreviver. Os assassinos tanto matam devido a uma qualquer psicopatia que os impede de parar, como para se vingarem de algo que aconteceu no passado. O *slasher movie* está recheado de assassinos psicopatas que matam indiscriminadamente todos os que se atravessam no seu caminho, simplesmente porque matar é o seu único objetivo. Já no *giallo* os assassinos

---

<sup>7</sup> Ainda a respeito da influência do *giallo*, recomenda-se a leitura do capítulo sobre *slasher* em *Studying Horror Cinema*, de Brian Turmock, autor que é citado posteriormente aqui e que faz uma análise de *Banho de Sangue* (*A Bay of Blood*, 1971. Dir.: Mario Bava), considerado por ele um verdadeiro precursor do *slasher* estadunidense.

agem sobretudo por dinheiro, apesar da psicopatia e da vingança também estarem presentes como motivação.

Não se pretende afirmar que essas diferenciações são aspectos rígidos que separam esses subgêneros; são apenas características que auxiliam o estudo de cada um dentro de suas particularidades e propósitos narrativos. Além disso, a discussão a respeito dos limites e características distintas dos gêneros e suas relações uns com os outros é um tema amplo e que não é possível abarcar com esta pesquisa, e nem mesmo é a proposta da mesma.

Esses fatores citados, possivelmente, prepararam terreno para *Halloween – A Noite do Terror*, obra que, em retrospecto, é possível dizer que fundamentou as regras desse subgênero. O sucesso financeiro e crítico desse filme possibilitou o surgimento de uma série de filmes que seguiram, conscientemente ou não, as bases firmadas por ele, a saber: um assassino indestrutível; jovens que morrem logo após (ou durante) o sexo; adultos ausentes ou omissos; e, principalmente, o conceito de *final girl*, termo criado posteriormente por Carol J. Clover e trabalhado em sua obra *Men, Women and Chain Saws* (1992, p. 35), apresentada pela autora da seguinte forma:

A imagem da mulher angustiada com maior probabilidade de permanecer na memória é a imagem de quem não morreu: a sobrevivente, ou Final Girl. Ela é quem encontra os corpos mutilados de seus amigos e percebe toda a extensão do horror anterior e de seu próprio perigo; que é perseguida, encurralada, ferida; que vemos gritar, cambalear, cair, levantar e gritar de novo. Ela é o terror abjeto personificado. Se seus amigos sabiam que estavam prestes a morrer apenas alguns segundos antes do evento, a Final Girl vive com o conhecimento por longos minutos ou horas. Ela sozinha encara a morte, mas ela sozinha também encontra a força para sobreviver ao assassino por tempo suficiente para ser resgatada (final A) ou para matá-lo ela mesma (final B). Mas, em ambos os casos, a partir de 1974, a figura sobrevivente tem sido feminina [devido a *O Massacre da Serra Elétrica*].<sup>8</sup>

Assim, esse termo surge para classificar a jovem mulher que sobrevive até o final do filme e, por isso, tem a missão de enfrentar o assassino. É o elemento destoante, principalmente em relação às outras personagens femininas: enquanto estas são punidas com a morte se exercem sua sexualidade livremente e/ou consomem drogas e álcool, a *final girl* pode ser frígida, sexualmente reprimida (por decisão própria ou não) ou mesmo de uma sexualidade

---

<sup>8</sup> Tradução própria. Original: The image of the distressed female most likely to linger in memory is the image of the one who did not die: the survivor, or Final Girl. She is the one who encounters the mutilated bodies of her friends and perceives the full extent of the preceding horror and of her own peril; who is chased, cornered, wounded; whom we see scream, stagger, fall, rise, and scream again. She is abject terror personified. If her friends knew they were about to die only seconds before the event, the Final Girl lives with the knowledge for long minutes or hours. She alone looks death in the face, but she alone also finds the strength either to stay the killer long enough to be rescued (ending A) or to kill him herself (ending B). But in either case, from 1974 on, the survivor figure has been female.

discreta e romântica; ela não se envolve com entorpecentes e, quando o faz, fica claro seu desconforto; é tímida ou de personalidade reservada; e é, também, mais esperta – seja de inteligência prática ou formal – que aqueles que a rodeiam.

Grande parte dessas características estabelecidas a partir do que é visto em *Halloween*, de acordo com análises críticas posteriores, foram replicadas com bastante rigidez e constância no decorrer dos anos 1980 e terminaram por se tornar clichês, perdendo muito de seu poder de atração inicial. Nesse período, o que prevaleceu foi a repetição de uma fórmula de sucesso; no entanto, isso não impediu o surgimento de obras que contribuíram para trazer novos elementos ao subgênero, ainda que estas variassem em seu grau de sucesso (financeiro). Filmes como o já citado *Slumber Party – O Massacre*, com sua proposta feminista; o primeiro *A Hora do Pesadelo*, que insere no *slasher* um misto de fantasia e sobrenatural; *Acampamento Sinistro* (*Sleepaway Camp*, 1983. Dir. Robert Hiltzik) e *A Hora do Pesadelo 2: A Vingança de Freddy* (*A Nightmare on Elm Street 2: Freddy's Revenge*, 1985. Dir. Jack Sholder) que lidam com a questão LGBT+ (ainda que de forma que pode ser considerada atualmente equivocada, ou subentendida); ou mesmo *Brinquedo Assassino* (*Child's Play*, 1988. Dir. Tom Holland), que transforma um desejo infantil em um pesadelo sangrento; e *Popcorn – O Pesadelo está de volta* (*Popcorn*, 1991. Dir. Mark Herrier e Alan Ormsby), uma comédia de horror que autoreferencia o gênero e pode ter sido de grande influência para *Pânico*, assim como *O Novo Pesadelo – O Retorno de Freddy Krueger* (*Wes Craven's New Nightmare*, 1994. Dir. Wes Craven), também ele metalinguístico. Apesar de todos terem buscado tirar o subgênero de um ciclo aparentemente quase sem fim de repetições, ditado pelo desejo de lucro dos estúdios, não foi o suficiente para impedir o desgaste nessa fórmula, o que perdurou até que o Wes Craven apresentasse ao mundo *Pânico*, que, por uma série de fatores (alguns são abordados posteriormente) caiu nas graças do público e da crítica<sup>9</sup>. O filme certo na hora certa, *Pânico* revitalizou o subgênero de tal forma que até mesmo reconfigurou algumas das características mais reconhecíveis dos filmes *slasher*.

No espaço de tempo decorrido entre esses filmes, e até mesmo chegando à atualidade (segunda década do século XXI), a representação da figura feminina nessas obras sofreu algumas variações, mas boa parte da visão patriarcalista permanece: há, mesmo que não

---

<sup>9</sup> O custo oficial de *Pânico* foi de, aproximadamente, US\$ 14 milhões, com uma bilheteria final de pouco mais de US\$ 103 milhões apenas nos EUA, segundo o Box Office Mojo, tornando-o um dos maiores sucessos de todos os tempos dentro do subgênero. Nos agregadores de críticas, possui 78% de aprovação no Rotten Tomatoes e nota 66 no Metacritic, números considerados ótimos para um filme de horror *slasher*.

Fontes: [https://www.boxofficemojo.com/title/tt0117571/?ref=bo\\_se\\_r\\_1](https://www.boxofficemojo.com/title/tt0117571/?ref=bo_se_r_1);  
<https://www.rottentomatoes.com/m/1074316-scream/>;  
<https://www.metacritic.com/movie/scream/>

claramente, um contraponto entre a mulher que simboliza elementos que são os mais socialmente bem-vistos e esperados de alguém do gênero feminino e aquelas que representam uma série de características condenáveis ao olhar do olhar masculino predominante. Posteriormente, ao adentrar nas análises das personagens, é possível entender essa questão com mais clareza.

Outro ponto a ser levantado é que ocorreu o que Clover classifica como uma espécie de sequestro cultural desse conceito de *final girl*, transformado em um exemplo de heroísmo, o que pode corroborar a visão de que a força feminina provém de um sofrimento que daria a essa mulher uma aura mais voltada para o “imaculado”, o “divino”. No entanto, ela pondera ser essa uma visão equivocada:

Sim, a Final Girl derruba o assassino nos momentos finais, mas considere como ela passou uma boa hora do filme até então: sendo perseguida e quase capturada, se escondendo, correndo, caindo, sentindo dor e fugindo novamente, vendo seus amigos mutilados e mortos por assassinos armados, e assim por diante. "Sobrevivente torturado" pode ser um termo melhor do que "herói". Ou, dado o elemento de sorte de última hora (ele acontece, em sua agitação, em uma xícara de café quente ou algum outro item parecido, que ela joga nos olhos de seu agressor), "sobrevivente acidental". Ou, como eu a chamo, "vítima-heroína", com ênfase em "vítima". (1992, p. x)<sup>10</sup>

Na maioria dessas obras, as *final girls* são recompensadas com a sobrevivência até o fim do filme, sofrendo ocasionais punições caso se desviem dos considerados “bons costumes”. Sua relação com a pureza, evidenciada por um figurino normalmente composto por roupas de cores neutras e evitando o máximo de sensualidade, seu modo de agir controlado (se comparado às outras personagens femininas, mais expansivas) e sua resiliência, as credenciam para enfrentar e vencer o mal encarnado nos assassinos.

Além disso, em grande parte dos casos, percebe-se uma ausência de figuras paternas e/ou maternas, o que leva as protagonistas a assumirem a defesa do que é considerado correto e dentro da normalidade (e do modo de vida americano – *american way of life* –, por consequência), enquanto os vilões funcionam como disciplinadores dos jovens transgressores, em um embate entre duas forças que, ao final, podem estar ambas a serviço do patriarcado.

Essas questões são retomadas mais a fundo posteriormente, quando ocorre a discussão sobre os tipos de personagens femininas dos filmes *slasher*. Adianta-se aqui um

<sup>10</sup> Tradução própria. Original: Yes, the Final Girl brings down the killer in the final moments, but consider how she spent a good hour of the film up to then: being chased and almost caught, hiding, running, falling, rising in pain and fleeing again, seeing her friends mangled and killed by weapon-wielding killers, and so on. "Tortured survivor" might be a better term than "hero." Or, given the element of last-minute luck (she happens, in her flailing, on a cup of hot coffee or some other such item, which she throws into her assailant's eyes), "accidental survivor." Or, as I call her, "victim-hero," with an emphasis on "victim."

pouco do tema, pois é necessário para reforçar o cinema de horror – e o *slasher* neste caso – como um elemento de relevância social. Também é pertinente retomarmos Larocca (2016, p. 59), que pontua:

Podemos afirmar que os filmes do subgênero *slasher/stalker* são produtos, mas também comentários, acerca de seu tempo de produção e distribuição, já que a fórmula empregada por tais audiovisuais atinge grande sucesso paralelamente a um período de disputas entre atitudes e grupos opostos dentro da sociedade estadunidense [...]. Como um produto cultural do final dos anos 1970 e início dos 1980, o subgênero evidencia uma mudança de atitude e humor nacional, sendo que a configuração de seus elementos pode ser abordada como uma forma de explicar como antigas atitudes e comportamentos passaram a ser considerados ineficazes e até mesmo perigosos [...] ao estudarmos algumas características vitais e únicas do gênero de horror, assim como suas transformações, acabamos por estudar também momentos e mudanças históricas. Tais filmes utilizam da controvérsia e apelo, geralmente trabalhando com temas que expõem pontos particulares de pressão social, transformando atos extremos de violência em espetáculos midiáticos.

A partir disso, é possível afirmar que é importante o que se apresenta a seguir: um histórico sobre o subgênero que pode ajudar a entender como o contexto sócio-histórico de produção influencia não somente no surgimento do *slasher* como em toda a sua existência e consolidação.

Em seu trabalho de pesquisa que serve como uma das principais referências para o que aqui se apresenta, Larocca (2016, p. 37-38), enquanto historiadora, discorre sobre o papel do cinema como documento histórico:

[Consideramos] os filmes como uma maneira diferente de olhar e representar o mundo, com o poder de transmitir acontecimentos sociais, políticos e culturais por meio de uma interpretação cuja apresentação é diferente das palavras impressas. Em uma análise do audiovisual como fonte válida para o conhecimento histórico, mostra-se indispensável entendê-lo inserido em um discurso mais amplo, contextualizando-o com suas dimensões políticas, econômicas e culturais. Quanto ao seu conteúdo externo, devemos observar o período cronológico da produção da obra, suas diferentes versões, alterações, realizadas posteriormente, profissionais envolvidos e a forma como foi divulgada. Além da consideração a elementos internos e técnicos às filmagens – enquadramento, exclusões, dramatização e influência de agentes como produtores e diretores – a problematização da recepção por parte do público e de uma crítica especializada, manifestada principalmente pela imprensa escrita, é de fundamental importância para compreendermos o contexto de seu lançamento, além de impacto e repercussão. O exame de recepção de determinado filme ilumina a forma como a produção se inseriu em discursos populares vigentes, gerando efeitos variados. [...] os filmes devem ser analisados simultaneamente como textos e mercadorias, levando em conta as ideologias com as quais dialogam e travam contato, além de sua singularidade dentro de determinado contexto ou época.

Essas questões levantadas pela autora mostram que o cinema – e o audiovisual como um todo – pode refletir e dialogar com sua época e contexto sócio-histórico de produção. Claro que isso não se restringe ao audiovisual; toda arte é fruto de seu tempo, e a ele deve parte de suas características (outra parte advém do seu criador, ele também influenciado pelo meio social), mas a arte da imagem em movimento é uma das mais populares – senão a mais –, o que a torna particularmente representativa de sua época de produção, independente dessa representatividade ser intencional ou não por parte de quem a realiza.

Assim, pode-se dizer que desde seu princípio o cinema reproduz, reflete e conversa com a sociedade. Ainda sobre isso, Larocca (2016, p. 35) diz que:

É importante [...] analisarmos o cinema, principalmente o hollywoodiano, como um veículo das representações que uma sociedade cria de si mesma, atuando como uma indústria de sonhos que pode “modelar” sentimentos, aspirações, medos e inseguranças. É necessário considerarmos que a relação de identificação e significação do espectador passa por uma rede de relações intersubjetivas, não sendo um fenômeno monolítico, estável ou permanente ao longo do filme.

Com isso, é possível afirmar que essa “indústria de sonhos” é um poderoso braço de controle social, com o poder dominante utilizando-a como ferramenta de propagação e de manutenção de um *status quo* que prioriza as elites e aqueles que seguem modos de viver e de pensar vigentes, em sua maioria excludentes e segregadores. E nesse âmbito, o entretenimento de massa, dado seu caráter intrínseco de facilidade de acesso, tanto em forma como em popularização, permite compreender como determinadas ideias e ideais se mantêm.

Desse modo, entender como o cinema *slasher* se constrói enquanto subgênero é entender como todos os elementos – até aqueles que, à primeira vista, parecem arbitrários – que compõem as obras desse subgênero possuem uma base sócio-histórica e é isso que se pretende apresentar nos tópicos a seguir, ao se fazer um percurso temporal desse tipo de filme. Além disso, os filmes *slasher*, seguindo uma tendência muito comum que também é percebida em outros subgêneros do horror, viveram fases bem marcadas, ciclos de produção que duram um período específico e que são influenciados, em parte, por questões sociais, mas, principalmente, por resultados de bilheterias e popularidade. Isso não é uma exclusividade do gênero – dramas e comédias também passaram e passam por isso – mas são nos gêneros fantásticos (horror, ficção científica e fantasia) que essas fases são mais evidentes. Como exemplo, cita-se o horror satanista que perpassou parte das décadas de 1960 e 1970, tendo *O Bebê de Rosemary* (Rosemary's Baby, 1968. Dir. Roman Polanski), *O Exorcista* (The Exorcist, 1973. Dir. William Friedkin) e *A Profecia* (The Omen, 1976. Dir. Richard Donner) como seus maiores expoentes,

ou, mais recentemente, o *torture porn* encabeçado por *Jogos Mortais* (Saw, 2004. Dir. James Wan) e *O Albergue* (Hostel, 2005. Dir. Eli Roth).

Por fim, a divisão em décadas aplicada aqui não é rígida, servindo para fins puramente didáticos, ainda que seja perceptível que as fases pelas quais os filmes *slasher* passaram sejam bastante conectadas com cada década em que foram produzidos.

## 2.1 Anos 1960: Um Grito no Chuveiro

Os anos 1960 foram marcados por profundas mudanças em vários âmbitos da sociedade estadunidense, desde a política, passando pela economia, direitos individuais e coletivos, cultura, entre outros. Essas mudanças não ocorreram apenas nos EUA, mas atingiram todo o mundo; no entanto, para fins desta pesquisa, o foco é em eventos ocorridos neste país, ainda que seja necessário deixar claro que nenhum país vive sua história isolado.

Na teia interligada que são os eventos históricos, alguns aparentam se relacionar diretamente com o que pretende ser analisado neste trabalho e podem ajudar a compreender a temática dessa pesquisa: o inconformismo de parte da sociedade civil estadunidense, principalmente dos mais jovens, que levou ao surgimento do movimento hippie e das lutas pelos direitos civis, além da denominada contracultura, termo "[...] cunhado pela imprensa norte-americana dos anos 1960. Referia-se a manifestações culturais marginais, contestadoras, que floresciam nos EUA e em outros países, especialmente na Europa, representando formas não tradicionais de oposição" (REZENDE, 2024).

Esses movimentos, por sua vez, não apareceram do nada e nem ao acaso, mas foram etapas seguintes em uma tendência à contestação surgida em meados dos anos 1950 entre os jovens que, no desejo de se rebelarem contra os pais, fumavam, bebiam e buscavam praticar sexo antes do casamento, além de aderirem ao temido *rock'n'roll*, gênero musical cuja sensualidade aterrorizava os conservadores. Assim, mesmo o que aparentava ser um período tranquilo – o pós-Segunda Guerra, momento no qual o país viveu um *boom* econômico –, trazia abaixo da superfície uma turbulência que explodiria em vários níveis na década seguinte.

Assim, a década se iniciou com uma promessa de que o progressismo venceria, seja no campo da política, com a presidência de John F. Kennedy – que era a esperança de uma renovação nesse campo –, seja no meio científico, com a cada vez mais acelerada corrida espacial. Nas relações sociais, a disseminação da cultura hippie, com seu famoso lema de paz e amor, sugeria que o conservadorismo poderia ser superado e que a sociedade seria de todos. No entanto, no decorrer dos anos 1960 esse otimismo começou a esmorecer, devido a uma série de acontecimentos, como os assassinatos de Kennedy e Martin Luther King, a Crise dos mísseis

de Cuba, a Guerra do Vietnã, entre outros, culminando com os crimes da família Manson em 1969, que prenunciavam um período de muitas turbulências nos anos 1970.

No meio cultural, um dos pilares conservadores estadunidenses, o já referido aqui Código de Produção, estava sendo, aos poucos, deixado de lado. É preciso esclarecer que, apesar de sua influência, o Código Hays não possuía, de fato, poder de lei. A própria decisão dos chefes de estúdio de aplicar os princípios que o código estabelecia foi uma forma de evitar que o governo federal intervisse e aplicasse uma censura sobre os filmes, algo que já vinha sendo feito pelos governos de alguns estados.

Assim como a adoção desse conjunto de regras foi pautada na questão do lucro, o abandono desse código por parte dos grandes estúdios também teve como motivação principal o lado financeiro, visto que a competição com a TV fez com que se buscasse apresentar um tipo de espetáculo que esta não poderia, o que aumentou os custos de produção e, conseqüentemente, diminuiu os rendimentos financeiros, se comparado aos anos anteriores. Isso se deve ao fato de que, desde seu princípio,

[...] a indústria cinematográfica de Hollywood foi se implantando como mercadoria, impondo maior rigor e planejamento em suas produções, resultando que os Estados Unidos da América se estabeleceram como o maior mercado consumidor de filmes. Diferentemente dos países europeus que se empenhavam no desenvolvimento do cinema como arte ou propaganda, nos Estados Unidos, principalmente após as duas Guerras Mundiais, as atividades cinematográficas desenvolveram-se enquanto uma indústria baseada na distribuição e exibição de audiovisuais firmemente orientados para o mercado econômico. (LAROCCA, 2016, p. 41-42)

No entanto, havia também a ânsia crescente do público, principalmente entre os mais jovens, por um conteúdo que refletisse mais a realidade. O aumento na conscientização de que o *american way of life* estava bem longe de abranger uma grande parte da população foi um dos motivos para que a rebeldia dos anos 1950 se tornasse de fato uma luta política e isso resvalasse no modo como se produzia cultura nos EUA (e, por consequência, no resto do mundo).

Foi exatamente na intersecção entre essas décadas, mais precisamente em 1960, que duas obras similares em temática e vindas de dois diretores já bastante consolidados<sup>11</sup> foram

---

<sup>11</sup> À época de *Psicose*, Alfred Hitchcock (1899-1980) já era conhecido como o “mestre do suspense”, com uma carreira consolidada no cinema dos EUA que havia lhe dado vários sucessos de bilheteria, bem como indicações ao Oscar e um prêmio de Melhor Filme com *Rebecca, a mulher inesquecível* (Rebecca, 1940). Fonte: <https://www.britannica.com/biography/Alfred-Hitchcock> Acesso em: 02/02/2025.

Michael Powell (1905-1990), por outro lado, não era tão reconhecido pelo público quanto Hitchcock, mas também já gozava de prestígio crítico tanto na sua Inglaterra natal como em Hollywood, com indicações ao Oscar, no Festival de Veneza, e vencedor de prêmios no Festival de Cannes e no BAFTA (British Academy Film and

lançadas e, apesar de terem sido recebidas de forma bastante distintas, foram essenciais para o surgimento dos filmes *slasher*: *Psicose* e *A Tortura do Medo*. Enquanto o filme de Alfred Hitchcock se tornou imediatamente um fenômeno popular – a recepção da crítica não foi tão entusiasmada, mas a obra acabou por ser considerada um clássico no decorrer dos anos –, o filme de Michael Powell foi um fracasso tanto de público quanto de crítica, sendo redescoberto apenas anos depois, recebendo assim sua devida importância. Como forma de entender a relevância de ambos, é dedicada uma breve seção a cada um.

### 2.1.1 *Psicose (Psycho, 1960)*

Atualmente, é consenso entre crítica, estudiosos e público dizer que *Psicose*, que Alfred Hitchcock apresentou ao mundo em 1960, é um marco na história do cinema, tanto por motivos estéticos – somente a respeito da famosa cena do chuveiro existem vários estudos – quanto por sua representação extremamente bem-sucedida de um novo tipo de criminoso, que só receberia um nome na década seguinte: o *serial killer*. Adaptando o igualmente famoso best-seller de Robert Bloch, que, por sua vez, se baseou levemente nos crimes de Ed Gein<sup>12</sup>, *Psicose* surpreendeu o mundo com uma narrativa violenta – segundo os parâmetros do cinema dos grandes estúdios à época –, na qual a suposta protagonista, além de cometer atos moralmente reprováveis, ainda é assassinada de forma chocante antes da metade do filme. A história que o filme apresenta se tornou tão famosa que talvez uma sinopse seja desnecessária, porém, segue: Marion Crane (Janet Leigh) é secretária de uma imobiliária que, um dia, ao ter em suas mãos 40 mil dólares que seu patrão pediu que ela depositasse no banco, resolve roubar o dinheiro e fugir. No caminho da fuga, ela se hospeda em um hotel de beira de estrada, administrado pelo tímido Norman Bates (Anthony Perkins), que mora com a mãe doente em uma casa atrás do hotel. Na noite que passa no local, Marion é assassinada a facadas no chuveiro. O algoz? Supostamente, a Sra. Bates. O resto da trama se passa com a busca por uma Marion desaparecida e com Norman acobertando o crime da mãe, até o apoteótico final, que revela o verdadeiro culpado de tudo.

---

Television Awards). Fonte: <https://www.britannica.com/biography/Michael-Latham-Powell> Acesso em: 02/02/2025.

<sup>12</sup> Edward Theodore Gein (1906-1984) foi um assassino e ladrão de túmulos que, nos anos 1950, ficou famoso por roubar partes de cadáveres e, além de colecionar, confeccionar utensílios com eles. Ele também foi responsável por, pelo menos, dois assassinatos e se tornou uma figura folclórica na crônica policial dos EUA, inspirando vários criminosos da ficção, assim como obras que contam sua vida e seus crimes. Ao contrário do que muitos pensam, não existem provas de que ele era canibal. Fonte: <https://www.britannica.com/biography/Ed-Gein> Acesso em: 23/01/2025.

Em *Psicose*, o monstro não é um ser sobrenatural, mas um adolescente aparentemente comum, Norman Bates, que é psicologicamente perturbado e não apenas incapaz de controlar seus impulsos assassinos, mas praticamente inconsciente deles. Ele acredita que o assassino é sua mãe, uma mulher que morreu anos antes, mas cuja morte ele não consegue reconhecer. Ele é, portanto, uma personalidade dividida: o filho gentil e vitimado, Norman; e o assassino cruel, a Mãe. (JANCOVICH, 2002, p. 4)<sup>13</sup>

Além do filme em si, em muitos aspectos, ir contra o que determinava o Código Hays, também havia o fato de um diretor de renome como Hitchcock apresentar uma história que muitos consideraram beirando à vulgaridade e lidando com questões que a América do pós-guerra, aparentemente, ainda não estava disposta a encarar frontalmente. É uma obra que, intencionalmente ou não, captura o *zeitgeist*<sup>14</sup>, e por isso e por seu pioneirismo, *Psicose* correu um risco e, mesmo que tenha sido um enorme sucesso de bilheteria, levando multidões aos cinemas, certamente não foi uma unanimidade. Isso se reflete, por exemplo, na aceitação da própria comunidade cinematográfica hollywoodiana: mesmo conquistando o público, na cerimônia do Oscar<sup>15</sup> do ano seguinte, 1961, o filme teve poucas indicações, se levarmos em conta o tamanho de sua influência e o quão ele iria perdurar na história do cinema, a saber: melhor direção para Hitchcock (a última de suas cinco indicações na categoria, a qual nunca venceu), melhor atriz coadjuvante para Janet Leigh (Marion Crane), melhor fotografia em preto e branco e melhor direção de arte em preto e branco (em uma época na qual o preto e branco ainda era bastante utilizado comercialmente, não somente como ferramenta estilística, mas também como forma de baratear custos, a Academia de Artes e Ciências Cinematográficas fazia essa distinção, que poucos anos depois deixaria de ser utilizada). Fica subentendido, principalmente por esse caso, mas não apenas por ele, como as grandes premiações e, muitas vezes, a crítica de cinema, tem pouco ou quase nenhum apreço por obras de gêneros fantásticos, normalmente considerando-as menores em relação a dramas com temáticas tidas como mais “sérias”. Passadas tantas décadas, o teste do tempo transformou o filme em um dos pilares da cinematografia estadunidense e uma referência para narrativas dramáticas de suspense e horror,

<sup>13</sup> Tradução própria. Original: In *Psycho*, the monster is not a supernatural being but an apparently ordinary teenager, Norman Bates, who is psychologically disturbed and not only unable to control his murderous impulses, but virtually unaware of them. He believes the murderer to be his mother, a woman who died years earlier, but whose death he can't acknowledge. He is therefore a split personality: the gentle victimized son, Norman; and the vicious killer, Mother.

<sup>14</sup> *Zeitgeist* é um termo alemão popularizado pelo filósofo Friedrich Hegel em sua obra *Filosofia da História*, no século XIX. Significa “espírito do tempo” e, segundo ele quer que “[...] a História se desenvolve através de um processo dialético, no qual cada período histórico é caracterizado por um espírito ou mentalidade específica. Ele argumentava que o *Zeitgeist* era uma força motriz por trás do progresso humano, influenciando a cultura, a política, a arte e a filosofia de uma determinada época.” Fonte: <https://resumos.soescola.com/glossario/o-que-e-zeitgeist-na-filosofia-2/> Acesso em: 23/01/2025.

<sup>15</sup> Fonte: <https://www.oscars.org/oscars/ceremonies/1961> Acesso em: 23/01/2025.

mas para os apreciadores de *Psicose* fica um gosto amargo pelo esnobe sofrido no prêmio da Academia, tanto pelo o filme em si, na categoria principal, como pelos trabalhos impecáveis de Anthony Perkins, cujo Norman Bates entrou para a galeria dos grandes personagens do cinema, e de Bernard Hermann, que criou uma trilha musical tão marcante que se inseriu facilmente no imaginário popular.

Uma das formas de compreender melhor a revolução causada por *Psicose* é através do que era produzido no cinema de horror da década anterior. O cinema desse gênero dos EUA do pós-Segunda Guerra estava profundamente interligado ao cinema de ficção científica B, com filmes mais voltados para o público adolescente e que exploravam a paranoia de um evento nuclear, medo surgido com o começo da Guerra Fria entre EUA e URSS. Nas palavras de Jancovich (2002, p. 4):

[...] a década de 1950 apresentou uma série de monstros que estavam claramente associados ao mundo da América científica moderna. É claro que há muita discordância quanto ao fato de esses filmes serem de fato terror ou ficção científica, mas eles geralmente envolviam uma força invasora alienígena do espaço sideral ou uma horda de invasores causada pela própria ciência humana.<sup>16</sup>

Ainda de acordo com o autor, “Esses filmes foram feitos com um orçamento pequeno, mas eram filmes coloridos e luxuosos, que usavam excessos visuais para criar um mundo de pesadelo e fantasia melodramática, e foram claramente feitos em resposta aos desenvolvimentos no exterior” (JANCOVICH, 2002, p. 4)<sup>17</sup>. Desse modo, pode-se dizer que eram produtos que já buscavam burlar a rigidez do Código de Produção, tanto por fugirem da exibição tradicional em salas de cinema – a maioria deles eram projetados nos populares cinemas *drive-in* – como por serem filmes de produtoras pequenas, com baixo custo de produção e longe dos grandes estúdios.

Além desse tipo de filme, que traziam desde animais comuns transformados em criaturas radioativas aterrorizantes – ou pelo menos tão aterrorizantes quanto o baixo orçamento permitia –, também estavam em evidência os filmes da produtora britânica Hammer, que se utilizavam de clássicos do horror literário gótico, como *Drácula* e *Frankenstein*, trazendo-os em uma roupagem mais sanguinolenta e com fortes conotações sexuais:

<sup>16</sup> Tradução própria. Original: [...] the 1950s introduced a series of monsters that were clearly associated with the world of modern scientific America. There is, of course, a lot of disagreement as to whether these films are actually horror or science fiction, but they often involved an alien invading force from outer space, or else a horde of invaders caused by human science itself.

<sup>17</sup> Tradução própria. Original: These films were made on a small budget but were lavish colour films that used visual excess to create a nightmarish world of melodramatic fantasy, and were clearly made in response to developments overseas.

Ao mesmo tempo em que a AIP estava obtendo sucesso com *I Was a Teenage Werewolf*, uma pequena empresa britânica chamada Hammer teve um sucesso fenomenal com suas próprias versões cinematográficas de *Frankenstein* e *Drácula*. Esses filmes também foram feitos de forma barata, mas usaram cores e cenários cuidadosos para criar um mundo gótico vívido que inicialmente chocou o público com seu sangue. Entretanto, a Hammer não foi a única a produzir horrores góticos e, durante toda a década de 1960, uma série de cinemas populares nacionais criou seus próprios horrores. Por exemplo, enquanto Mario Bava e outros faziam uma série de filmes de terror na Itália, Jess Franco e outros desenvolviam sua própria linha de filmes de terror na Espanha. (JANCOVICH, 2002, p. 4)<sup>18</sup>

Observar essas questões sobre o cinema de horror dos anos 1950 nos permite compreender com maior clareza o papel de *Psicose*. A conjunção que o filme promove entre qualidade técnica, narrativa e fardo comercial não era inédita – nem mesmo sua temática era nova –, mas sua conexão com público, trazendo algo além do que as pessoas desejavam, o transformou em um marco cinematográfico. Discorrendo sobre a importância do filme, Linda Williams (2002, p. 163) afirma que “Com *Psicose*, o cinema de certa forma reverteu para o que o crítico Tom Gunning descreveu como as ‘atrações’ do cinema pré-clássico – uma experiência que tem mais o efeito de um passeio de montanha-russa do que a absorção de uma narrativa clássica.”<sup>19</sup> Esse apontamento da autora pode dar a falsa ideia de que *Psicose* seria um filme vazio, destinado apenas a suscitar emoções como medo e asco no público; no entanto, era intenção do próprio Hitchcock proporcionar uma experiência visceral no espectador. Assim, para além da narrativa centrada nos crimes de um serial killer, da violência das mortes que ocorrem em tela, também essa intenção de provocar o público com sexo, sangue e uma narrativa vertiginosa é uma característica que seria intrínseca a todos os vindouros filmes *slasher*. *Psicose*, então, confere popularidade a um tipo de filme no qual:

Embora a narrativa não seja abandonada, ela frequentemente fica em segundo plano para uma sucessão de choques e emoções visuais e auditivas que são, como Thomas Schatz coloca em ‘The New Hollywood’ “visceral, cinética e rápida, cada vez mais dependente de efeitos especiais, cada vez mais ‘fantástica’... e cada vez mais direcionada a públicos mais jovens”. Schatz cita Tubarão (1975) como o precursor do blockbuster calculado da Nova

<sup>18</sup> Tradução própria. Original: At the same time as AIP was enjoying success with *I Was a Teenage Werewolf*, a small British company called Hammer had a phenomenal success with its own film versions of *Frankenstein* and *Dracula*. These films were again cheaply made, but used colour and careful set design to create a vividly realized Gothic world that initially shocked audiences with its gore. However, Hammer was not alone in producing Gothic horrors, and throughout the 1960s, a whole series of national popular cinemas made horrors of their own. For example, while Mario Bava and others made a series of horror films in Italy, Jess Franco and others were developing their own breed of horror films in Spain.

<sup>19</sup> Tradução própria. Original: With *Psycho*, cinema in some ways reverted to what the critic Tom Gunning has described as the “attractions” of pre-classical cinema – an experience that has more of the effect of a rollercoaster ride than the absorption of a classical narrative.

Hollywood, mas o filme que preparou o cenário para o apelo “visceral, cinético” do cinema pós-clássico foi *Psicose*. (WILLIAMS, 2002, p. 163)<sup>20</sup>

Em um âmbito externo à forma narrativa, o filme também provocou uma revolução na própria forma de se comportar do espectador e do consumo uma obra cinematográfica. Ainda de acordo com Williams (2002, p. 164):

A “política especial” sem precedentes de Hitchcock de não permitir que ninguém entrasse no cinema depois que o filme começasse foi um meio de encorajar e lidar com o caos. Também garantiu que o público apreciaria completamente o choque de ter o tapete puxado debaixo deles tão completamente no assassinato surpresa da personagem principal no chuveiro. Mais importante, no entanto, transformou o ato anteriormente casual de ir ao cinema em uma atividade muito mais disciplinada de chegar na hora e esperar em uma fila organizada.<sup>21</sup>

Esse tipo de controle sobre o modo como um filme deve ser visto pelo espectador é, atualmente, completamente normal, ainda que com o surgimento do *home video* nas últimas décadas – VHS, DVD, streaming, não importa – esse controle tenha adquirido outras formas. No entanto, quando *Psicose* estreou, era impensável obrigar o público a ter a disciplina de obedecer ao horário de início de um filme no cinema. Assim, é notório como o sucesso da obra provocou uma mudança não apenas na arte cinematográfica em si, mas transformou socialmente o modo de consumi-la.

Além disso, o filme foi, posteriormente:

[...] considerado o único responsável pela transformação do gênero horror de duas maneiras. Em primeiro lugar, afirma-se que ele colocou o horror firmemente no contexto da sociedade americana moderna e, em segundo lugar, supõe-se que ele tenha localizado suas origens na família americana moderna mais especificamente (Wood, 1986). Obviamente, há problemas com esse relato. Como vimos, os filmes anteriores já haviam colocado o horror no contexto da sociedade americana moderna e localizado a causa do horror nesse contexto. (JANCOVICH, 2002, p. 4)<sup>22</sup>

<sup>20</sup> Tradução própria. Original: While narrative is not abandoned, it often takes second place to a succession of visual and auditory shocks and thrills which are, as Thomas Schatz puts it in ‘The New Hollywood’ “visceral, kinetic, and fast paced, increasingly reliant on special effects, increasingly ‘fantastic’ . . . and increasingly targeted at younger audiences”. Schatz cites *Jaws* (1975) as the precursor of the New Hollywood calculated blockbuster, but the film that set the stage for the “visceral, kinetic” appeal of post-classical cinema was *Psycho*.

<sup>21</sup> Tradução própria. Original: Hitchcock’s unprecedented “special policy” of allowing no one into the theatre once the film had begun was one means both of encouraging, and handling, the mayhem. It also ensured that audiences would fully appreciate the shock of having the rug pulled out from under them so thoroughly in the surprise murder of the main character in the shower. Most importantly, however, it transformed the previously casual act of going to the movies into a much more disciplined activity of arriving on time and waiting in an orderly line.

<sup>22</sup> Tradução própria. Original: which has been credited with single-handedly transforming the horror genre in two ways. First, it is claimed to have placed the horror firmly within the context of modern American society and second, it is supposed to have located its origins within the modern American family more specifically (Wood, 1986). Obviously, there are problems with this account. As we have seen, earlier films had already placed the

Ao questionar a validade dessas transformações do cinema de horror atribuídas à *Psicose*, Jancovich esquece que, mesmo que o filme realmente não tenha sido o primeiro nessa questão apontada por ele, foi certamente o de maior alcance à época e, portanto, aquele que de fato gerou influência no cinema de horror e entrou para a cultura popular. Ou seja, pode-se duvidar de seu pioneirismo no gênero, no que diz respeito à temática e à construção narrativa, mas é impossível desconsiderar todo seu impacto, seja em seu tempo, seja até hoje.

Outro ponto a ser considerado em relação à *Psicose* e sua força como precursor dos filmes *slasher*, além da violência e da presença do serial killer, é a questão de gênero, na esfera da sexualidade: não somente a imagem de Marion é sexualizada desde a primeira cena, como o alvo de Norman, travestido de sua mãe, são as mulheres, consideradas por ele/ela pecaminosas e más.

Figura 1 – Marion (Janet Leigh), seminua, despede-se de seu amante, Sam (John Gavin).



Fonte: *Psicose* (Psycho, 1960)

Apesar de Marion ser apresentada como um ser complexo, com o filme (aparentemente) não fazendo juízo de valor explícito de suas ações, o fim da personagem deixa claro que ela chegou onde chegou como consequência de seus atos. A própria personagem se mostra autoconsciente de seus erros: “[...] na sequência em que dirige na chuva e pensa sobre como os outros a veem após ter roubado o dinheiro e fugido, mostra consciência de que é vista como uma mulher lasciva e traidora.” (COUTO; GERBASE, 2018, p. 11). Além disso, os momentos em que aparece seminua, mesmo aquele no qual ela está sozinha no quarto do hotel e Norman

---

horror within the context of modern American society, and had located the cause of the horror within that context.

a observa secretamente, deixam subentendido como ela é uma mulher sexualmente liberada, indo contra o que era visto como o comportamento socialmente aceitável para uma mulher da época:

Na medida em que é mostrado, o corpo da jovem se desnuda de uma cena para a outra e, por fim, é punido. Não parece ser por acaso que ela é morta nua. Seu corpo, dentro da narrativa, expõe a visão machista da época e os aspectos intrínsecos da moral cristã na sociedade ocidental, principalmente no que toca à nudez e ao erotismo [...]. O corpo de Marion é acusado e culpado, constantemente erotizado e, finalmente, violado. (COUTO; GERBASE, 2018, p. 14)

Isso a relaciona claramente com muitas vítimas de filmes *slasher* posteriores, que também pagaram o preço de serem sexualmente ativas. Sobre essa questão da sexualidade, Williams (2002, p. 167) faz dois apontamentos pertinentes. No primeiro, retoma Carol J. Clover:

A vítima feminina aterrorizada é um clichê do cinema de terror: tanto a exibição de excitação sexual quanto a exibição de medo são codificadas como essencialmente femininas. Como Carol J. Clover coloca em *Men, Women and Chain Saws*, “medo abjeto” é [típica do] “gênero feminino”. A imagem de uma mulher altamente sexualizada e aterrorizada é, portanto, a mais convencional neste gênero de filme.<sup>23</sup>

A imagem que Marion representa, portanto, não é uma figura inédita e nem solitária à época do lançamento de *Psicose*. Porém, tanto a virada que ocorre com sua morte na metade do filme, como dar a uma personagem moralmente complexa o protagonismo – ainda que temporário – podem ser considerados atestados da ousadia de Hitchcock, em uma época na qual os grandes estúdios dificilmente teriam essa coragem; ao mesmo tempo, infelizmente, ele faz uma concessão ao conservadorismo ao punir essa personagem com a morte.

O outro ponto levantado por Linda Williams (2002, p. 167) diz respeito ao próprio Norman, tanto como ele mesmo como quando travestido de Sra. Bates:

Aparentemente de gênero feminino, mas equipada com uma faca fálica, “Sra. Bates” representava um novo tipo de monstro do cinema. Mas a decisão de Hitchcock de transformar o monstro tradicional do cinema de terror em um filho que se veste como sua própria mãe mumificada não foi tanto sobre dar poder violento a uma castradora “feminina monstruosa” quanto sobre implantar os prazeres sensacionais de uma drag sexualmente indeterminada.<sup>24</sup>

<sup>23</sup> Tradução própria. Original: The terrified female victim is a cliché of horror cinema: both the display of sexual arousal and the display of fear are coded as quintessentially feminine. As Carol J. Clover puts it in *Men, Women and Chain Saws*, “abject fear” is “gendered feminine”. The image of a highly sexualised and terrified woman is thus the most conventionally gendered of the film.

<sup>24</sup> Tradução própria. Original: Apparently gendered feminine, yet equipped with a phallic knife, “Mrs Bates”

A figura do vilão travestido, ou mesmo escondido por trás de uma imagem que não é a sua do dia a dia se tornaria regra nos filmes *slasher* posteriormente, e essa é mais uma característica que *Psicose* pode ter adiantado; personagens como Michael Myers, Jason Voorhees, entre outros, escondiam seus rostos, não somente como forma de não serem reconhecidos, mas por não sentirem que suas faces reais correspondessem ao seu eu verdadeiro. Além disso, o vilão com características LGBTQIA+ – ou mesmo os de identidade sexual indefinida – é um tipo apresentado no cinema de suspense/horror desde muito antes de *Psicose*. O próprio Hitchcock os utilizou em *Rebecca, A Mulher Inesquecível* (Rebecca, 1940) – que, curiosamente, também tinha em sua narrativa uma mulher sexualmente livre que é punida com a morte, a Rebecca do título –, através da Sra. Danvers (Judith Anderson), e em *Festim Diabólico* (Rope, 1948), com o casal gay protagonista, que comete um assassinato apenas por diversão. Olhando para o cinema de horror pós-*Psicose*, em *Vestida para Matar* (Dressed to Kill, 1980), por exemplo, o diretor Brian De Palma presta uma clara homenagem ao diretor, colocando como assassino um psiquiatra que se traveste para cometer seus assassinatos.

Figura 2 – Norman Bates (Anthony Perkins) – ou seria sua mãe? – encara a câmera e o espectador.



Fonte: *Psicose* (Psycho, 1960)

Assim, é possível afirmar que o vilão LGBTQIA+ no cinema de horror não foi uma criação do diretor, mas colocá-lo com uma pretensa justificativa psicológica, retirando, aparentemente, a vilania como consequência de sua sexualidade divergente, poderia ser

---

represented a new kind of movie monster. But Hitchcock's decision to turn the traditional monster of horror cinema into a son who dresses up as his own mummified mother was not so much about giving violent power to a castrating 'monstrous feminine' as about deploying the sensational pleasures of a sexually indeterminate drag.

considerado algo inédito no cinema voltado para a grande audiência e bancado por um estúdio poderoso. Apesar disso, Williams (2002, p. 167) pontua também que

Certamente, Norman não é um mero travesti — isto é, uma pessoa cujo prazer sexual envolve se vestir como o sexo oposto — mas sim um indivíduo muito mais profundamente perturbado cuja personalidade inteira, de acordo com o longo discurso do psiquiatra, às vezes “se tornou a mãe”. No entanto, na cena que supostamente nos mostra que Norman “se tornou” a mãe, o que de fato vemos é Norman, agora sem peruca e vestido, sentado sozinho e refletindo, na mais feminina das muitas vozes dadas à “Sra. Bates”, sobre a maldade de “seu” filho. Em outras palavras, embora ostensivamente ilustre que Norman agora “é” a mãe, a cena fornece uma variação visual e auditiva da indeterminação sexual anterior de Norman. O choque dessa cena é a combinação de corpo masculino jovem e voz feminina mais velha: não é o reconhecimento de uma identidade superada por outra que fascina tanto quanto a tensão entre masculino e feminino. A penúltima tomada do rosto de Norman, da qual emerge brevemente a boca sorridente do cadáver da Sra. Bates, leva isso para casa. A alegação do psiquiatra de que Norman é inteiramente sua mãe não é, portanto, comprovada.<sup>25</sup>

De todo modo, como toda obra precursora, *Psicose* mais apontou caminhos que de fato determinou características. Sobre isso, cita-se Clover (1992, p. 23-24) novamente:

*Psicose* (1960), de Hitchcock, é apontado como o precursor dos filmes *slasher*. Seus elementos são familiares: o assassino é o produto psicótico de uma família doente, mas ainda reconhecidamente humano; a vítima é uma mulher bonita e sexualmente ativa; o local é um não-lar, num Lugar Terrível; a arma é algo diferente de uma arma de fogo; o ataque é registrado do ponto de vista da vítima e vem com uma rapidez chocante. Nenhuma dessas características é original, mas o sucesso sem precedentes da formulação particular de Hitchcock, acima de tudo a sexualização do motivo e da ação, provocou uma enxurrada de imitações e variações.<sup>26</sup>

<sup>25</sup> Tradução própria. Original: Certainly Norman is no mere transvestite – that is, a person whose sexual pleasure involves dressing up as the opposite sex – but rather a much more deeply disturbed individual whose whole personality, according to the psychiatrist’s lengthy discourse, has at times “become the mother”. Yet in the scene that supposedly shows us that Norman has “become” the mother, what we in fact see is Norman, now without wig and dress, sitting alone and reflecting, in the most feminine of the many voices given “Mrs Bates”, on the evil of “her” son. In other words, while ostensibly illustrating that Norman now “is” the mother, the scene provides a visual and aural variation on Norman’s earlier sexual indeterminacy. The shock of this scene is the combination of young male body and older female voice: it is not the recognition of one identity overcome by another that fascinates so much as the tension between masculine and feminine. The penultimate shot of Norman’s face, from which briefly emerges the grinning mouth of Mrs Bates’ corpse, drives this home. The psychiatrist’s contention that Norman is entirely his mother is therefore unproven.

<sup>26</sup> Tradução própria. Original: The appointed ancestor of the slasher film is Hitchcock’s *Psycho* (1960). Its elements are familiar: the killer is the psychotic product of a sick family, but still recognizably human; the victim is a beautiful, sexually active woman; the location is not-home, at a Terrible Place; the weapon is something other than a gun; the attack is registered from the victim’s point of view and comes with shocking suddenness. None of these features is original, but the unprecedented success of Hitchcock’s particular formulation, above all the sexualization of both motive and action, prompted a flood of imitations and variations.

Ainda que, assim como afirma a autora, ele não seja original – no sentido do ineditismo da maioria das características que apresenta –, seu papel na construção do subgênero *slasher* é fundamental, e não se estende somente a esse tipo de filme. Apesar de, no decorrer da década, nenhuma outra obra ter chegado a se equiparar a ele em popularidade, filmes focados em pessoas mentalmente instáveis que aterrorizam outras ao seu redor se tornaram um filão, tendo em *O Que Terá Acontecido a Babe Jane?* (*What Ever Happened to Baby Jane?*, 1962. Dir. Robert Aldrich), uma das mais emblemáticas da época.

A seguir, é apresentado *A Tortura do Medo*, outra obra que contribuiu fortemente para a formação dos filmes *slasher*, ainda que, por fracassar financeira e criticamente em seu lançamento, essa contribuição só tenha sido reconhecida muito tempo depois.

### **2.1.2 *A Tortura do Medo (4Peeping Tom, 1960)***

Muito distante do sucesso – principalmente comercial, mas não somente – de *Psicose*, *A Tortura do Medo* foi, em sua época de lançamento, um enorme fracasso que quase acabou com a carreira do diretor britânico Michael Powell. É interessante perceber como ambos os filmes compartilham muitas similaridades: além de terem estreado no mesmo ano, 1960, são obras de diretores de renome, da mesma nacionalidade e trazem um tipo de narrativa que nenhum dos dois havia abordado antes, focada em crimes perpetrados por um serial killer cujo alvo principal são mulheres. Por mais que Hitchcock já fosse consagrado como mestre do suspense, o nível de violência que ele mostrou em *Psicose* era inédito em sua carreira; no caso de Powell, um filme que traz um assassino que mata mulheres e filma suas mortes é ainda mais surpreendente, visto que o diretor possuía prestígio com filmes como *Narciso Negro* (*Black Narcissus*, 1947) e *Os Sapatinhos Vermelhos* (*The Red Shoes*, 1948), obras que não sugeriam um filme com a temática como *A Tortura do Medo*. Neste, o diretor nos traz a história de Mark Lewis (Karlheinz Böhm) que, vítima de experimentos de seu pai quando era criança, se tornou psicopata quando adulto, fascinado pelo medo – o tema de estudo de seu pai –, e agora assassina mulheres para gravar suas expressões na hora da morte. Ele se envolve com sua vizinha Helen (Anna Massey), que, inicialmente, não faz ideia do perigo que corre. Apenas pela sinopse, já é possível ver outros pontos em comum entre *A Tortura do Medo* e *Psicose*: ambos lidam com psicopatas que possuem frustrações e traumas advindos de seus pais – a mãe no caso de Norman, o pai no caso de Mark – e também têm nas mulheres os alvos preferenciais para cometerem seus crimes. Além disso, são obras que tiram do sobrenatural a função de causar medo no espectador, ficando suas narrativas e seus monstros o máximo possível na realidade,

buscando os motivos para o horror em questões psicanalíticas. Com todas essas similaridades, o que justifica, então, as recepções diferentes para cada um?

Em sua obra intitulada *The Reader as Peeping Tom* – a expressão “Peeping Tom” do título refere-se não somente ao filme, mas é uma gíria da língua inglesa que denomina alguém que espreita outro(s) sem ser visto, ou seja, uma espécie de *voyeur* – Jeremy Hawthorn dedica-se a abordar o “olhar não-recíproco em ficção narrativa e cinematográfica” (como afirma o subtítulo do livro) e no capítulo no qual se propõe a analisar *A Tortura do Medo*, o autor apresenta, de forma bastante coerente o que é, possivelmente, o principal motivo para o fracasso do filme de Michael Powell:

Um filme sobre um homem que filma mulheres enquanto as assassina e enquanto elas se deparam com seu próprio reflexo no espelho, mas que parece mais preocupado em direcionar a simpatia do público para o assassino do que para suas vítimas, dificilmente escaparia da censura e, de fato, prejudicou seriamente a carreira de seu diretor e destruiu a de seu roteirista. A publicidade do filme convidou inequivocamente o público a se entregar a um voyeurismo obsceno ao assistir ao filme: um pôster publicitário retratava a primeira vítima condenada, Dora, olhando para a câmera/assassino e para o espectador, acompanhado pelo texto: "Você consegue se ver nesta foto? Você consegue se ver enfrentando o terror de um assassino diabólico? Você consegue adivinhar como você ficaria? Você viverá esse tipo de excitação, suspense, horror, quando assistir à 'A Tortura do Medo'." O texto publicitário está claramente preocupado em preparar os espectadores para adotar pontos de vista incomuns, mas essa formulação em particular envolve algumas reviravoltas muito estranhas. Embora seja ostensivamente endereçado a uma vítima (“você” está de frente para o assassino), imaginar como “você” ficaria instantaneamente muda o ponto de vista para o do assassino — uma mudança que, no filme real, o uso de um espelho pelo assassino talvez convide. As palavras “excitação, suspense, horror” também parecem oferecer ao espectador a chance de experimentar indiretamente emoções associadas tanto ao assassino enlouquecido quanto à vítima aterrorizada. A única emoção que uma mulher enfrentando a morte iminente pode mais ou menos ter a garantia de não estar experimentando é “excitação”, enquanto a ausência marcante entre essas emoções listadas é “pena”. Essa curiosa troca de pontos de vista me leva a suspeitar que o homem que olha para o cartaz é convidado não tanto a imaginar o que a mulher ameaçada está vivenciando, mas sim a imaginar o assassino imaginando o que a mulher ameaçada está vivenciando. (2014, p. 182-183) <sup>27</sup>

---

<sup>27</sup> Tradução própria. Original: A movie about a man who films women while murdering them and while they are faced with their own mirror reflection, but which seems more concerned with directing the audience's sympathy towards the murderer than towards his victims, could hardly be expected to escape censure, and indeed it seriously damaged its director's career and destroyed that of its writer. Publicity for the film unambiguously invited the audience to indulge a salacious voyeurism in watching the film: one publicity poster pictured the doomed first victim, Dora, staring at the camera/murderer, and viewer, accompanied by the text: "Can you see yourself in this picture? Can you see yourself facing the terror of a diabolical killer? Can you guess how you'd look? You'll live that kind of excitement, suspense, horror, when you watch 'Peeping Tom.'" The publicity text is clearly concerned with preparing viewers to adopt unusual points of view, but this particular formulation involves some very odd twists. Although it is ostensibly addressed to a victim ("you" are facing the killer), imagining how "you" would

Vindo de um diretor consagrado, e com o propósito de alcançar as grandes plateias, uma obra desse tipo provavelmente foi demais para o público conservador do pós-guerra, consumidor da violência normalmente através dos meios jornalísticos e que buscava no cinema um escape da vida cotidiana. Além disso, como afirma Hawthorn, imaginar-se no lugar do assassino – e talvez se regozijar com seus atos! –, em uma época na qual os estudos sobre criminosos seriais ainda estavam restritos aos teóricos da psicologia e da psicanálise, sem terem alcançado de forma ampla o meio policial e a população em geral, fez com que esse tipo de identificação entre espectador e personagem soasse impensável do ponto de vista moral. Em relação à *Psicose*, esse é um ponto de distanciamento; enquanto *A Tortura do Medo* constrói Mark como um psicopata tímido, mas sociável e simpático, estabelecendo-o como protagonista desde o primeiro momento – inclusive a plateia assume o ponto de vista dele já na primeira cena, pois nos é mostrado um assassinato que ele comete, com a câmera sendo os olhos dele e os nossos –, Norman só é introduzido quase na metade de *Psicose*, também sendo mostrado como alguém tímido e simpático, porém recluso e intimidado pela presença feminina. Essa última questão também o difere de Mark, que não vê as mulheres como uma ameaça, mas como um objeto a ser estudado. Apesar dessa diferenciação, ambos tendem a desumanizar suas vítimas, impondo-se sobre elas como senhores com poder sobre a vida e a morte.

---

look instantly switches the point of view to that of the murderer—a switch that, in the actual film, the murderer’s use of a mirror perhaps invites. The words “excitement, suspense, horror” also seem to offer the viewer the chance vicariously to experience emotions associated with both crazed killer and terrified victim. The one emotion that a woman facing imminent death can more or less be guaranteed not to be experiencing is “excitement,” while the striking absence among those emotions listed is “pity.” This curious shuffling of points of view leads me to suspect that the man looking at the poster is invited not so much to imagine what the threatened woman is experiencing, but rather to imagine the murderer imagining what the threatened woman is experiencing.

Figura 3 – A vítima de Mark (Karlheinz Böhm) vista pelo público através de seus olhos e da câmera.



Fonte: *A Tortura do Medo* (Peeping Tom, 1960)

Além disso, somos levados a ver Mark também como uma vítima, alguém transformado em um monstro por um pai abusivo e tão monstruoso quanto ele. Ao mesmo tempo que isso o aproxima de Norman, visto que fica perceptível que este também foi vítima de uma mãe abusiva, no caso de *Psicose* o abuso não é tão claro e não justifica os atos de Norman, tampouco os explica; no caso de Mark, Powell utiliza o passado de abusos do personagem para entendermos quem ele se tornou. Outro ponto é que Mark toma ciência de seu transtorno psicológico – sugerido no filme ser a escopofilia<sup>28</sup> – e demonstra o desejo de se “curar”, enquanto Norman não toma conhecimento de sua doença até o final do filme.

Alguns outros aspectos que nos permitem entender a rejeição de público e de crítica ao filme é o tratamento explícito – ou melhor, explícito de uma forma pouco comum no cinema *mainstream* da época – de temas como prostituição, abuso parental e sexualidade feminina que fazem com que *A Tortura do Medo* possa ser visto como até mais ousado que *Psicose*. Outro ponto que os aproxima e, ao mesmo tempo, os afasta é o tratamento visual dado aos crimes: ambos não procuram esconder os momentos de assassinato, mas escolhem níveis diferentes de representação deles. Enquanto *A Tortura do Medo* brilha em um colorido forte, com ênfase no vermelho dos cenários simbolizando todo o sangue que não vemos explicitamente, Hitchcock escolhe filmar em preto e branco tanto para economizar recursos e evitar que o sangue soe falso como para não escandalizar a plateia com algo *gore*, mas chocá-la com o ato de violência em

<sup>28</sup> Freud usa o termo escopofilia. O sujeito é levado pela pulsão escopofílica a tomar o outro como objeto, capturando-o através do olhar à distância. Não se estabelece uma relação sujeito-objeto. (MALLMAN, 2016, p. 45)

si. Convém lembrar que a questão da violência no horror – nesse caso, o britânico – não era de fato inédita, visto que os filmes da Hammer, como *O Vampiro da Noite* (Dracula, 1958. Dir. Terence Fisher) e *Noivas do Vampiro* (The Brides of Dracula, 1960. Dir. Terence Fisher), por exemplo, foram contemporâneos às duas produções citadas aqui e contavam com uma boa dose de sangue. A diferença é que estas obras se inseriam em um contexto fantástico, bem longe da pretensa realidade retratada em *Psicose* e *A Tortura do Medo*.

Por último, ainda sobre a utilização do ponto de vista levantado por Hawthorn, em *Men, Women and Chain Saws*, Clover dedica uma parte de seu capítulo sobre o olhar no cinema de horror a essa questão: além de pontuar que a reavaliação pela a qual *A Tortura do Medo* passou no decorrer dos anos fez com que ele fosse reconhecido como um dos melhores metafilmes<sup>29</sup> já feitos – visto que é crucial para a narrativa o ato de filmar, e Powell estabelece muitos paralelos entre as ações de Mark como fotógrafo/cameraman e a direção do filme dentro do filme –, ela vai além, ao afirmar que *A Tortura do Medo* é um excelente metafilme de horror que lida com a psicodinâmica da nossa relação com nossa própria imagem e a do medo (1992, p. 169). Além disso, a autora discorre sobre como o olhar dominante no filme, e aquele que busca a identificação do espectador, é, prioritariamente, masculino:

Os dois olhares de *A Tortura do Medo* dividem-se diretamente ao longo das linhas sexuais. Aqueles que fotografam são homens (Mark quando adulto; seu pai, Dr. Lewis; o diretor de cinema), e o ato de fotografar é claramente figurado como um ato de crueldade fálica. Aqueles que são fotografados são, com a única exceção de Mark quando criança, mulheres (prostituta, atriz, modelos), e a experiência de ser fotografado — de olhar reativo — é figurada como uma experiência de ser machucado, marcado, aterrorizado, desmaiado e esfaqueado até a morte. (1992, p. 175)<sup>30</sup>

<sup>29</sup> Filmes cuja narrativa tem como elemento de grande importância o ato de filmar, seja como processo artístico, seja como algo pessoal que determinado personagem usa para revelar a si.

<sup>30</sup> Tradução própria. Original: The two gazes of Peeping Tom divide straightforwardly along sexual lines. Those who photograph are males (Mark as an adult; his father, Dr. Lewis; the film director), and the act of photographing is plainly figured as an act of phallic cruelty.<sup>19</sup> Those who are photographed are, with the sole exception of Mark as a child, females (prostitute, actress, models), and the experience of being photographed—of gazing reactively—is figured as an experience of being bruised, scarred, terrified, made to faint, and stabbed to death.

Figura 4 – Mark (Karlheinz Böhm) e sua inseparável câmera.



Fonte: *A Tortura do Medo* (Peeping Tom, 1960)

Mesmo com Mark sendo o único personagem masculino a ser alvo da câmera, Clover afirma que ele:

[...] ocupa ambas as categorias: como adulto do lado masculino e como criança do lado feminino. Meninos pré-adolescentes são frequentemente figurados como pré-masculinos em culturas tradicionais (e em nossa própria cultura popular), mas o caso de Mark é mais complicado, pois ele carregou sua "feminilidade" consigo para a idade adulta, e é uma parte viva de sua psique. Ele é o portador de ambos os olhares, e é a relação e distinção entre eles que o filme de Powell aborda. (1992, p. 175)<sup>31</sup>

É importante entender esses apontamentos da autora não somente no contexto geral do cinema de horror, mas porque esse predomínio do olhar masculino tem no *slasher* um dos ambientes mais férteis para se perpetuar; não somente um olhar figurativo, no âmbito do foco narrativo, mas na própria direção que a câmera – e a imagem, por consequência – toma, visto que a exploração dos corpos femininos, desnudos, violados, em êxtase ou sofrimento, é uma das principais características dos filmes desse subgênero. A partir disso, é possível estabelecer uma relação entre *A Tortura do Medo* e o início de *Halloween*, que nos mostra o primeiro crime

<sup>31</sup> Tradução própria. Original: [...] occupies both categories: as an adult on the side of the masculine and as a child on the side of the feminine. Preadolescent boys are frequently figured as premasculine in traditional cultures (and in our own popular culture), but Mark's is a more complicated case, for he has carried his "femininity" with him into adulthood, and it is a living part of his psyche. He is the bearer of both gazes, and it is the relation and distinction between them that Powell's film is all about.

de um Michael Myers criança sob o ponto de vista do próprio assassino, em uma sequência que apesar de mais explícita, possui a mesma configuração da cena inicial de *A Tortura do Medo*, com uma personagem feminina sexualizada, em posição de vulnerabilidade, sendo morta por um objeto perfurante fálico. Essa ênfase na perspectiva do assassino, seja literal ou narrativamente, promovendo a identificação do público com ele – seja de forma intencional ou não por parte dos realizadores –, se tornou crucial para o sucesso de obras como *Sexta-Feira 13*, *A Hora do Pesadelo*, *Acampamento Sinistro*, entre outras, e, para além dos filmes *slasher*, em *O Silêncio dos Inocentes* (The Silence of Lambs, 1991. Dir. Jonathan Demme) e *Mamãe é de Morte* (Serial Mom, 1994. Dir. John Waters), só para citar dois exemplos.

Todas essas questões apresentadas tanto em *Psicose* quanto em *A Tortura do Medo* reverberaram com força no cinema de horror das décadas posteriores, não somente nos filmes *slasher* em si, mas também em gêneros afins. No entanto, foi nesse subgênero que elas encontraram grande força para se disseminarem.

Assim, os dois filmes apresentados aqui são, cada um a seu modo, essenciais para a compreensão de como o horror *slasher* surgiu e se formou; no entanto, eles foram apenas uma parte do cinema do gênero horror nos anos 1960. Outras vertentes também lidavam com o pânico moral que estava tomando conta da sociedade estadunidense na época, que, ao mesmo tempo que lutava para manter o *status quo* do pós-guerra, como um país símbolo do futuro, se via obrigada a encarar as mudanças sociais que estavam acontecendo. Isso resvalou tanto no horror, em outro subgênero que começou a fazer sucesso no final da década – o horror satanista, com *O Bebê de Rosemary* se tornando um dos seus maiores representantes –, como foi essencial para o surgimento da Nova Hollywood que dominaria os anos 1970, com filmes voltados para dissecar, da forma mais crua e direta possível, os problemas que afligiam a “América”, período esse iniciado com *Bonnie e Clyde – Uma Rajada de Balas* (Bonnie & Clyde, 1968. Dir. Arthur Penn). Era a transposição para as telas de um povo que buscava respostas para as convulsões sociais que ocorriam e que influenciariam a década seguinte.

## 2.2 Anos 1970: O Massacre do Sonho Americano

Os anos 1970 foram marcados por crises ainda maiores que a década anterior, não somente nos EUA, visto que a globalização se tornava cada vez mais uma realidade. A crise do petróleo, a derrota na Guerra do Vietnã e o escândalo Watergate<sup>32</sup> foram fatos que atingiram

---

<sup>32</sup> A crise do petróleo ocorreu “quando a Opep [Organização dos Países Produtores de Petróleo], formada majoritariamente por países árabes, aprovou um embargo no fornecimento de petróleo para os Estados Unidos e outros países ocidentais que apoiaram Israel na Guerra do Yom Kippur. O conflito foi estabelecido entre Israel e

diretamente os EUA, mas que também repercutiram no resto do mundo e tornaram a maioria branca, cisgênero e heterossexual cada vez mais desconfiada das instituições e mais determinada a não deixar que as minorias sociais tivessem seu lugar ao sol. Nas palavras de Reis Filho (2019, p. 44):

A década de 1970 se interpõe ao idealismo absoluto dos anos de 1960 e à retração conservadora dos 1980 (MUIR, 2007, p. 5). Quando a contracultura perdeu expressão na esfera pública, os movimentos sociais se desmobilizaram, as esperanças de seus principais entusiastas não haviam se concretizado e o otimismo associado ao progresso científico foi substituído pela “debilitante sensação de medo” (DOGGETT, 2014, p. 9). Na verdade, desde meados do século XX era difícil manter a fé no progresso contínuo.

A reação artística a isso, que se iniciou no fim dos anos 1960, foi o surgimento de “[...] um novo modo de fazer cinema, dotado de um espírito crítico e contestatário que buscava não apenas refletir sobre o caos da vida nos Estados Unidos, mas também denunciou o revés do sonho americano e do capitalismo” (REIS FILHO, 2015, p. 81). Com o já referido *Bonnie e Clyde*, essa resposta saiu do cinema independente e mostrou à Velha Hollywood que um cinema violento e que abordasse temas espinhosos poderia trazer grandes lucros.

O domínio dos jovens diretores que estavam construindo a Nova Hollywood fez com que a busca pelo retrato da realidade nas telas, seja através da abordagem de temas socialmente relevantes – violência policial, racismo, emancipação feminina, entre outros –, seja pela forma fílmica em si, fosse a ordem da vez, tanto no cinema independente como nas obras de estúdio. Isso transformou todos os gêneros cinematográficos na época, desde os faroestes, como a desconstrução do gênero em obras como *Pequeno Grande Homem* (*Little Big Man*, 1970. Dir. Arthur Penn) e *Meu Ódio Será Sua Herança* (*The Wild Bunch*, 1969. Dir. Sam Peckinpah), passando por musicais, como *Jesus Cristo Superstar* (*Jesus Christ Superstar*, 1973).

---

Egito, que contou com o apoio direto da Síria. O país norte-americano e outras nações, seguindo a sua orientação, se alinharam com Israel, desencadeando, assim, o primeiro choque do petróleo no mundo.

O preço do barril de petróleo saltou de US\$ 2,90 para US\$ 11,65, e a produção mundial despencou para quatro milhões de barris até 1974. Com a escassez de petróleo para a produção de combustível, o preço dessa mercadoria também disparou e afetou as economias nacionais. O embargo somente foi retirado pela Opep no mês de março de 1974." Fonte: <https://brasilecola.uol.com.br/geografia/a-crise-do-petroleo.htm> Acesso em: 03/02/2025.

Já a Guerra do Vietnã foi um conflito entre Vietnã do Norte e Vietnã do Sul, que durou cerca de 16 anos (1959-1975), e no qual cada um dos lados buscava controlar e unificar o país, dividido após se verem independentes da França. No contexto da Guerra Fria, os EUA resolveram participar do conflito, apoiando o Vietnã do Sul, enviando “[...] tropas para o Vietnã entre 1965 e 1973, [...] a participação do país na guerra foi considerada um desastre completo do ponto de vista militar, da reputação do país e da opinião pública.”

Fonte: <https://brasilecola.uol.com.br/guerras/guerra-vietna.htm> Acesso: 03/02/2025.

O escândalo Watergate, por sua vez, ocorreu quando cinco homens foram presos tentando invadir a sede do Partido Democrata, em Washington, para colocar escutas. Após a investigação de dois jornalistas, foi descoberto que a ação era do conhecimento do presidente dos EUA à época, Richard Nixon, que chegou perto de sofrer um impeachment devido a isso, mas renunciou antes que acontecesse.

Fonte: <https://brasilecola.uol.com.br/historiag/escandalo-watergate.htm> Acesso: 03/02/2025.

Dir. Norman Jewison) ou mesmo *Os Embalos de Sábado à Noite* (Saturday Night Fever, 1977. Dir. John Badham). Com o horror não seria diferente: ainda que os filmes do gênero pautados no sobrenatural não tenham perdido força, como o sucesso de *O Exorcista* e *A Profecia* podem atestar, mesmo esses buscavam o máximo de realismo possível dentro de suas narrativas, seja em forma ou conteúdo. Assim, surge um cinema influenciado tanto pelos movimentos sociais da década anterior como pela desilusão da maior parte da juventude com as instituições, ocorrendo então uma renovação da cinematografia estadunidense, que se tornou campo propício para o surgimento de algumas obras que começaram a construir o subgênero *slasher*. Também foi essencial para isso a disseminação entre a população comum do termo *serial killer*, que foi oficialmente cunhado pelo investigador do FBI (Federal Bureau Investigation) Robert Ressler na década em questão:

Sobre o termo *Serial Killer*, este foi utilizado pela primeira vez em casos reais na década de 1970 por Robert Ressler (CASOY, 2004), substituindo o termo *Stranger Killer* (*assassino desconhecido*). Na perspectiva cinematográfica, a expressão *Serial Killer* foi empregada somente em 1987 no *thriller* *Um Policial Acima da Lei* (*Cop*), do diretor James B. Harris (KIDD, 2007). Não deixando de lado as expressões que eram comumente utilizadas: sociopata, psicopata, criminoso sexual, maníaco pervertido, louco, dentre tantas outras terminologias. (DE MATOS, 2013, p. 62)

Sobre a conjuntura social que pode ter contribuído para isso, retoma-se Reis Filho (2019, p. 46):

Nos anos 1970, facetas da vida contemporânea despertavam grande ansiedade, e tudo se tornava controversia. O meio ambiente, a tecnologia, o sexo, o governo, a questão racial, o papel da mulher na sociedade e o seu direito de controle sobre o próprio corpo criaram tendências para o horror (MUIR, 2007, p. 5). Cineastas talentosos deixaram sua marca nos chamados *slasher* films, possivelmente influenciados pelo drama de assassinato em série *Noite do Terror* (*Black Christmas*, dir. Bob Clark, 1974) ou pelo inovador *O MASSACRE DA SERRA ELÉTRICA* (*The Texas Chainsaw Massacre*, dir. Tobe Hooper, 1974).

São tratadas aqui três obras dessa década que podem ser consideradas as mais representativas para o subgênero em questão, incluindo aquele que se tornou a base para todos os filmes *slasher* que vieram depois: *Halloween*. Porém, antes de chegar a ele, são apresentados *O Massacre da Serra Elétrica* e *Noite do Terror*, referidos acima por Reis Filho, ambos de 1974 – em mais uma daquelas coincidências que também haviam ocorrido com *Psicose* e *A Tortura do Medo* – e que, apesar de seus formatos e narrativas serem bastante diferentes, possuem elementos que, combinados, seriam fartamente vistos posteriormente em obras *slasher*.

### 2.2.1 O Massacre da Serra Elétrica (*The Texas Chain Saw Massacre*, 1974)

Uma das obras de horror mais polêmicas de todos os tempos devido à sua violência, visto hoje em dia, *O Massacre da Serra Elétrica*, obviamente, não causa mais o mesmo impacto nesse sentido. Entretanto, atualmente, é muito mais fácil apreciar suas qualidades reais sem todo o sensacionalismo da época de seu lançamento. A sua energia, crueza e inventividade são infinitamente mais interessantes que as reações indignadas – e as proibições que o filme sofreu em vários lugares do mundo – que causou. Ao se retirar todo o verniz de polêmica que o filme alcançou, o que fica é o impacto que ele causou não somente no horror, mas na cultura popular como um todo.

Figura 5 – Leatherface (Gunnar Hansen) e sua arma preferida: a motosserra.



Fonte: *O Massacre da Serra Elétrica* (*The Texas Chain Saw Massacre*, 1974)

Assim como *Psicose*, *O Massacre da Serra Elétrica* é levemente baseado nos crimes de Ed Gein. Na história, um grupo de jovens está viajando pelo interior do sul dos EUA quando se deparam com uma casa no meio do nada que abriga uma família que assassina viajantes para roubá-los e devorá-los. O principal membro dessa família e autor da maior parte dos homicídios é um homem apelidado de Leatherface (Cara de Couro, em português), um indivíduo extremamente violento e sádico, cujo apelido remete ao fato dele arrancar a pele do rosto de uma vítima para cobrir seu próprio rosto.

Retoma-se aqui Reis Filho (2019, p. 248), que pontua:

Representante emblemático do gênero splatter, O MASSACRE DA SERRA ELÉTRICA (*The Texas Chain Saw Massacre*, dir. Tobe Hooper, 1974) foi considerado um dos filmes norte-americanos de horror mais importantes dos anos 1970 (HARDY, 1985; HUTCHINGS, 2008). Isso se deve, em parte, pela apresentação de temas característicos do horror naquele período,

especialmente no que se refere às famílias monstruosas e à percepção de que a sociedade norte-americana se encontrava em estado disfuncional (HUTCHINGS, 2008, p. 312). Para Joe Bob Briggs, o calor e as condições miseráveis da área rural do Texas certamente amplificaram a atmosfera que Tobe Hooper tentava imprimir nesse filme, considerado pelo crítico o primeiro “estrangulador” da geração do baby boom, “no qual crianças suburbanas mimadas, porém idealistas, desconfiadas de qualquer pessoa com mais de trinta anos, são aterrorizadas pelo mundo adulto deformado”. (Briggs, 2003 pp. 188, 193).

Essa representação que o filme faz do embate entre civilização e barbárie, incorporada na luta dos habitantes da cidade contra moradores rurais considerados monstruosos, inferiores até, é origem de uma vertente própria de filmes *slasher*, quase um subgênero dentro de um subgênero, com filmes como *Quadrilha de Sádicos* (*The Hills Have Eyes*, 1977. Dir. Wes Craven), por exemplo. É aquilo que Reis Filho denomina horror rural, filmes que “[...] dramatizam encontros entre pessoas da cidade e o povo demente do interior” (2019, p. 249). Assim, apesar de *O Massacre da Serra Elétrica* não ser ainda um *slasher* no seu formato mais consagrado – é possível dizer que falta uma *final girl* nos moldes que Clover conceituou, assim como a simbologia do vilão como repressor do sexo e da nudez, entre outras características – sua importância para o subgênero não pode ser negada, visto que ele ajudou a originar uma divisão nos filmes *slasher* que persiste até hoje e que é pautada pela ambientação: há uma diferenciação nas narrativas que se localizam no meio urbano – ainda que suburbano – daquelas que ocorrem no meio rural (seja ele uma fazenda, uma floresta ou um acampamento de férias). Primeiramente, o tratamento dado ao vilão é diferente, como, por exemplo, os assassinos de *O Massacre da Serra Elétrica* são sujeitos à margem da sociedade, párias que não seguem convenções sociais; o mesmo ocorre com Jason em *Sexta-Feira 13* (da parte 2 em diante, visto que a vilã do primeiro filme é a Sra. Voorhees), cujas deformidades o tornam um proscrito. Enquanto isso, os vilões de obras como *Halloween*, *Noite do Terror*, *Dia dos Namorados Macabro*, *Slumber Party – O Massacre* e mesmo *Pânico* são frutos do próprio meio social, sucessores legítimos de Norman Bates e Mark Lewis, ou seja, indivíduos psicologicamente problemáticos, mas que, em aparência, talvez pudessem passar despercebidos. Até mesmo *Acampamento Sinistro* que, como o próprio título deixa claro, se passa em um acampamento de férias, na superfície, seria destoante nessa divisão, visto que Ângela (Felissa Rose) aparenta ser uma criança comum, mas no final é classificada como um monstro ao se revelar uma menina transexual (que, na sociedade estadunidense de 1983 era, claramente, alguém marginalizado). Junto a essa questão, tem-se o ambiente em si: o meio rural sugere o desconhecido, o selvagem, um local de mistério e de uma pureza ancestral que está sendo invadido pelos personagens da “civilização”; o subúrbio, por outro lado, é o local de segurança e conforto, da “normalidade” vigente e, portanto, lugar onde não pode ou deve existir o mal.

Outra contribuição do filme para a construção do que viria a ser o subgênero *slasher* é trazer a imagem do vilão como uma força implacável e grotesca, e que se apropria de diversos tipos de objetos para cometer os assassinatos, bem como mata de diferentes formas.

Muito da qualidade apontada em *O Massacre da Serra Elétrica* vem não do seu ineditismo ao lidar com a violência, mas da forma como ele a apresenta. Voltando a citar Reis Filho (2019, p. 249):

Ao mesmo tempo artilheiro e implacável, marcado por um tom raramente visto no cinema de horror até aquele momento, O MASSACRE DA SERRA ELÉTRICA proporciona uma dessas experiências de “terror rural” (HUTCHINGS, 2008, p. 312) à medida que seus personagens, jovens inocentes seguindo viagem pelo interior, são perseguidos e mortos por uma família de maníacos na área rural do Texas. De acordo com Phil Hardy, seu “poder visceral indubitável” deve-se à qualidade técnica que o fez superar tantos rivais dentre as produções de horror de baixo orçamento. Tão implacável quanto *A Noite dos Mortos Vivos* (*Night of the Living Dead*, dir. George Romero, 1968), na concepção do crítico, o filme de Hooper sabe como usar a câmera e a edição de modo a transportar o espectador para o holocausto na tela [...].

É uma abordagem que, assim como em *Psicose* e *A Tortura do Medo*, foi considerada, à época, vulgar, mas que, pode-se dizer, possui um propósito que não a violência pela violência; diferente de muitos dos seus sucessores, ele, como afirma Clover, “[...] revisou o modelo *Psicose* a tal ponto, e de tal forma, que marcou uma nova fase [no horror]” (1992, p. 24)<sup>33</sup>, trazendo assim noções mais profundas do estado em que se encontrava a sociedade estadunidense, do que era possível perceber no momento de seu lançamento.

O mesmo ocorre, ainda que em menor escala de influência, na obra sobre a qual se discorre a seguir, curiosamente lançada no mesmo ano que *O Massacre da Serra Elétrica: Noite do Terror*.

### **2.2.2 Noite do Terror (*Black Christmas*, 1974)**

No panteão dos filmes *slasher* mais influentes ou famosos, *Noite do Terror* está um pouco distante de ocupar os primeiros lugares. Até mesmo no campo acadêmico, é uma obra que ainda não desperta tanto desejo de estudos aprofundados, embora entre pesquisadores do horror britânicos e estadunidenses seja um filme reconhecido pelo o que de fato é, ou seja, um

---

<sup>33</sup> Tradução própria. Original: [...] a film emerged that revised the Psycho template to such a degree and in such a way as to mark a new phase [...].

grande precursor do subgênero *slasher*, e notória influência para *Halloween*. Em seu trabalho denominado *Horror Film: A Critical Introduction*, parte da *Bloomsbury Film Genres Series*, Murray Leeder se propõe a fazer um percurso histórico crítico do gênero, do surgimento do cinema até a primeira metade dos anos 2010, e, para ele:

Talvez tão influente a longo prazo tenha sido *Noite do Terror* (1974), do Canadá, dirigido pelo americano importado Bob Clark. Baseado em uma lenda urbana popular que também inspiraria *O Mensageiro da Morte* (1979), ele se passa em grande parte em uma casa de irmandade que está recebendo uma série de telefonemas obscenos que, na verdade, estão sendo feitos por um homem misterioso escondido dentro da própria casa. Ele mata as irmãs da irmandade uma por uma, mas nunca é visto claramente e quase não recebe caracterização. [...] *Noite do Terror* provou ser um importante predecessor do filme ‘*slasher*’. (2018, p. 73)<sup>34</sup>

Assim, analisando-se tanto o filme em si como seu contexto de produção, é possível perceber que é uma obra tão importante quanto seu contemporâneo *O Massacre da Serra Elétrica*, mesmo que o tratamento narrativo e visual dado a ele seja mais formal e clássico, e ele careça da mesma energia psicótica. As qualidades de *Noite do Terror* residem mais nos temas que aborda e na construção de sua história e dos personagens, pois, ainda que tenha sido dirigido, produzido e roteirizado por homens, pode ser considerado um *slasher* profeminista, no sentido de que tanto a narrativa é guiada por mulheres como pela diversidade dos tipos femininos que permeiam o filme, que são imperfeitas e trazem características muito reais, ou seja, estão longe de serem planas como a maioria das personagens desse tipo de filme, ainda mais se levando em conta a época em que *Noite do Terror* foi lançado. Infelizmente, isso não ocorre sem percalços, visto que, apesar do progressismo do filme, ele *ainda* é fruto da mente e do olhar masculino, e isso resulta em uma obra que, se não chega a ser tão fetichista quanto seus sucessores, ainda pune suas mulheres com mortes horríveis.

---

<sup>34</sup> Tradução própria. Original: Perhaps as influential in the long run was Canada’s *Black Christmas* (1974), directed by transplanted American Bob Clark. Building on a popular urban legend that would also inspire *When a Stranger Calls* (1979), it takes place largely in a sorority house that is receiving a series of lewd phone calls, which are actually being placed by a mysterious man hiding within the house itself. He murders his way through the sorority sisters one by one, but is never clearly seen and receives almost no characterization. [...], *Black Christmas* proved an important predecessor to the ‘*slasher film*’.

Figura 6 – Jess (Olivia Hussey) é atormentada por telefones misteriosos.



Fonte: *Noite do Terror* (Black Christmas, 1974)

Lançado ainda à sombra das lutas estudantis de Maio de 68, e no auge da Nova Hollywood, apesar de ter sido realizado fora desse meio, visto que é uma produção canadense, é um filme que traz questões incomuns em obras do tipo, como uma protagonista – Jess, interpretada por Olivia Hussey – que está grávida e entra em conflito com seu namorado (Keir Dullea) por querer abortar, e ele não; Barb (Margot Kidder), alcoolista, sexualmente liberada e mordaz; Sra. Mac (Marian Waldman), administradora da casa, que faz o papel de figura materna, mas que é bastante permissiva (e também viciada em álcool); entre outras. O que fica claro é que nenhuma das personagens é criada para ser a típica mocinha imaculada, ou a *final girl* posteriormente formatada por *Halloween* e conceituada por Clover. Por isso, a representação feminina acaba sendo o principal ponto de divergência entre *Noite do Terror* e a maioria dos filmes *slasher* que o sucederam, inclusive o mais diretamente ligado a ele, *Halloween*:

Embora não tenha sido um sucesso, *Noite do Terror* forneceu um modelo para o *Halloween* que Yablans, Carpenter e Hill seguiriam, mas somente após fazer algumas mudanças no tipo de personagens femininas que seu filme apresentaria. Essas revisões foram informadas por filmes jovens de sucesso lançados após *Noite do Terror*. Uma mudança foi na demografia do grupo de vítimas, trocando as "estudantes universitárias carreiristas" de *Noite do Terror* por "garotas adolescentes de cidade pequena". (BERNARD, 2020, p. 41)<sup>35</sup>

<sup>35</sup> Tradução própria. Original: Even though it was not a hit, *Black Christmas* provided a template for *Halloween* that Yablans, Carpenter, and Hill would follow, but only after making some changes to the type of female characters their film would feature. These revisions were informed by successful youth films released after *Black Christmas*.

Outro ponto que corrobora a influência de um sobre o outro é o afirmado por Bryan Turnock ao analisar os filmes *slasher* em *Studying Horror Cinema* (2019, p. 183):

Outro precursor frequentemente mencionado, Noite do Terror (1974) de Bob Clark conta a história dos membros de uma irmandade que são mortas uma por uma por um psicopata que vive em seu sótão. Este último filme certamente foi uma influência nos primeiros slashers, com Clark alegando que após seu lançamento ele discutiu sua ideia para uma sequência com John Carpenter. Envolvendo um psicopata que escapa de um asilo e aterroriza babás no decorrer de uma noite de Halloween, o enredo proposto é essencialmente o do Halloween [...].<sup>36</sup>

Figura 7 – Billy, o assassino das sombras.



Fonte: *Noite do Terror* (Black Christmas, 1974)

Além do que foi levantado em relação ao papel das mulheres no filme, outra questão que ele traz e que se tornaria recorrente em filmes *slasher* futuros é a forma como o assassino é representado. Por mais que ele traga algumas características de obras influentes que lhe antecederam, como o fato de ser diagnosticado com transtornos psicológicos e a misoginia – ecos de Norman Bates, principalmente, e de Mark Lewis (*A Tortura do Medo*) -, ele apresenta algo que esses dois até possuíam, mas o traz em uma escala mais elevada: sua função como força repressora. O assassino atravessa a narrativa como um ser sem rosto e, assim como em *A*

---

One change was in the demographics of the victim group, switing out the ‘careerist university students’ of Black Christmas with ‘small-town teenage girls’.

<sup>36</sup> Tradução própria. Original: Another frequently mentioned forerunner, Bob Clark’s Black Christmas (1974) tells the story of the members of a sorority house who are killed one by one by a psychopath living in their attic. This last film was certainly an influence on early slashers, with Clark claiming that following its release he discussed his idea for a sequel with John Carpenter. Involving a psychopath who escapes from an asylum and terrorises babysitters in the course of a Halloween night, the proposed plot is essentially that of Halloween [...].

*Tortura do Medo*, em vários momentos enxergamos as situações por seu ponto de vista, através de uma câmera subjetiva. No entanto, diferente do filme citado, em *Noite do Terror* o objetivo não é que entremos na mente do assassino, mas sim que o público se sinta apreensivo por conhecer algo que os personagens desconhecem. Ou seja, é um efeito de suspense, e não de aprofundamento psicológico do vilão. Esse é um recurso que seria retomado em várias obras do subgênero, como o próprio *Halloween*, assim como em *Dia dos Namorados Macabro*, *Sexta-Feira 13*, entre outros. Tudo isso contribui para tornar Billy, o assassino em questão, um ser quase sobrenatural, mais uma entidade que uma pessoa real, algo reforçado até os últimos minutos do filme: ele sobrevive para continuar a matança, com outro personagem levando a culpa em seu lugar; pois assim como seus sucessores – sejam eles Michael Myers, Jason Voorhees ou Freddy Krueger –, ele não pode ser totalmente derrotado enquanto existirem transgressores a serem punidos.

Esse papel do assassino como uma força punitiva se tornaria um dos pontos-chave do subgênero, claramente exemplificado no filme apresentado a seguir, considerado o definidor das principais características dos filmes *slasher* e fundamental para esta pesquisa: *Halloween*.

### **2.2.3 *Halloween – A Noite do Terror (Halloween, 1978)***

É praticamente impossível falar de *Halloween* e não repetir algo que já tenha sido dito: sua importância não somente para os filmes *slasher*, ou para o gênero horror em geral, mas para o próprio cinema de entretenimento popular é incontestável. Não só ele definiu parâmetros narrativos e estéticos para os filmes do subgênero que o seguiram, como conseguiu ser um sucesso financeiro tão grande que despertou o olhar de Hollywood para o horror como um investimento barato e fonte de renda robusta de uma forma poucas vezes vista. Desse modo, não é pretendido aqui um estudo aprofundado do filme e seu impacto, já que este não é o objetivo desta pesquisa, mas apresentar pontos que permitam entender sua relevância para, posteriormente, ser possível compreender o seu papel na representação feminina no subgênero *slasher*. Primeiramente, entender o estado no qual se encontrava o cinema estadunidense no período de lançamento de *Halloween* é essencial para a compreensão do seu sucesso.

Os filmes de horror americanos sofreram uma espécie de dupla personalidade durante grande parte dos anos 1970. Por um lado, produções independentes de baixo orçamento lotaram drive-ins e grindhouses, com filmes como *Aniversário Macabro*, *O Massacre da Serra Elétrica* e *Quadrilha de Sádicos* seguindo os passos de *A Noite dos Mortos-Vivos*, trazendo ao público experiências cada vez mais angustiantes. Ao mesmo tempo, com filmes baseados em romances best-sellers, como *O Exorcista*, *A Profecia* e *Carrie*, os

grandes estúdios tiveram sucesso em levar o terror para as massas. No entanto, com o surgimento da mentalidade de blockbuster após o sucesso sem precedentes de *Tubarão* e *Star Wars* (George Lucas, 1977) (juntamente com a recepção desastrosa de lançamentos do gênero de grande orçamento, como *O Exorcista II: O Herege* [John Boorman, 1977] e *A Fúria* [Brian De Palma, 1978]), os grandes estúdios mais uma vez se afastaram da produção de filmes de terror. De volta às mãos dos independentes, dois jovens cineastas em particular lançaram as bases para o que seria um dos períodos mais prolíficos da história do gênero. O escritor e diretor John Carpenter teve um certo sucesso de crítica com a comédia de ficção científica *Dark Star* (1974) e o suspense *Assalto à 13ª DP* (1976) antes de fazer sua estreia no terror com *Halloween* em 1978. Rapidamente se tornou o filme independente mais lucrativo de todos os tempos, de qualquer gênero, arrecadando US\$ 80 milhões com seu orçamento de US\$ 320.000. No ano seguinte, Sean S. Cunningham, produtor de *Aniversário Macabro*, pegou a fórmula básica do filme de Carpenter (adolescentes púberes sendo perseguidas por um assassino misterioso) e aumentou a violência e o sangue. Escolhido para distribuição pela Paramount, Sexta-Feira 13 foi um sucesso instantâneo de bilheteria e demonstrou o quão fácil (e barato) era reproduzir a fórmula vencedora de *Halloween*, se não seu estilo e clima. As comportas foram abertas. (TURNOCK, 2019, p. 182-183)<sup>37</sup>

Essa breve análise de Turnock mostra pelo menos dois pontos que servem para entender o sucesso financeiro de *Halloween*: o advento do *blockbuster* e alguns fracassos do gênero horror produzidos por grandes estúdios. O primeiro surgiu com o lançamento de *Tubarão* (*Jaws*. Dir. Steven Spielberg) que, em 1975, fez algo parecido com o que *Psicose* havia feito anos antes: provocou uma revolução que ia além do campo cultural, modificando a própria forma de se consumir filmes. Com a obra de Spielberg, modificam-se uma série de questões, desde as estratégias de lançamento que os grandes estúdios utilizavam para vender seus filmes, passando pelo público-alvo, até a forma como os diretores se tornaram, eles também, uma grife, tal qual grandes astros das telas<sup>38</sup>. *Tubarão* inicia de fato o conceito de filme-evento, aquele

<sup>37</sup> Tradução própria. Original: The American horror film suffered something of a split personality throughout much of the 1970s. On the one hand, low-budget independent productions filled drive-ins and grindhouses, with films such as *Last House on the Left*, *The Texas Chain Saw Massacre* and *The Hills Have Eyes* following in the footsteps of *Night of the Living Dead* in bringing audiences ever more harrowing experiences. At the same time, with films based on best-selling novels, such as *The Exorcist*, *The Omen* and *Carrie*, the major studios succeeded in taking horror to the masses. However, with the emergence of the blockbuster mentality following the unprecedented success of *Jaws* and *Star Wars* (George Lucas, 1977) (coupled with the disastrous reception of big budget genre entries such as *Exorcist II: The Heretic* [John Boorman, 1977] and *The Fury* [Brian De Palma, 1978]), the major studios once again drifted away from horror film production. Back in the hands of the independents, two young film-makers in particular laid the groundwork for what was to be one of the most prolific periods in the history of the genre. Writer and director John Carpenter had enjoyed a degree of critical success with the science-fiction comedy *Dark Star* (1974) and the thriller *Assault on Precinct 13* (1976) before making his horror debut with *Halloween* in 1978. It quickly became the most profitable independent film ever, of any genre, earning \$80 million from its \$320,000 budget. The following year Sean S. Cunningham, producer of *Last House on the Left*, took the basic formula of Carpenter's film (nubile teenagers being stalked by a mysterious killer) and increased the violence and gore. Picked up for distribution by Paramount, Friday the 13th was an instant box-office success, and demonstrated how easy (and cheap) it was to reproduce *Halloween*'s winning formula, if not its style and mood. The floodgates were opened.

<sup>38</sup> Alguns diretores já eram reconhecidos por parte do público anteriormente, com Hitchcock podendo ser

lançado em larga escala pelos EUA, com um orçamento astronômico e um retorno financeiro ainda mais absurdo. Além disso, com ele, mas principalmente com *Star Wars* (idem, 1977. Dir. George Lucas), o espectador almejado pelos estúdios deixa de ser a população adulta e passa a ser os adolescentes e os jovens adultos, um público preferencialmente masculino, que se conquistado, iria ao cinema repetidas vezes, gerando assim uma receita milionária a cada projeto bem-sucedido. Isso se refletiu diretamente na forma como os produtores de alto escalão hollywoodianos passaram a enxergar os filmes de horror: como, devido à classificação indicativa, não era possível vendê-los para o público adolescente, e o espectador adulto médio havia perdido boa parte do interesse nesse tipo de filme – vide o citado fracasso de filmes como *O Exorcista II – O Herege* (Exorcist II: The Heretic, 1977. Dir. John Boorman) –, não parecia ser um bom negócio investir na produção de filmes desse gênero. Foi assim que, de forma independente, *Halloween* foi produzido e fez história.

O cenário básico do filme — babás adolescentes suburbanas perseguidas por um assassino louco — foi concebido pela "mente adulta" de Irwin Yablans, o chefe da Compass International, uma pequena produtora e distribuidora independente. Yablans, um veterano da indústria que trabalhava no ramo cinematográfico em várias funções desde a década de 1950 (Nichols 1980: 42), acreditava que o conceito do filme, provisoriamente intitulado "The Babysitter Murders", era perfeito para o público jovem: "Ocorreu-me que se fizéssemos um filme sobre babás, ele... se prestaria a crianças em perigo" (Anchor Bay 2013b). Para concretizar sua visão, Yablans contratou John Carpenter, um jovem escritor/diretor cujo filme anterior, o thriller de ação de baixo orçamento *Assalto à 13ª DP* (1976), havia sido distribuído nos EUA pela empresa de distribuição anterior de Yablans, a Turtle Films. Carpenter foi definido para dirigir e coescrever o filme com sua parceira, Debra Hill, que também produziria. Com essa equipe criativa em mãos, Yablans convenceu o financista Moustapha Akkad a aumentar o orçamento do filme, assegurando-lhe que o filme seria comercializável para o público jovem [...]. (BERNARD, 2020, p. 18)<sup>39</sup>

---

considerado o mais famoso; no entanto, não era comum que o espectador médio fosse ao cinema por desejar ver um filme de um diretor específico, diferentemente do que ocorria com os atores e atrizes, cujos nomes mais famosos eram suficientes para trazer público às salas.

<sup>39</sup> Tradução própria. Original: Thee basic scenario of the film— suburban teenager babysitters stalked by a mad killer—was conceived by the ‘adult mind’ of Irwin Yablans, the head of Compass International, a small independent producer and distributor. Yablans, an industry veteran who had been working in the movie business in various capacities since the 1950s (Nichols 1980: 42), believed the concept for the film, tentatively titled ‘The Babysitter Murders,’ was a perfect fit for youth audiences: ‘It occurred to me that if we did a movie about babysitters, it would ... lend itself to kids in jeopardy’ (Anchor Bay 2013b). To realize his vision, Yablans employed John Carpenter, a young writer/director whose previous film, the low-budget action thriller *Assault on Precinct 13* (1976), had been distributed in the US by Yablans’s previous distribution company, Turtle Films. Carpenter was set to direct and co-write the film with his partner, Debra Hill, who would also produce. With this creative team in hand, Yablans convinced financier Moustapha Akkad to put up the film’s budget, assuring him the film would be marketable to youth audiences [...].

No enredo de *Halloween*, Laurie Strode (Jamie Lee Curtis), uma adolescente moradora da suburbana Haddonfield, começa a ser seguida por um misterioso homem de máscara branca. Ela não sabe, mas é Michael Myers (Nick Castle), fugitivo de um manicômio onde estava internado desde os 6 anos por assassinar sua irmã mais velha, uma jovem, assim como Laurie. Toda a ação principal transcorre em um dia, obviamente o Halloween do título, culminando em uma noite de violência, na qual Michael assassina os amigos de Laurie e tenta a todo custo matá-la também.

Assim como as obras anteriores a ele que ajudaram a formar o subgênero, *Halloween* não prima pelo ineditismo: seu papel é muito mais de reunir uma série de características que, futuramente, seriam tão replicadas que passariam a ser consideradas regras dos filmes *slasher*. E o faz, como afirmado, recriando e expandindo. Uma dessas características, e a mais fundamental para a pesquisa apresentada aqui, é a formulação do protótipo clássico de *final girl*.

Figura 8 – Laurie (Jamie Lee Curtis) é a primeira a perceber o perigo que se avizinha.



Fonte: *Halloween – A Noite do Terror* (Halloween, 1978)

De todas as características que fazem de *Halloween* a pedra angular dos filmes *slasher*, a delineação da forma clássica da *final girl* talvez seja a mais importante e reconhecível tanto por espectadores quanto por críticos e estudiosos. Convém lembrar que apesar do filme não ter criado esse tipo de personagem, sem ele o reconhecimento da existência deste

provavelmente não existiria, visto que foi o formato definido por ele, e copiado e recriado por seus sucessores, que permitiu a já citada Carol J. Clover criar e conceituar o termo. Não é detalhado aqui esse tipo específico de personagem, pois isso é tratado posteriormente, mas no âmbito de *Halloween*, “A *final girl* de *Halloween* é Laurie. Sua defesa desesperada é mais curta em duração que a de Sally<sup>40</sup>, mas não menos carregada de horror.”<sup>41</sup> (CLOVER, 1992, p. 38). Ela reúne uma série de elementos que refletem aquilo que se espera de uma mulher/garota em um momento social que via o surgimento do HIV/AIDS, além de um avanço crescente do conservadorismo que se tornaria um pilar social dos EUA na década seguinte.

Uma das principais características que Laurie carrega é relativa à sexualidade. Sobre isso, Brigid Cherry (2009, p. 27) pontua:

Em vários filmes slasher, os adolescentes sexualmente ativos são mortos e a *final girl* é literalmente virgem ou não está interessada em garotos. Em *Halloween* não é dito que Laurie [...] é virgem, mas ela é representada como academicamente brilhante e focada em seu trabalho escolar (o que a torna pouco atraente para os garotos). Virgindade/pureza versus atividade sexual/impureza, portanto, se torna uma sintaxe organizadora fundamental nesses filmes de horror slasher [...].<sup>42</sup>

Como um modelo do ideal de *final girl*, Laurie parece distante de qualquer teor sexual. Mesmo as insinuações de suas amigas de que ela gosta de um garoto são recebidas com doses variadas de desinteresse e medo (de que ele descubra e venha até ela com qualquer intenção romântico-sexual). Assim, ela representa aquilo que a sociedade adulta da época impunha aos jovens – ou melhor, **às** jovens – como o correto a ser seguido neste campo da vivência, pois, ao contrário da geração hippie, a de fim dos anos 1970 buscava retomar o pensamento vigente nas décadas pré-liberação sexual, pregando que o sexo pelo sexo, fora do casamento, é pecaminoso.

Abdicar do sexo ou de qualquer ato relacionado a ele torna-se, então, um imperativo para a sobrevivência. É como se as energias física e mental que a personagem dispensaria a isso fossem redirecionadas para causas mais “nobres”: sobreviver e, no caso de Laurie, proteger aqueles que estão sob sua guarda (as crianças que ela cuida no trabalho de babá) ou vingar os que lhe são caros. Aqui entra outra característica da personagem que a difere de possíveis *final*

<sup>40</sup> Protagonista de *O Massacre da Serra Elétrica*.

<sup>41</sup> Tradução própria. Original: *Halloween's Final Girl is Laurie. Her desperate defense is shorter in duration than Sally's but no less fraught with horror.*

<sup>42</sup> Tradução própria. Original: *In several slasher films the sexually active teenagers are killed and the final girl is either literally a virgin or not interested in boys. In Halloween it is not spelt out that Laurie (Figure 1.2) is a virgin, but she is represented as being academically bright and focused on her school work (which makes her unattractive to the boys). Virginity/purity versus sexual activity/impurity thus becomes a key organizing syntax in these slasher films [...].*

*girls* antecessoras: enquanto em *O Massacre da Serra Elétrica* Sally (Marilyn Burns) reage ao que acontece com ela mais por instinto que conscientemente, e no último minuto é salva por uma figura masculina – algo que até acontece em *Halloween* também –, Laurie sai “[...] da defesa passiva para a ativa – não é surpresa que os filmes após *Halloween* apresentem *Final Girls* que não apenas revidam, mas o fazem com ferocidade e até matam o assassino por conta própria, sem ajuda de outros”<sup>43</sup> (CLOVER, 1992, p. 37). Ao final, Laurie ainda é salva por um homem, o Dr. Loomis (Donald Pleasence), mas isso é mais uma concessão que o filme faz ao conservadorismo, pois ele é uma representação da autoridade legitimada que surge no vácuo da autoridade familiar. Ou seja, não é *qualquer* homem que pode ou consegue salvar uma *final girl*, mas somente aqueles que representem uma autoridade social reconhecida, seja a Igreja, o Estado ou a Família.

Outro ponto instaurado por *Halloween* e apontado por Clover diz respeito à concepção visual da *final girl*: ela apresenta um meio-termo entre o masculino e o feminino, uma quase androginia, com um figurino que mostra que ela é uma mulher, mas de forma controlada, buscando evitar que ela seja sexualizada. São características visuais que externam a psicologia da personagem, concentrando nela um ideal feminino que o patriarcado determina como o único que deveria ser desejável pelas próprias mulheres. Ao fazer uma análise da personagem, Larocca, citando Clover, afirma:

De acordo com Clover, estas personagens [as *final girls*] reúnem em si características harmoniosas: são femininas o suficiente para chamar a atenção do público masculino, mas não tão femininas a ponto de perturbar as estruturas de competência e sexualidade masculinas. Podemos sugerir então, que tais personagens são associadas a uma feminilidade convencional, pregada por muitos líderes da Direita Cristã como Beverly LaHaye, assim como por personalidades como a primeira-dama Nancy Reagan, que desempenhavam um papel tradicional de gênero com finalidade política. As *final girls* podem ser o exemplo perfeito de tal feminilidade combinada e equilibrada: são ativas, inteligentes, visualmente femininas e atraentes, porém, ao contrário de suas amigas, que são brutalmente assassinadas, em nenhum momento perdem o controle deixando sua sexualidade aflorar, tornando-se “mulheres fatais” que precisam ser urgentemente punidas. (2016, p. 174)

Assim, mais uma vez refletindo uma mentalidade conservadora, Laurie torna-se um exemplo de como uma personagem que merece sobreviver deve ser e se comportar, o que se refletiria com força na maioria dos filmes *slasher* dos anos 1980 (mas não somente neles).

---

<sup>43</sup> Tradução própria. Original: [...] from passive to active defense—it is no surprise that the films following *Halloween* present *Final Girls* who not only fight back but do so with ferocity and even kill the killer on their own, without help from the outside.

Figura 9 – Michael Myers (Nick Castle), o “bicho-papão”, admira uma de suas vítimas.



Fonte: *Halloween – A Noite do Terror* (Halloween, 1978)

Essas questões apresentadas são apenas as mais relevantes para esta pesquisa. Outras já citadas dizem respeito à ambientação e à construção de Michael Myers como uma força que pune. Retomando-se Larocca (2016, p. 56):

O filme traz o horror para o bairro familiar de subúrbio, que transmite uma aparência segura e confere ao espectador a sensação de que nada ali poderia dar errado. O medo que o filme causa é justamente a ideia de que o que se passa na tela poderia acontecer em qualquer lugar com qualquer pessoa. O personagem de Michael Myers atua como o representante do mal reencarnado e primitivo, não havendo nenhuma explicação acerca de seu comportamento, de forma que muitas vezes é creditado apenas como *The Shape*, ou seja, a sombra.

Assim como o conceito de *final girl* não foi uma criação de *Halloween*, também nenhum desses elementos surgiu com o filme, mas é o formato apresentado por ele que se tornou o padrão para a maioria do que veio depois, colocando o subgênero em diálogo com a ascensão do conservadorismo dos anos 1980.

Com tudo que foi apontado nesse recorte que abrange os três filmes escolhidos, propôs-se apenas estabelecer pontos que ajudem a entender como se deu a construção do subgênero *slasher*, tanto a partir das obras em si, como do contexto em foram produzidas e como foram recebidas. De modo algum pretendeu-se esgotar as análises, que podem ser aprofundadas em leituras específicas citadas aqui e que dão conta de cada filme separadamente. Com isso, parte-se para a década seguinte, momento no qual os filmes *slasher* viveram seu primeiro ciclo e o ápice de sua popularidade.

### 2.3 Anos 1980: Sangue, Sexo e Videotape

Os anos 1980 já se iniciaram com os filmes *slasher* em seu auge: além de *Halloween* ter auxiliado a firmar as regras do subgênero há apenas dois anos, o ano de 1980 viu surgir aquele que pode ser considerado um dos maiores ícones desse tipo de filme e um dos maiores vilões da história do cinema: Jason Voorhees. É a década também da apresentação de outro vilão que se tornaria a cara do subgênero: Freddy Krueger.

No campo social e político, é o período no qual a força conservadora que estava avançando a passos largos na segunda metade dos anos 1970 tomou de vez a dianteira na sociedade estadunidense, principalmente devido à eleição de Ronald Regan como presidente. Ele surgiu como o legitimador de um pensamento direitista cristão que buscava retomar uma série de questões presentes na década de 1950, como a rejeição ao sexo livre, às sexualidades divergentes, à emancipação feminina, ao direito ao aborto, ao uso de drogas, ou seja, a todo e qualquer comportamento e pensamento considerado diferente da maioria. Como afirma Larocca (2016, p. 101):

As eleições presidenciais de 1980 demonstraram então o clima que se instaurava no país, com a eleição de Ronald Reagan, que se elegeu graças ao apoio dessa Nova Direita, convidando líderes religiosos para reuniões e afirmando que suas decisões seriam baseadas no que era moralmente certo ou errado. O presidente também criticava programas sociais e econômicos voltados à população de baixa renda, enfatizando a necessidade do livre mercado, da redução de gastos sociais e da remoção dos obstáculos ao desenvolvimento de empresas privadas. É impossível negar a participação dos líderes conservadores religiosos, principalmente evangélicos, nesse contexto, pois acabaram se tornando importantes figuras no realinhamento interno político dos Estados Unidos ao final da década de 1970.

Ao mesmo tempo, a sociedade dos EUA – e do Ocidente, por consequência – vivia o momento do avanço do HIV/AIDS, que de "câncer gay" e "castigo divino aos sodomitas", passou a ser uma doença cada vez mais disseminada entre a população em geral (heterossexual), tornando-se um sério caso de saúde pública, não obstante as tentativas dos grupos sociais dominantes de ignorar o problema e insistentemente tratá-lo como uma doença exclusiva dos gays, dos promíscuos e dos viciados em entorpecentes:

[...] já em meados da década de 1980, a Direita Cristã também estabeleceu um contra-ataque mais organizado aos direitos dos homossexuais, explorando a paranoia e histeria causada pela descoberta do vírus da AIDS. A doença passou a ser associada ao pecado da sodomia, sendo que muitos acreditavam que tinha sido transmitida para a população heterossexual como uma punição, porque esta tolerou a "perversão da homossexualidade", possibilitando, inclusive, direitos civis básicos. A reação se iniciou ao final dos anos 1970, com campanhas como *Save Our Children*, lançada em 1977, logo após a aprovação

de uma lei no estado da Flórida que proibia a discriminação [sic] baseada na orientação sexual. A campanha era baseada em crenças do pecado da homossexualidade e na ideia de que os homossexuais iriam recrutar e molestar crianças. A tentativa era revogar algumas proteções e ganhos do movimento e por fim, criminalizar a homossexualidade, que era vista como um câncer que estava se disseminando pela América, profano e satânico, necessitando ser combatido, já que ameaçava o *american way of life*. Diversos livros foram publicados como *The Unhappy Gays* por Tim LaHaye em 1978 e *The Homosexual Revolution* de David A. Noebel em 1977, além de panfletos e manuais. Em seu estudo sobre a Direita Cristã, Chip Berlet afirma que o grande contra-ataque aos direitos homossexuais se iniciou em 1982 quando o presidente da organização *Free Congress Foundation* (FCF), Paul Weyrich, solicitou um estudo social e político do impacto do movimento gay na América, que resultou no livro *The Homosexual Network* que concluía que o movimento era resultado dos movimentos liberais, se beneficiando da AIDS para desestabilizar a vida familiar, a religião e cultura estadunidense. Phyllis Schlafly distribuiu panfletos em que argumentava que a aprovação da ERA tornaria impossível a proteção legal contra a AIDS e outras doenças “carregadas” por homossexuais. (LAROCCA, 2016, 101-102)

Essa ascensão da Direita no campo político também se relaciona com outro discurso dominante, que dizia respeito ao *self made man*, ou seja, o sucesso pelo próprio esforço, não importa a que preço. Essa era uma mentalidade presente desde muito tempo na sociedade estadunidense, mas que ganhou mais força nos anos 1980 e deu origem aos yuppies, homens jovens que buscavam ascender social e financeiramente para uma vida de ostentação sofisticada e *glamour*, desejando mostrar através disso o poder masculino heterossexual.

Todas essas questões dialogam não somente com os filmes *slasher*, e podem ser vistas como parte dos motivos de sua popularização, mas são definidoras de uma parte das características do subgênero. Sobre isso, retomam-se as palavras de Reis Filho (2011, p. 4).:

Após a guinada conservadora de Reagan nos anos 1980, o *slasher* tornar-se-ia o tipo mais popular de filme de horror, oferecendo um “paradigma reativo” característico daquela década. Nas palavras de Muir, uma “resposta aos moldes do Velho Testamento para o pecado e para a estética ‘faça o que quiser’ da contracultura de fins dos anos 1960 e início dos anos 1970”.

No meio cinematográfico, essa foi a década na qual Hollywood se voltou de vez para a conquista do público adolescente e jovem adulto, com *blockbusters* cada vez mais dirigidos para o imaginário infantil e (pré) adolescente, apresentando obras de grande orçamento que seguiam diretrizes não-verbalizadas de serem direcionadas para “toda a família”, evitando temas polêmicos ou considerados desagradáveis, em um quase retorno ao Código Hays. Por outro lado, com a popularização do *home video*, através, principalmente, do VHS, iniciou-se um processo de democratização do acesso a obras independentes, ou de cinematografias mais distantes da realidade do grande público, em um processo que culminaria, na atualidade, nos serviços de *streaming*.

Também foi a partir do uso cada vez mais comum do VHS que o cinema de horror pôde prosperar – financeiramente, principalmente, mas também ao nível criativo – e, nesse meio, o subgênero *slasher* é um dos que mais lucrou e se desenvolveu. Não somente essa mídia era um meio para escoar produções que, de outro modo, jamais seriam vistas, como também serviu para que filmes cuja classificação indicativa impedia os jovens de os verem nos cinemas, pudessem ser vistos em casa, sem supervisão e restrição dos adultos. Sobre isso, Jankovich (2002, p. 6) pontua:

O advento do aparelho de vídeo doméstico foi tratado com grande desconfiança pelos principais estúdios de Hollywood, que temiam que ele pudesse finalmente destruir o cinema por completo. Portanto, originalmente, eles foram muito cautelosos ao lançar seus filmes em vídeo, e o mercado de aluguel e varejo passou a ser dominado por empresas menores e independentes, que preencheram a lacuna resultante. Portanto, essas empresas se voltaram para produtos baratos, muitas vezes produzidos fora de Hollywood, incluindo frequentemente filmes sensacionalistas de sexo e violência de diversos contextos internacionais de produção.<sup>44</sup>

Essa facilidade de acesso do público, assim como o baixo custo de produção das obras e o foco crescente no sexo e na violência, são alguns dos principais motivos dos filmes *slasher*, mais que qualquer outro subgênero do terror dos anos 1980, obterem grande sucesso. Segundo Larocca (2016, p. 54), “[...] impulsionados especialmente por um público jovem, frequentador das salas de cinema, entre os anos de 1978 e 1984 mais de cem filmes no estilo *slasher/stalker* foram lançados nos Estados Unidos, evidenciando seu sucesso e impacto econômico.”.

Para entender melhor esse período, busca-se a seguir dar um panorama sobre duas das obras que são consideradas as mais relevantes para o período, visto que, além de terem sido grandes sucessos, chegando a ultrapassar as barreiras do gênero, também lidam com os elementos-base apresentados em *Halloween*, cada uma a seu modo, reafirmando-os ou, em certa medida, reconfigurando-os. Primeiramente, como a obra que ajudou a criar uma franquia de filmes que cristalizaram de vez no imaginário popular todas as principais características dos

---

<sup>44</sup> Tradução própria. Original: The advent of the domestic video machine had been treated with great suspicion by the major Hollywood studios, which feared that it might finally destroy the cinema altogether. They were therefore originally very cautious about releasing their films on video, and the rental and retail market became dominated by smaller, independent companies, which filled the resulting gap. These companies therefore turned to cheap products, often produced outside Hollywood, frequently including sensational films of sex and violence from a number of different international contexts of production.

filmes *slasher*, é apresentado *Sexta-Feira 13* e, em seguida, discorre-se sobre *A Hora do Pesadelo*, também ele fundamental para o sucesso e formatação do subgênero.

### 2.3.1 *Sexta-Feira 13 (Friday the 13th, 1980)*

Toda a franquia *Sexta-Feira 13* é o exemplo mais notório do poder do subgênero *slasher* na cultura popular: dificilmente alguém não reconhece a famosa máscara de hóquei utilizada por Jason para esconder seu rosto deformado (apesar de o personagem só ter começado a usá-la a partir do terceiro filme). Além disso, é *Sexta-Feira 13* quem melhor popularizou as principais características dos filmes *slasher* apresentadas por *Halloween*: nele há mais violência, mais sexo e nudez, com a construção narrativa sendo ainda mais voltada para o conservadorismo e com os próprios criadores assumindo que é uma obra que só foi criada com a intenção de lucrar em cima do sucesso do seu antecessor e que, por isso, procura apresentar em maior escala os elementos que *Halloween* trouxe:

Dois anos após o lançamento de *Halloween*, em 1980, *Sexta-Feira 13* chegava às telas dos cinemas, dirigido por Sean S. Cunningham e roteirizado por Victor Miller, que admitiu que o sucesso de *Halloween* foi sua grande inspiração para elaborar a história. Steve Miner, um dos produtores associados ao filme, confirmou a influência do filme de Carpenter: “[...] Com *Sexta-Feira 13* tentamos copiar o sucesso de *Halloween*, obviamente. Nós fizemos isso para entrar no ramo do cinema”.<sup>186</sup> As filmagens começaram em 4 de setembro de 1979 com estreia no dia 9 de maio de 1980 em mais de mil salas de cinema dos Estados Unidos. No Brasil, o filme estreou em dezembro do mesmo ano. Diferentemente de seus antecessores, foi distribuído por um grande estúdio, a Paramount Pictures, contando com um orçamento relativamente maior, de 550 mil dólares, rendendo posteriormente cerca de 40 milhões. (LAROCCA, 2016, p. 56-57)

Cunningham era um diretor padrão, sem nada que particularizasse seu trabalho; seu talento estava, na realidade, no faro comercial que ele tinha, sua capacidade de produzir com o mínimo e lucrar o máximo que conseguisse. Foi desse modo que ele havia produzido *Aniversário Macabro* para Wes Craven, e foi assim que ele conseguiu que um estúdio do porte da Paramount aceitasse distribuir um filme que pode ser considerado de baixa qualidade de produção, se comparado aos padrões dos grandes estúdios de Hollywood. Sua intenção em copiar *Halloween*, por outro lado, não focou exatamente na história a ser contada, mas sim em aumentar a intensidade dos elementos que seu predecessor apresenta. Assim, muda-se a ambientação, que deixa de ser uma cidadezinha suburbana e torna-se um acampamento de férias chamado Crystal Lake, que recebe um grupo que pretende reabri-lo após uma tragédia do passado; aumenta-se o número de mortos, e também a violência e a variedade de formas com

as quais os personagens são assassinados; a nudez feminina e o sexo também se tornam mais explícitos; e, talvez a maior diferença, cria-se um suspense sobre quem seria o assassino.

De todo modo, apesar de ter sido produzido visando apenas lucro, em retrocesso não é possível negar a importância do filme em transformar o subgênero *slasher* em um dos mais bem-sucedidos dentro do horror, ao nível financeiro, visto que é o sucesso dele, especificamente, que realmente aponta um caminho para quem desejasse entrar no subgênero e obter lucro. Outro ponto relevante é que toda a série de filmes, mesmo os mais pobres em termos artísticos e de orçamento, trazem em si questões que podem remeter ao seu contexto de produção, principalmente os que foram lançados no decorrer da década de 1980. Foram 8 filmes, de 1980 até 1989, que percorrem o início, o auge e o declínio do subgênero, além de fazerem um retrato, aparentemente não intencional, de como os EUA não somente viam a juventude, mas o que desejavam para ela, caso não seguissem as normas sociais predominantes.

Assim como em *Halloween* – ou mesmo naqueles que lhe precederam – o enredo é criado de forma a ser simples, mas efetivo em proporcionar horror e suspense, e em *Sexta-Feira 13* percebe-se a mesma intenção. Apesar disso, o horror é levado além, em comparação com *Halloween*, pois, como afirmado, as mortes são mais constantes e de formas variadas, além da identidade do assassino ser desconhecida até o terceiro ato, evidenciando-se uma tentativa de dar ao filme um tom de suspense.

Outros dois pontos citados anteriormente como importantes para entender o subgênero, a ambientação e a *final girl*, aqui travam movimentos de aproximação e distanciamento com *Halloween*. No caso do local onde ocorre toda a narrativa – um acampamento de férias – ao mesmo tempo que se diferencia completamente de sua inspiração, no nível visual, conceitualmente traz duas questões: mostra, como apontado antes, que há uma “invasão” da civilidade em um ambiente misterioso, quase ancestral, invasão essa que, para tornar-se pior, traz elementos condenáveis, como sexo, bebidas e drogas a um lugar que deveria representar a pureza de épocas mais simples. A isso, soma-se outra questão apresentada por Larocca: “O acampamento de férias, tão presente na cultura estadunidense como um lugar idílico e pacífico, se transforma no caos e na violência” (2016, p. 57). Nesse quesito, existe um ponto de contato com *Halloween*, visto que o subúrbio também é, teoricamente, um lugar que não deveria ser pervertido por elementos que tirem sua placidez e segurança. Assim como Michael Myers, quando a Sra. Voorhees se apresenta como a assassina, ela atua tanto como uma força punitiva que representa o conservadorismo social como uma defensora de um lugar que deveria permanecer “imaculado”, protegido do “pecado”.

Figura 10 – Alice (Adrienne King), a *final girl* que sobrevive para um último susto na plateia.



Fonte: *Sexta-Feira 13* (Friday the 13th, 1980)

Em relação à figura da *final girl*, *Sexta-Feira 13* pode não ter iniciado uma tendência, mas certamente deu força a ela: tornar esse tipo de personagem descartável de um filme para outro. Enquanto outros filmes *slasher* que deram origem a franquias como o próprio *Halloween*, ou *A Hora do Pesadelo*, até os posteriores *Pânico*, *Eu Sei o Que Vocês Fizeram no Verão Passado* (*I Know What You Did Last Summer*, 1997. Dir. Jim Gillespie), entre outros, prezam por, na medida do possível, preservar a *final girl* para uma (ou mais de uma) sequência, o foco de *Sexta-Feira* quase sempre é o assassino. Mesmo quando ele não é prioridade, tampouco a *final girl* o é. Ainda assim, há de se observar que, em outra divergência com seus pares, a vilã do primeiro filme não retorna, com Pamela Voorhees dando lugar ao seu filho Jason nas continuações, com este sendo guardado, no filme original, para um último susto, em clara referência à *Carrie, a estranha* (*Carrie*, 1976. Dir. Brian de Palma).

Ainda no âmbito da representação feminina, também outra questão se faz relevante para esta pesquisa: a Sra. Voorhees. Ao mesmo tempo que ela é uma anomalia no subgênero, pois são raras as situações nas quais uma mulher é escolhida para ser a assassina – outro caso notório é o de Ângela, em *Acampamento Sangrento* –, ela representa outro tipo de personagem dos filmes *slasher*, que será analisado adiante: a figura materna.

Esse tipo de personagem mostra que as relações parentais estão sempre presentes nessas obras, ainda que muitas vezes não assumam primeiro plano; de toda forma, são parte

necessária para que se entenda a construção da *final girl* ou mesmo do vilão (caso do filme deste tópico, mas também de *Psicose*, por exemplo).

A despeito dos problemas que apresente, levando-se em consideração aspectos estéticos/artísticos, buscou-se levantar aqui alguns pontos que tornam *Sexta-Feira 13* relevante, não apenas para a pesquisa em questão, mas dentro do subgênero em si. A seguir, tem-se outra obra que, para além do sucesso financeiro que ajudou a manter o subgênero em evidência, trouxe também qualidades artísticas que a tornam tão impactante quanto *Halloween* e *O Massacre da Serra Elétrica: A Hora do Pesadelo*.

### 2.3.2 *A Hora do Pesadelo (A Nightmare on Elm Street, 1984)*

*A Hora do Pesadelo* é, assim como *Halloween*, uma obra de autor: criando um *slasher* que se diferencia de seus antecessores e de seus contemporâneos por ser uma fantasia de horror com um vilão assumidamente sobrenatural, Wes Craven promove aqui o primeiro de seus marcos – o outro seria *Pânico*, apresentado posteriormente – não apenas no subgênero, mas indo além e transformando Freddy Krueger em um vilão tão reconhecido na cultura popular quanto Jason e Michael Myers. O diretor não era novato no subgênero, visto que *Aniversário Macabro* e *Quadrilha de Sádicos* já traziam características de filmes *slasher* em um período pré-*Halloween*, mas é com *A Hora do Pesadelo* que ele ajuda a reconfigurar elementos que já estavam quase se desgastando pelo excesso de obras lançadas desde *Halloween*.

Assim como todo filme que ajuda a perpetuar e, ao mesmo tempo, a transformar um determinado gênero, *A Hora do Pesadelo* não se limita a copiar o que veio antes, mas se apropria de uma série de características e entrega sua própria versão delas. Lançado em 1984, quando os filmes *slasher* já eram bastante populares, com várias obras estreando todos os anos, o filme traz a história de Nancy (Heather Langenkamp), uma adolescente que começa a ser atormentada por pesadelos que envolvem uma figura sinistra e ameaçadora, um homem vestido de suéter listrado em vermelho e verde e chapéu, com uma luva com garras em uma das mãos e o rosto totalmente defigurado por queimaduras. No decorrer do filme, ela descobre que seus amigos também estão sonhando com essa criatura e que, um atrás do outro, estão morrendo nos sonhos e, conseqüentemente, na vida real, de formas sangrentas e bizarras. Nancy, então, descobre que o homem é Freddy Krueger (Robert Englund), um serial killer que molestava e assassinava crianças e que morreu anos antes pelas mãos dos moradores da pacata Springwood, cidade onde ela vive. Krueger utiliza o mundo dos sonhos para se vingar de seus assassinos,

para isso matando os filhos destes. Para se livrar dele e salvar as pessoas que ama, Nancy elabora um plano que a leva a um confronto com a criatura.

A partir dessa descrição é possível ver quais elementos *A Hora do Pesadelo* resgata de outros filmes *slasher*: a ambientação no subúrbio – na realidade, são raros os filmes desse subgênero que se ambientam em uma metrópole – assim como *Halloween*, *Slumber Party – O Massacre*, *Dia dos Namorados Macabro* ou *A Morte Convida para Dançar* (Prom Night, 1980. Dir. Paul Lynch), entre outros; um fato do passado que influencia os crimes do presente; o visual marcante e facilmente reconhecível do assassino; a ausência e/ou incompetência das autoridades, sejam elas policiais, familiares ou governamentais; e uma *final girl* proativa. Essas são apenas algumas das características mais evidentes que o filme traz, mas que o faz dando um olhar próprio a elas. Um ponto que diferencia *A Hora do Pesadelo* de seus pares é que o filme se apresenta quase como uma fantasia macabra; ao trabalhar com o mundo dos sonhos, ele se permite criar situações que fogem do realismo sem, com isso, alienar o público. Com efeitos visuais mais elaborados que a maior parte dos seus contemporâneos, Craven brinca com as expectativas de quem assiste, transitando entre o real e o imaginário até a última cena. Ao apontar o diferencial do filme em relação aos outros de sua época, Brigid Cherry (2009, p. 34) afirma:

Para Wes Craven, o filme foi uma oportunidade de inovar: tematicamente, o filme representa o ápice de seu interesse no mundo dos sonhos; ao evitar o clichê da faca como arma escolhida no filme de terror, ele criou a luva de jardinagem com dedos de navalha de Freddy, e ele também queria humanizar o monstro e deu a Freddy Krueger uma personalidade um pouco maior do que alguns outros vilões de terror (veja Robb 1998: 62–63). A experiência de Craven em fazer *A Hora do Pesadelo* também ilustra as lutas que os cineastas às vezes enfrentam durante a produção. Brian J. Robb (1998: 65) relata que o roteiro foi rejeitado por todos os grandes estúdios aos quais foi submetido porque era difícil de categorizar: nem um filme de terror estereotipado, nem um filme de terror tradicional, e nem estava no estilo pelo qual Craven era conhecido naquele momento. Foi apenas a então empresa independente New Line que se arriscaria no filme.<sup>45</sup>

Ainda sobre o que torna *A Hora do Pesadelo* diferente, em sua análise denominada *As Muitas Máscaras do Slasher Movie: Como os Medos da Sociedade se Refletem na Evolução do Gênero* (2021, p. 40), Luís afirma:

<sup>45</sup> Tradução própria. Original: For Wes Craven, the film was an opportunity to innovate: thematically the film represents the culmination of his interest in the world of dreams; in avoiding the cliché of the knife as the weapon of choice in the slasher film he came up with Freddy’s razor-fingered gardening glove, and he also wanted to humanize the monster and gave Freddy Krueger rather more of a personality than some other slasher villains (see Robb 1998: 62–63). Craven’s experience in making *A Nightmare on Elm Street* also illustrates the struggles that filmmakers sometimes experience during production. Brian J. Robb (1998: 65) reports that the script was rejected by all the major studios it was submitted to because it was difficult to categorize: neither a formulaic slasher film, nor a traditional horror movie, and nor was it in the style Craven was at that point known for. It was only the then independent company New Line that would take a risk on the film.

*Pesadelo em Elm Street* [contém] todos os ingredientes habituais no *slasher movie*: a casa nos subúrbios, o grupo de adolescentes, a *final girl*, ou as polícias incompetentes. Onde o filme se destaca verdadeiramente é quanto ao seu assassino, Freddy Krueger (Robert Englund), que só existe no mundo dos sonhos e só pode matar as suas vítimas enquanto estão a dormir. Contrariamente aos assassinos mascarados e silenciosos de filmes anteriores, Freddy Krueger tem diálogos constantes com as suas vítimas, provocando-as com o seu humor negro antes de as matar. Também se destaca da maioria dos assassinos por surgir sem máscara e exibir o rosto queimado. A originalidade de Freddy passa ainda pela sua arma de eleição: [...]. Foi uma decisão consciente da parte de Craven, que reconheceu que o *slasher* se estava a tornar num cliché, e não permitiu que Freddy usasse uma faca como os seus antecessores Michael e Jason. Mas foi só no terceiro rascunho do argumento que Craven descobriu a sua invenção engenhosamente cruel: uma luva de couro com lâminas de aço afiadas a servir de dedos. Enquanto a luva cortava os adolescentes de Elm Street, estava a garantir para sempre o seu lugar na iconografia do cinema americano, o lado negro dos chinelos de Dorothy e da bengala de Chaplin. [...]

Por mais que se possa concordar que aquilo que realmente entra para os anais dos filmes *slasher* – e até mesmo para a história do cinema em geral – é a imagem e a personalidade do vilão, pode-se acrescentar que outro elemento importante trago por Craven em sua obra e que é de enorme relevância para esta pesquisa é a construção de Nancy como *final girl*, visto o surgimento dela como um tipo diferenciado desse modelo de personagem:

A mais corajosa das Final Girls é Nancy de A Hora do Pesadelo. Com a consciência antecipada de que o assassino irá visitá-la, ela planeja uma defesa elaborada. Quando ele entra na casa, ela o desafia a vir até ela, então o ataca diretamente. Enquanto eles lutam, ele lança as engenhocas que ela preparou para que ele seja atordoado por uma marreta balançando, sacudido e meio incinerado por uma carga elétrica, e assim por diante. Quando ele se levanta novamente, ela o persegue pela casa, batendo nele com uma cadeira. (CLOVER, 1992, p. 38)<sup>46</sup>

---

<sup>46</sup> Tradução própria. Original: The grittiest of the Final Girls is Nancy of A Nightmare on Elm Street I. Aware in advance that the killer will be paying her a visit, she plans an elaborate defense. When he enters the house, she dares him to come at her, then charges him in direct attack. As they struggle, he springs the contraptions she has set so that he is stunned by a swinging sledge hammer, jolted and half-incinerated by an electrical charge, and so on. When he rises yet again, she chases him around the house, bashing him with a chair.

Figura 11 – Nancy (Heather Langenkamp) não teme enfrentar Freddy Krueger (Robert Englund) cara a cara.



Fonte: *A Hora do Pesadelo* (A Nightmare on Elm Street, 1984)

Mesmo ao se falar de *final girls* posteriores, ainda é possível concordar com a afirmação acima, visto que poucas tiveram a engenhosidade de tornar o perseguidor em presa, enfrentando tão ativamente o assassino, em vez de esperar um ataque dele para se defender. Além disso, apesar de carregar algumas características típicas do tipo de personagem que representa – a esperteza, a proatividade, o desinteresse por álcool e drogas –, ela não é frígida, visto que possui namorado, ainda que praticamente não sejam vistos momentos de intimidade romântica entre eles.

Figura 12 – Tina (Amanda Wyss) é atormentada por Krueger (Robert Englund) em seus pesadelos.



Fonte: *A Hora do Pesadelo* (A Nightmare on Elm Street, 1984)

Relacionado a isso, tem-se outro ponto de destaque: Craven minimiza a nudez feminina e o sexo o máximo que pode, em mais uma separação entre *A Hora do Pesadelo* e outros filmes *slasher* da época. Isso, no entanto, não significa que o filme esteja livre de insinuações sexuais: ao contrário, o diretor permeia a obra delas, seja na fala e no agir de Krueger – que é, além de assassino, um pedófilo –, seja na construção de cenas icônicas, como a primeira personagem assassinada, que foge em uma camisola quase transparente, seja na mão com garras que surge na banheira entre as pernas de Nancy, ou mesmo a morte de Glen (Johnny Depp), namorado da protagonista, tragado por um buraco que jorra sangue (que remete a uma vagina menstruada).

*A Hora do Pesadelo*, então, por mais que esteja inserido em um subgênero específico, carrega especificidades que abrem margens para um conjunto de interpretações que poucas obras *slasher* permitem tão claramente. Nas palavras de Turnock (2019, p. 227):

Os tópicos de assassinato de crianças e justiceiros trouxeram uma moralidade sombria ao filme; como em Aniversário Macabro, a linha divisória entre o certo e o errado é turva quando pessoas "boas" se voltam para o assassinato em busca de justiça. O próprio Freddy habita um reino de pesadelo no qual o tempo, o espaço e os objetos, incluindo corpos, são maleáveis, esticados e distorcidos. Esse elemento de sonho permitiu que o personagem serial killer escapasse da abordagem padrão de perseguir-e-matar e habitasse uma realidade mais surreal e elástica. Em vez de simplesmente estripar suas vítimas com suas navalhas de dedo, Freddy podia torcer e esticar suas vítimas (e a si mesmo) de maneiras cada vez mais bizarras e extremas. Além disso, ao contrário dos vilões *slasher* mais usuais, Freddy tem grande prazer em atormentar suas vítimas (física, mental e verbalmente) antes de matá-las, em vez de ir direto para a matança.<sup>47</sup>

Com *A Hora do Pesadelo*, é possível afirmar que se encerra o chamado primeiro ciclo dos filmes *slasher*. Aqui, apenas apresentaram-se superficialmente algumas questões que fazem com que ele seja tão relevante, ainda que depois dele outros filmes tenham obtido sucesso financeiro – o mais notório da segunda metade da década foi *Brinquedo Assassino* –, ou tenham sido revistos com o passar do tempo – como no caso de *A Hora do Pesadelo 2 – A Vingança de Freddy*, atualmente considerado uma referência em *slasher queer*. Com o lançamento de *Popcorn* e *O Novo Pesadelo – O Retorno de Freddy Krueger*, retorno do próprio Wes Craven

---

<sup>47</sup> Tradução própria. Original: The topics of child murder and vigilantism brought a dark morality to the film; as in *Last House*, the dividing line between right and wrong is muddied as ‘good’ people turn to murder in the pursuit of justice. Freddy himself inhabits a nightmare realm in which time, space and objects, including bodies, are malleable, stretched and distorted. This dream element allowed the serial killer character to escape the standard hack-and-slash approach and inhabit a more surreal and elastic reality. Rather than simply gutting his victims with his fingerknives, Freddy could twist and stretch his victims (and himself) in ever more bizarre and extreme ways. Also, unlike the more usual *slasher* villains, Freddy takes great pleasure in tormenting his victims (physically, mentally and verbally) prior to despatching them, rather than moving straight in for the kill.

à franquia, já na década seguinte, ocorre uma tentativa de revitalizar o subgênero através da metalinguagem, o que resulta no surgimento de *Pânico*, tema do próximo tópico.

#### **2.4 Anos 1990: O Pesadelo Retorna**

Vivendo um período de intenso ostracismo, entre o final dos anos 1980 e a primeira metade dos anos 1990, os filmes *slasher* ainda eram produzidos em uma quantidade razoável, mas o interesse do grande público há muito havia arrefecido. O desgaste do subgênero veio não somente do excesso de obras lançadas, mas da pouca variação entre elas, visto que a maioria não fazia quase nenhum esforço em ter uma identidade própria. Além disso, a perpetuação de clichês retrógrados, conservadores, na maioria das vezes misóginos, não estava mais tão em consonância com o público. Isso não quer dizer que em poucos anos a sociedade havia se tornado liberal nos costumes, mas os grupos sociais que sofreram o revés da eleição de Ronald Reagan e da ascensão da direita cristã no começo dos anos 1980 haviam estabelecido uma luta dura para que direitos conquistados não fossem perdidos – no caso das mulheres – ou que pudessem finalmente ser adquiridos – no caso das pessoas LGBTQIA+ –, luta essa que, conseqüentemente, resvalou na cultura, ainda que com menos força do que seria de se esperar. Um exemplo claro disso é que, apesar de o estigma de ser a “doença dos gays” já não ser tão forte à época, a AIDS só foi abordada em um filme produzido por um dos grandes estúdios em 1994, com o lançamento de *Filadélfia* (Philadelphia. Dir. Jonathan Demme), obra importante pelo que representa, mas que lida com o tema de uma forma que, mesmo em sua estreia, foi considerada asséptica.

Outras questões que estavam mudando a sociedade eram aquelas ligadas aos avanços tecnológicos e às reconfigurações políticas do mapa mundial. No primeiro caso, a popularização no uso de computadores e de telefones celulares mudou decisivamente não somente a forma das pessoas se comunicarem, mas as próprias relações interpessoais. A tecnologia passou a mostrar que a globalização era um caminho sem volta, o que pareceu ser confirmado com a queda do Muro de Berlim em 1989 e a conseqüente dissolução da União Soviética. As fronteiras entre países estavam mudando e atos bélicos como a Guerra do Golfo mostraram que os EUA eram, de fato, a liderança do Ocidente e continuavam a tentar impor sua força e cultura no resto do mundo. Diante de tantas mudanças, a década de 1990 é marcada pela ansiedade de fim de século. Nas palavras de Reis Filho (2019, p. 50):

Segundo Grunenber, o desespero que precedeu a virada do milênio extrapolou o domínio da especulação filosófica e científica, invadindo a vida cotidiana. Os tabloides veiculavam profecias fatalistas de que o mundo

acabaria em breve, baseadas em relatos de perigos incalculáveis, acidentes estranhos, crimes aleatórios e ameaças à saúde. No fim dos anos 1990, o mundo parecia fora dos eixos. Na óptica do autor, a única forma de lidar com essa sensação era adotar uma perspectiva fatalista e cínica, ou buscar consolo nos valores e crenças tradicionais, a fim de restabelecer o estado de “normalidade” que se perdera com o término do boom econômico do pós-Guerra (1997, pp. 206-7). Em resposta, uma nova direita tomou de assalto a vida intelectual, cultural, política e grandes setores da mídia nos Estados Unidos, especialmente depois da queda do muro de Berlim em 1989 (PURDY, 2007, p. 257).

Tem-se, assim, um período em que acreditar em um futuro melhor pode ser considerado ingenuidade e, ao mesmo tempo que as mudanças tecnológicas fascinam, também assustam, por insinuar um amanhã que talvez prescindia do humano.

O reflexo disso no audiovisual, principalmente no cinema comercial, foi uma dicotomia: se por um lado, investia-se cada vez mais em grandes produções, com orçamentos estratosféricos, que buscavam trazer ao espectador um espetáculo descompromissado – uma versão estendida do que já vinha sendo feito na década passada – por outro a ascensão do cinema independente, que deixou de ser reduto apenas de obras de nicho, para cinéfilos e críticos, e passou também a conquistar público e boas bilheterias, mostrou que uma parte significativa das pessoas tinha interesse em ver a si e a seus problemas nos filmes. Isso também deu margem para que discussões como o excesso de violência e de sexo no cinema saíssem do campo teórico e ganhassem as ruas e as telas de cinema. Ainda de acordo com Reis Filho (2019, p. 53-54),

O retrato de uma sociedade sem direção, à deriva num sonho febril do qual não há chance de acordar, não era incomum no cinema de fins do século XX. Com a aproximação do fim do milênio, John Gianvito apontou para a degeneração dos valores do que se convencionou chamar de “civilização Ocidental”, com base em sinais abundantes e perceptíveis: a concentração de capital e poder pelas corporações multinacionais, a extinção diária de espécies animais, as mudanças climáticas, o anti-intelectualismo, a indiferença da sociedade diante de uma cultura pop insípida, o nacionalismo crescente, o aumento da xenofobia (GIANVITO, 1997, p. 41).

Todas essas questões, em maior ou menor grau, se refletem naquela que é a obra *slasher* mais importante desde *A Hora do Pesadelo* e aquela cujo grau de influência se equipara apenas a *Halloween: Pânico*, que não apenas se torna um dos maiores sucessos financeiros do subgênero, como reformula várias características dele e influencia dezenas de obras que vieram depois, dando início ao ciclo posteriormente denominado neo-slasher.

### 2.4.1 *Pânico (Scream, 1996)*

Antes de partir para criar *Pânico* e renovar todo um subgênero, Wes Craven experimentou uma das ideias-chave do filme – a saber, a metalinguagem – em outra obra, lançada dois anos antes: *O Novo Pesadelo – O Retorno de Freddy Krueger*. Além de ter sido a volta do diretor ao mundo que ele criou, infelizmente também foi um grande fracasso comercial e o último filme da franquia, que só retornaria às telas com a refilmagem de 2010. Apesar de não ter sido o sucesso esperado, é um filme que se destaca por tentar se diferenciar do que estava sendo feito à época. Com uma história que lida com a própria criação de um filme da cinessérie – nele, Heather Langenkamp (a Nancy do filme original) interpreta a si mesma, sendo atormentada na “vida real” por um Freddy Krueger que tenta controlar o filho da atriz –, foi uma obra mal compreendida pelo público, que já havia se cansado do subgênero e, aparentemente, não tinha muita paciência com experimentações. Outro motivo que pode explicar o fracasso é que, mesmo sendo um trabalho parcialmente bem-sucedido em sua vontade de inovar, é um filme tão autorreferencial que afasta o espectador médio, com uma trama que passa do ponto na complexidade (ser conscientemente complexo é o que menos se espera de um filme *slasher*). Por outro lado, são plantadas nele as sementes que resultam em *Pânico*.

Ao se unir ao roteirista Kevin Williamson, Wes Craven buscava não somente prestar uma homenagem a um subgênero tão caro à sua carreira, mas atualizar o mesmo para uma sensibilidade cínica, bem diferente do auge dos filmes *slasher*. Iniciando-se com aquela que é considerada uma das sequências de aberturas mais bem filmadas e famosas não somente do subgênero, mas do horror como um todo, Craven apresenta uma jovem, Casey (Drew Barrymore), que em uma noite solitária recebe um telefonema – aparentemente por engano – e passa a conversar com um desconhecido, que se revela um assassino que a persegue incansavelmente até a matar. Além de surpreender o público com a morte de uma personagem interpretada pela atriz mais famosa do elenco – e sobre a qual todo o marketing do filme foi construído – o diretor, em uma sequência de poucos minutos, constrói todo o clima da obra e prende a plateia de tal forma que não há como o espectador fugir. Trabalhando em cima de referências, ele vai de *Mensageiro da Morte/Quando um Estranho Chama* (When a Stranger Calls, 1979. Dir.: Fred Walton) – nos telefonemas que atormentam a personagem – a *Psicose* – ao matar a personagem que o público achava que seria a protagonista –, além de atrair a cumplicidade do espectador ao trazer na fala dos personagens a consciência de que os filmes de terror existem – especialmente os filmes *slasher* – e que eles podem estar vivendo em um.

Neste último caso, tanto diretor quanto roteirista souberam se aproximar da plateia e não subestimar sua inteligência, mostrando que, “sim, nós estamos conscientes de que essa história já foi vista por vocês inúmeras vezes antes, mas agora estamos nos colocando no lugar de vocês, então vamos nos divertir juntos.”.

A respeito disso, Cavalcante (2023, p. 101-102) pontua:

Em termos de prestígio de obras metalinguísticas e referenciais, o conhecimento prévio acerca de um determinado produto é bastante significativo, porque, diferente de obras não conscientes, o que põe-se em debate são as regras estabelecidas e conhecidas pelo público. Sendo assim, quando os idealizadores compõem um filme, eles precisam, em um jogo reflexivo, também conhecer bem seu auditório e o que esse (re)conhece do produto final, dado que o processo de argumentação e persuasão deve ser elaborado conforme o público ao qual o enunciador tenta se adaptar (PERELMAN; OLBRECHTS-TYTECA, 2005). O diferencial nesse caso é a produção de uma imagem (seja *Pânico*, seja *Sidney*) destinada a um auditório cujo entendimento de universo e regras já está estabelecido, assim, o ethos que o orador busca produzir precisa conhecer cada detalhe, pois não se trata de um filme qualquer, mas de uma produção consciente em sua própria diegese.

Assim, o que faltava no filme anterior de Craven era exatamente conhecer cada detalhe do que estava sendo referenciado – no caso, tudo que envolve os filmes *slasher* – e, desse modo, ser “consciente de sua própria diegese”. Ao mostrar ao público que ele teria algo reconhecível, mas, ao mesmo tempo, de formas diferentes, *Pânico* consegue capturar o interesse do espectador, seja com uma *final girl* que tem todos os traços esperados desse tipo de personagem, mas que logo em sua primeira cena mostra que as aparências podem enganar, como ao trazer um vilão que é, sim, extremamente violento, mas também é muito humano, caindo e apanhando como seria de se esperar de uma pessoa normal em uma situação de perseguição. Ou seja, o que a dupla Craven/Williamson – é impossível dissociar o sucesso e a qualidade do filme de seu roteirista – faz é mostrar que por mais que as narrativas *slasher* habitem um mundo à parte, quase imaginário, é possível trazê-las para o mais próximo possível da realidade de cada pessoa que estiver assistindo, o que aproxima a obra mais de filmes como o próprio *Psicose* que de *Halloween*, por exemplo.

É através dessa conjunção de fatores que *Pânico*, além do mero sucesso financeiro, se torna um marco cultural, dando origem a uma nova fase do subgênero, que veio a ser conhecida como *neo-slasher*. Nas palavras de Luís (2021, p. 52):

O gigantesco sucesso de *Scream* não passou despercebido e foi responsável por uma nova vaga de *slasher movies* que ficou conhecida por *neo-slasher*, introduzindo algumas novidades no gênero: os elencos passaram a contar com caras conhecidas da televisão, ao contrário dos *slashers* do passado que

empregavam atores quase desconhecidos numa tentativa de conterem os seus baixos orçamentos. Os vilões sobrenaturais dos anos 80, como Jason, Freddy ou Chucky foram substituídos por comuns mortais, e a identidade do assassino passou a ser um segredo até ao fim, fazendo de todos os filmes um *whodunit*. Os filmes que aderiram com mais rigor a esta fórmula foram *Sei O Que fizeste No Verão Passado* (Gillespie, 1997) e *Urban Legend* (Blanks, 1998).

Ao analisar o uso da metalinguagem em filmes de horror *slasher* em sua dissertação, Marchi (2020, p. 65-66) aponta:

Mas por que *Pânico* obteve tamanho êxito quando *slashers* autorreflexivos anteriores – *A noite das brincadeiras mortais*, *De volta à escola de horrores*, *O novo pesadelo: o retorno de Freddy Krueger* – amargaram pálidos desempenhos comerciais? Rafer Guzman (2015) afirma que *Pânico* “[...] era o filme certo na hora certa” (on-line, tradução nossa)<sup>121</sup>. Ele ressalta que os anos 1990, com títulos como *Pulp fiction: tempo de violência* (*Pulp fiction*, 1994), de Quentin Tarantino, e *Assassinos por natureza* (*Natural born killers*, 1994), de Oliver Stone, foram a década do pós-modernismo cinematográfico por excelência: “‘*Pânico*’, um filme de terror sobre filmes de terror, foi o meta-filme definitivo para uma década meta-obcecada” (GUZMAN, 2015, on-line, tradução nossa). De fato, *A noite das brincadeiras mortais* e *De volta à escola de horrores* estrearam em 1986 e 1987 respectivamente, em meio a um número ainda considerável de *slashers* sendo lançado e com o público exibindo claros sinais de desinteresse pelo subgênero. *Pânico*, por sua vez, estreou em uma época em que, com exceção de franquias que continuavam gerando novos exemplares ancoradas na familiaridade de suas marcas (ROCKOFF, 2002, p. 177), o *slasher movie* era algo como uma lembrança distante. E, por isso mesmo, talvez já com o potencial de despertar no público certa nostalgia. *Pânico* possuía a adequada distância temporal de tudo semelhante que viera antes, e, ao mesmo tempo, sinalizava feito um farol àquilo, sendo facilmente reconhecível pelos espectadores. Para completar, diferentemente de *O novo pesadelo: o retorno de Freddy Krueger*, o novo filme de Craven não brincava com a lógica interna de apenas um filme ou uma franquia, mas sim de todo um gênero, colocando como engrenagem principal da máquina metalinguística não aqueles que criam ou participam dos filmes, mas aqueles que os consomem e veneram.

Esse jogo entre o familiar e o novo, e o fato de dar protagonismo ao público, como afirma Marchi, permite que o filme reconstrua uma série de clichês, debochando deles com carinho e assumindo que, por mais divertidos que tenham sido, eles não cabiam mais na época na qual o filme estreou. Porém, ao mesmo tempo, desconfigurá-los totalmente faria o público se sentir enganado, por isso, por mais que existam “modernizações” – as aspas servem para deixar claro que modernizar é apenas conectar algo anterior a um período atual, não o melhorar – algumas características permanecem, e isso vale, principalmente, para a representação feminina.

A autoconsciência do filme também revela outra questão, já apontada aqui, ao contextualizar o cinema dos anos 1990, e abordada por Marchi em seu texto: uma pretensa autocrítica à violência no cinema. Isso surge, principalmente, na fala dos assassinos, mas

permeia o filme como um todo, mesmo que ele não se oponha a utilizar essa mesma violência. Obviamente, essa é uma questão que não vem sem ironia e cinismo, mas é interessante pontuar como isso se conecta com as plateias da época, que já buscavam refletir sobre o consumo exagerado do sexo e da violência vendidos pelo audiovisual – mas não somente por ele – ao mesmo tempo que a maioria não se furtava a continuar consumindo.

Figura 13 – Billy (Skeet Ulrich) e Stu (Matthew Lillard), os assassinos que usam os filmes como desculpa para a violência.



Fonte: *Pânico* (Scream, 1996)

A partir dessas questões, fica perceptível que existem, portanto, um conjunto de elementos que explicam como *Pânico* se tornou o sucesso que se tornou, e porque sua influência se estende até a atualidade, com, no momento de produção desta pesquisa (2025), abrangendo seis filmes – com um sétimo em produção –, uma série de TV e dezenas de outros filmes que o imitam, o homenageiam ou o parodiam.

Assim como *Halloween*, o sucesso de *Pânico* resultou em dezenas de obras que seguiam esse novo estilo de fazer *slasher*: todos queriam a sua fatia do ouro “descoberto” pelo filme. Como referido anteriormente, essa fase foi denominada *neo-slasher* e gerou tantas obras similares que, em pouquíssimo tempo – os 4 anos que separam *Pânico* de *Pânico 3* (Scream 3, 2000. Dir. Wes Craven) –, a fórmula já era considerada, por crítica e público, desgastada, o que pode ser atestado com uma paródia de extremo sucesso lançada no mesmo ano que *Pânico 3*, *Todo Mundo em Pânico* (Scary Movie, 2000. Dir. Keenen Ivory Wayans). Como afirma Luís (2021, p. 53):

[...] cada novo filme era menos bem-sucedido que o anterior. Como relembra Joaquín Chazarreta (2019: 260) sobre os filmes que se seguiram a *Scream*, “longe de repetir o seu sucesso e sustentar o modelo por vários anos, esta série de filmes não levou a muito mais do que a um lucro comercial medíocre e, acima de tudo, a uma rápida dissolução do *slasher* pós-moderno.” Com filmes demasiado semelhantes entre si, começava a ser evidente que o *neo-slasher* estava a repetir-se e a perder a vitalidade.

No entanto, apesar do que ocorreu em fins dos anos 1980 até a estreia de *Pânico*, esse desgaste não foi um retorno do filme *slasher* ao ostracismo; novamente o subgênero mostra sua capacidade de se reinventar – algo extremamente comum no horror como um todo – com a estreia da refilmagem de *O Massacre da Serra Elétrica* (*The Texas Chainsaw Massacre*, 2003. Dir. Marcus Nispel). Mesmo não sendo considerado tão marcante ou inovador quanto *Pânico*, o filme foi um sucesso de bilheteria<sup>48</sup>, e deu origem a uma onda de refilmagens da maioria das obras relevantes para o subgênero, como, por exemplo, *Natal Negro* (*Black Christmas*, 2006. Dir. Glen Morgan), *Halloween – O Início* (*Halloween*, 2007. Dir. Rob Zombie), *A Morte Convida para Dançar* (*Prom Night*, 2008. Dir. Nelson McCormick) e até mesmo *Sexta-Feira 13* (*Friday the 13th*, 2009. Dir. Marcus Nispel), entre outros. Nesse meio tempo, também surgem outras brincadeiras cômicas com o subgênero, a maioria menos debochada quanto *Todo Mundo em Pânico*.

Atualmente, os filmes *slasher* vivem uma nova fase, que se divide entre a tentativa de desconstrução da visão heteronormativa e branca dos filmes desse subgênero – com obras como *Morte, Morte, Morte* (*Bodies, Bodies, Bodies*, 2022. Dir. Halina Reijn), *They/Them – O Acampamento* (*They/Them*, 2022. Dir. John Logan) e *The Blackening: Jogo Mortal* (*The Blackening*, 2022. Dir. Tim Story), que trazem o protagonismo de diferentes minorias étnicas e sexuais e questionam problemáticas relacionadas a elas nos filmes *slasher* –; e as sequências- legado, refilmagens disfarçadas de continuações que, ao mesmo tempo que trazem um senso de continuidade às franquias das quais fazem parte, também apresentam uma narrativa muito semelhante, repetindo situações e criando personagens novos que mais parecem novas versões de outros mais antigos. Nessa vertente os maiores exemplos são a nova trilogia *Halloween* dirigida por David Gordon Green, composta pela obra de mesmo nome, lançada em 2018, além das continuações *Halloween Kills – O Terror Continua* (*Halloween Kills*, 2021) e *Halloween Ends* (idem, 2022) e as novas sequências de *Pânico*, o quinto capítulo da série intulado apenas *Pânico* (*Scream*, 2022. Dir. Tyler Gillett e Matt Bettinelli-Olpin) e *Pânico VI* (*Scream VI*, 2023).

<sup>48</sup> Em bilheteria o filme arrecadou pouco mais de US\$ 80 milhões somente nos EUA, para um orçamento divulgado de aproximadamente US\$ 9 milhões. Fonte: [https://www.boxofficemojo.com/title/tt0324216/?ref\\_=bo\\_se\\_r\\_1](https://www.boxofficemojo.com/title/tt0324216/?ref_=bo_se_r_1) Acesso em: 12/02/2025.

Dir. Tyler Gillett e Matt Bettinelli-Olpin), com uma sétima parte a caminho. Além disso, também existe uma onda de filmes que buscam a crueza e a simplicidade dos filmes *slasher* oitentistas mais próximos de *Sexta-Feira 13* que de *Halloween* e *A Hora do Pesadelo*, como é possível ver em obras de baixíssimo orçamento como *Terrifier* (idem, 2016. Dir. Damien Leone) e *Ursinho Pooh – Sangue e Mel* (Winnie the Pooh: Blood and Honey, 2022. Dir. Rhys Frake-Waterfield), só para citar alguns exemplos. Com isso, é possível perceber que, embora o primeiro *Pânico* possa ser considerado a mais recente revolução desse subgênero, não é legítimo dizer que será a última. Muito está sendo feito para não somente manter o filme *slasher* popular como para lhe dar uma relevância que normalmente lhe é negada.

Encerra-se aqui o percurso proposto de *Psicose* até *Pânico* pelos motivos apontados anteriormente. No capítulo a seguir, procura-se apresentar as fundamentações teóricas que irão nortear as análises que serão apresentadas posteriormente.

### 3 O OLHAR MASCULINO

Neste capítulo busca-se abordar algumas questões que podem ser consideradas essenciais para lidar com a temática central desta pesquisa. Ou seja, para se entender como a construção das personagens femininas em filmes *slasher* estadunidenses é pautada pelo estereótipo, é preciso antes entender o que é estereótipo, como ele se diferencia – mas, também, se aproxima – do clichê, como isso advém da questão da representação e como essa representação é fundamentada em uma visão hegemônica masculina.

Para isso, recorre-se, na questão do estereótipo e do clichê, principalmente, a Ruth Amossy e seu *Estereotipos y Clichés* (2010), no qual ela, juntamente com Anne Herschberg Pierrot, trata desses dois conceitos de forma mais geral, sem especificamente lidar com o audiovisual. A partir disso, pretende-se mostrar como essas duas concepções são fundamentais para o horror e, em seguida, apresenta-se a questão do *male gaze* (o olhar masculino), termo conceituado por Laura Mulvey para discutir como a representação feminina no cinema é pautada pela visão masculina.

#### 3.1 Estereótipo e Clichê: conceito e construção

O ser humano criou a linguagem como forma de classificar o mundo e entendê-lo. Sem nomear tudo e qualquer coisa que está ao nosso redor (e em nós mesmos), não se consegue compreender a existência de algo. Não cabe aqui aprofundar uma discussão sobre essa questão, mas é preciso compreender que essa necessidade humana de dar um nome e categorizar a tudo é parte importante do surgimento dos estereótipos.

De origem tipográfica – designava não somente os tipos fixos utilizados para produzir obras impressas, até fins do século XIX, como também poderia se referir às próprias oficinas de imprensa (AMOSSY; PIERROT, 2010, p. 30) –, o termo estereótipo ampliou o seu significado a partir do seu uso em outras instâncias, seja nas relações sociais e a compreensão de mundo pelo indivíduo, seja nos estudos literários. Ainda segundo as autoras:

O estereótipo, no sentido de esquema ou fórmula cristalizada, só surgiu no século XX e tornou-se um centro de interesse pelas ciências sociais desde a década de 1920. O publicitário americano Walter Lippmann foi o primeiro a introduzir a noção de estereótipo na sua obra *Opinião Pública*, em 1922. Este termo, retirado da linguagem cotidiana, designa as imagens em nossa mente que mediam nosso relacionamento com a realidade. São representações cristalizadas, esquemas e padrões culturais pré-existentes, através dos quais cada um filtra a realidade do meio ambiente. Segundo Lippmann, essas imagens são indispensáveis para a vida em sociedade. Sem elas, o indivíduo seria imerso no fluxo e refluxo da sensação pura; seria impossível para ele

entender a realidade, categorizá-la ou agir de acordo com ela. Como examinar cada ser, cada objeto em sua especificidade e em detalhe sem o vincular a um tipo ou generalidade? Tal procedimento, diz Lippmann, seria exaustivo e praticamente impensável no decorrer da vida. Não tendo tempo nem oportunidade de se conhecerem intimamente, cada um percebe no outro algum traço que caracteriza um tipo conhecido e completa o resto por meio de estereótipos que tem em mente: o trabalhador, o dono, o professor, o negro. Dessa forma, o empregado administra sua relação com seu empregador ou o eleitor vota em um candidato que ele não conhece de perto. Essas imagens em nossa mente são fictícias, não porque sejam falsas, mas porque expressam um imaginário social. (2010, p. 31-32)<sup>49</sup>

Apesar de, nessa afirmação, sugerir-se que a necessidade humana de cristalizar representações seja somente algo positivo, Amossy e Pierrot contestam essa possível visão, visto que “Na medida em que o estereótipo responde ao processo de categorização e generalização, ele simplifica e reduz a realidade. Isso pode levar a uma visão esquemática e distorcida dos outros, o que gera preconceitos.” (2010, p. 32)<sup>50</sup>. Assim, mesmo com sua importância para que o ser humano consiga compreender o mundo, não é possível ignorar que, por mais que estereotipar não implique necessariamente em ter preconceitos, ambos possuem uma relação muito próxima. Esse engessamento do pensamento a respeito de uma categoria social é prejudicial no sentido que limita nossa concepção do outro.

As autoras retomam em seu trabalho, posteriormente, essa duplicidade do estereótipo de, ao mesmo tempo que é a base para preconceitos, podendo até agravar conflitos, é também fundamental para as relações humanas, pois até mesmo “[...] os psicólogos sociais acabam reconhecendo o caráter inevitável, e até indispensável, do estereótipo, que não é apenas fonte de erros e preconceitos, mas também um fator de coesão social, elemento construtivo na relação do ser humano consigo mesmo e com o outro.” (2010, p. 47)<sup>51</sup>. Não

---

<sup>49</sup> Tradução própria. Original: El estereotipo en el sentido de esquema o de fórmula cristalizada recién aparece en el siglo XX y se convierte en un centro de interés para las ciencias sociales desde los años '20 del siglo XX. El publicista norteamericano Walter Lippmann fue el primero en introducir la noción de estereotipo en su obra *Opinión pública*, en 1922. Designa mediante ese término, tomado del lenguaje corriente, a las imágenes de nuestra mente que mediatizan nuestra relación con lo real. Se trata de representaciones cristalizadas, esquemas culturales preexistentes, a través de los cuales cada uno filtra la realidad del entorno. Según Lippmann, estas imágenes son indispensables para la vida en sociedad. Sin ellas, el individuo estaría sumido en el flujo y el reflujo de la sensación pura; le sería imposible comprender lo real, categorizarlo o actuar sobre ello. ¿Cómo examinar cada ser, cada objeto en su especificidad propia y en detalle sin vincularlo a un tipo o una generalidad? Semejante procedimiento, dice Lippmann, sería agotador y prácticamente impensable en el transcurso de la existencia. Al no tener ni el tiempo ni la posibilidad de conocerse íntimamente, cada uno advierte en el otro algún rasgo que caracteriza un tipo conocido y completa el resto por medio de estereotipos que tiene en su mente: el obrero, el propietario, la maestra, el negro. De este modo, el empleado maneja sus relaciones con su empleador o el elector vota por un candidato que no puede conocer de cerca. Estas imágenes de nuestra mente son ficticias, no porque sean mentirosas, sino porque expresan un imaginario social.

<sup>50</sup> Tradução própria. Original: En la medida en que el estereotipo responde al proceso de categorización y de generalización, simplifica y recorta lo real. Entences, puede provocar una visión esquemática y deformada del otro que conlleva prejuicios.

<sup>51</sup> Tradução própria. Original: [...] los psicólogos sociales terminan por reconocer el carácter inevitable, e incluso

é possível apresentar aqui elementos para discordar desta afirmação, mas é importante ter consciência de que estereótipos podem ser um primeiro olhar a respeito de uma categoria social, um ponto de partida para seu entendimento, mas não a verdade absoluta sobre elas.

De todo modo, essas imagens mentais construídas a respeito de determinados grupos sociais independem do conhecimento prático sobre elas; ou seja, não é necessário existir um contato direto com as categorias estereotipadas para que um estereótipo se forme. Se é assim, as autoras questionam, a partir de qual base esses estereótipos se constroem? Ao buscar a resposta para essa pergunta, Amossy e Pierrot entram em uma seara que se relaciona diretamente com a temática desta pesquisa:

Muitas vezes, o público forma uma imagem de um grupo nacional, com o qual não tem contato, por meio da televisão e da publicidade. Crianças e adolescentes tomam conhecimento de certas realidades por meio de séries de televisão, histórias em quadrinhos e livros escolares. O impacto dessas representações é poderoso não apenas no caso de grupos dos quais não se tem conhecimento efetivo, mas também no caso daqueles com quem se tem contato diário ou dos grupos aos quais pertence. A imagem das mulheres, que foi objeto de inúmeras investigações, é um exemplo desse ponto. Estudos têm sido realizados sobre as imagens tradicionais das mulheres como mães, donas de casa ou objetos estéticos disseminados em anúncios televisivos, e até mesmo a relação entre o tempo que as meninas passam em frente à televisão e sua internalização de estereótipos sexuais dominantes. Também foram analisados os papéis tradicionalmente ensinados aos dois sexos na imprensa feminina, histórias e livros escolares. A partir disso, fica claro que a visão que temos de um grupo é o resultado do contato repetido com representações que são inteiramente construídas ou filtradas pelo discurso da mídia. O estereótipo seria principalmente o resultado da aprendizagem social.

Podemos pensar que bastaria recorrer à observação direta para validar ou invalidar estereótipos. No entanto, parece que essa observação também não é confiável. O que percebemos é moldado desde o início pelas imagens coletivas que incorporamos em nossas mentes. Uppmann disse que o que vemos é o que nossa cultura definiu anteriormente para nós. (2010, p. 41)<sup>52</sup>

---

indispensable, del estereotipo, que no sólo es fuente de errores y de prejuicios, sino también un factor de cohesión social, un elemento constructivo en la relación del ser humano consigo mismo y con el otro.

<sup>52</sup> Tradução própria. Original: Con frecuencia, el público se forja a través de la televisión y la publicidad una idea de un grupo nacional con el que no hay ningún contacto. Los niños y los adolescentes toman conocimiento de algunas realidades a través de las series de televisión, las historietas y los libros escolares. El impacto de estas representaciones resulta poderoso no sólo en el caso de los grupos de los que no se tiene un conocimiento efectivo, sino también de aquellos con los que se tiene contacto cotidiano o los grupos a los que uno pertenece. La imagen de la mujer, que fue objeto de numerosas investigaciones, es un ejemplo de este punto. Se han realizado estudios sobre las imágenes tradicionales de la mujer como madre, ama de casa u objeto estético que divulgan las publicidades de televisión, e incluso la relación entre el tiempo que pasan los niños delante del televisor y su interiorización de los estereotipos sexuales dominantes. También se analizaron los roles tradicionalmente impartidos a los dos sexos en la prensa femenina, las historietas y los manuales escolares. De allí surge claramente que la visión que nos hacemos de un grupo es el resultado de un contacto repetido con representaciones enteramente construidas o bien filtradas por el discurso de los medios. El estereotipo sería principalmente resultado de un aprendizaje social.

Podríamos pensar que bastaría con remitirse a la observación directa para validar o invalidar los estereotipos. Sin embargo, parece que esta observación también es poco confiable. Lo que percibimos está moldeado de entrada por

Ainda que não se refiram especificamente ao cinema, pode-se estender o pensamento das autoras não somente para a publicidade, mas para filmes, ou séries de TV, livros, histórias em quadrinhos, entre outros, como citados por elas. É possível afirmar que estereótipos são a base para o entretenimento popular, visto que este pretende alcançar o máximo de indivíduos, que não necessariamente compartilham visões e experiências de mundo próximas e, portanto, têm nas generalidades pontos de contato. Sobre isso, há a colocação extremamente pertinente de Machado em seu artigo *Estereótipos de Gênero e Papéis Modelo: #mais mulheres maravilha nos cinemas* (2017, p. 362-363):

A linguagem imagética do cinema, há mais de 120 anos, viaja pelo mundo. Para decodificá-la de modo a fazer sentido pelas diversas culturas e sociedades, com fins comerciais e de lucros, a uniformização simbólica tem que funcionar. Bem como há que se garantir a permanente fluidez do desejo e da supremacia de uns sobre os outros na disputa pelo espaço e pelo tempo em que a dominação permanecerá latente e (bem) viva. O fim é a aceitação de que o mundo é assim. Ou seja, o que se vê nas telas, dos cinemas, da TV ou dos aparelhos do mundo digital, seria a realidade.

Ao longo das décadas, a indústria audiovisual – cinema e televisão – desenvolveu, e segue criando, técnicas cada vez mais refinadas para padronizar os estímulos e as formas de recepção dos públicos. Para tais objetivos, nada como os estereótipos humanos e os mitos que os cercam, nas histórias das civilizações.

Essa continuidade do estereótipo – ou seja, sua perpetuação através de gerações – leva a outro questionamento, também abordado por Amossy e Pierrot (2010, p. 42):

[...] não significa que o conteúdo dos estereótipos seja completamente arbitrário e errôneo. Eles podem ser ancorados na realidade e baseados em fatos observáveis. Mas é a explicação desses dados que é problemática. Com efeito, ao estereotipar os membros de um grupo, os traços que derivam do seu estatuto social ou dos papéis sociais que lhes são conferidos são percebidos como uma essência imutável. Assim, o status socioeconômico dos árabes na França e na Bélgica é geralmente inferior ao dos cidadãos nascidos nesses países. Eles podem, então, ser vistos com mais frequência em funções que envolvem menos competição. Essa inferioridade social é interpretada como uma característica inerente ao grupo no estereótipo do argelino ou do marroquino. Da mesma forma, o comportamento das mulheres reflete papéis sociais: o que se espera delas determina suas maneiras de fazer e ser. Ela parece preocupada com o bem-estar do ambiente ao seu redor e abnegada, enquanto os homens parecem mais ansiosos para se impor e controlar o ambiente. Não se tratam de características inatas que definem a feminilidade como tal, mas sim dos efeitos da distribuição social de papéis entre os sexos.<sup>53</sup>

---

las imágenes colectivas que tenemos incorporadas en nuestra mente. Decía Lippmann que lo que vemos es lo que nuestra cultura ha definido previamente por nosotros.

<sup>53</sup> Tradução própria. Original: No por eso se puede concluir que los contenidos de los estereotipos sean totalmente arbitrarios y erróneos. Pueden tener un anclaje en la realidad y fundarse en una base factual observable. Pero la

Somente esses dois exemplos já permitem compreender que pode, sim, existir uma base na realidade para o surgimento de um estereótipo, mas isso não quer dizer que ele seja uma verdade incontestável a respeito de um grupo social.

Sobre as origens dos estereótipos, existem diversas hipóteses, ainda segundo as autoras: tanto as que buscam as raízes na formação do indivíduo, ou seja, seriam de caráter psicológico, quanto as que afirmam que os estereótipos se formam a partir de fatores sociais. Um adendo: nesse ponto, é preciso cuidado para não confundir de onde surgem os estereótipos – se do âmbito pessoal ou do coletivo – com a base, real ou imaginária, sobre a qual eles se apoiam. No caso de se considerar os estereótipos como de origem individual, tem-se a teoria da personalidade:

Essa perspectiva, chamada psicodinâmica, toma emprestado conceitos da psicanálise para vincular preconceitos e estereótipos a problemas individuais e conflitos intrapessoais. Em outras palavras, a fonte das representações hostis do Outro deve ser buscada em um dinamismo psíquico, na estrutura profunda da personalidade e não no condicionamento intrínseco da vida social. (AMOSSY; PIERROT, 2010, p. 44)<sup>54</sup>

Por outro lado, tem-se a teoria dos conflitos sociais, na qual:

A origem dos estereótipos desvalorizadores atribuídos aos outros é geralmente considerada em termos de tensões sociais e não de personalidade. A teoria dos conflitos sociais introduzida por Muzafer Sherif vê as situações de conflito como o principal impulsionador de estereótipos e preconceitos. (AMOSSY; PIERROT, 2010, p. 45)<sup>55</sup>

Não é intenção desta pesquisa dizer qual das teorias é a mais correta, mas cabe aqui afirmar que o que está sendo visto no decorrer deste trabalho pode corroborar com a teoria dos conflitos sociais, visto que, entre indivíduos de uma mesma categoria social e independente de

---

explicación de estos datos es la que resulta problemática. En efecto, al estereotipar a los miembros de un grupo se perciben como una esencia inmutable rasgos que derivan de hecho de su estatus social o de los roles sociales que les son conferidos. Así, el estatus socioeconómico de los árabes en Francia y en Bélgica es globalmente inferior al de los ciudadanos nacidos en estos países. Pueden, entonces, ser vistos con mayor frecuencia en funciones que implican una competencia menor. Esta inferioridad social es interpretada como una característica inherente al grupo en el estereotipo del argelino o del marroquí. Asimismo, los comportamientos de la mujer reflejan roles sociales: lo que se espera de ella determina sus modos de hacer y de ser. Aparece como preocupada por el bienestar de su entorno y abnegada, mientras que los hombres aparecen como más deseosos de imponerse y controlar su entorno. No se trata aquí de rasgos innatos que definen la femineidad como tal, sino de efectos de la distribución social de roles entre los sexos.

<sup>54</sup> Tradução própria. Original: Esta perspectiva, llamada psicodinámica, toma algunos conceptos del psicoanálisis para relacionar el prejuicio y el estereotipo con problemas individuales y con conflictos intrapersonales. En otras palabras, la fuente de las representaciones hostiles del Otro debería buscarse en un dinamismo psíquico, en la estructura profunda de la personalidad más que en los condicionamientos intrínsecos de la vida social.

<sup>55</sup> Tradução própria. Original: El origen de los estereotipos que desvalorizan atribuidos al otro se piensa por lo general en términos de tensiones sociales más que de personalidad. La teoría de los conflictos sociales introducida por Muzafer Sherif ve en las situaciones conflictivas el principal motor del estereotipo y del prejuicio.

existir ou não relações pessoais entre eles, pode ocorrer a internalização de determinados estereótipos. É possível dizer que eles dividem informações sobre como enxergar outras categorias sociais, algo que não está obrigatoriamente vinculado à formação individual, mas que lhes são impostas culturalmente, de forma coletiva.

Outro ponto que se faz necessário abordar é a relação entre estereótipo e clichê, que apesar de possuírem bastante proximidade – e algumas vezes serem tomados um pelo outro –, não possuem o mesmo significado. Essa confusão ainda é comum, tanto por ambos serem cristalizações de ideias e expressões quanto por terem a mesma origem, ou seja, inicialmente ambos se referiam aos tipos utilizados para impressões em papel. Em seu artigo intitulado *Colocações, estereótipos e clichês: definições e diferenças*, Azevedo e Silva (2017, p. 47) trazem uma definição que, apesar de voltada especificamente para a linguística, serve aos propósitos deste trabalho:

Monteiro-Platin (2014) aponta o estereótipo como a repetição de um modelo sem preocupação com sua veracidade, enquanto clichê seria a repetição de uma fórmula linguística. Em outras palavras, poderíamos falar em estereótipo como um processo voltado aos aspectos cognitivo, histórico, social, psicológico, etc., e o clichê relacionado à repetição linguística propriamente dita.

Sobre a origem do termo clichê, Amossy e Pierrot (2010, p. 15) apontam:

[...] no início do século XIX, a imprensa inventou um novo processo de reprodução em massa de um modelo fixo: o processo do clichê ou estereótipo, que substituiu a composição pelo tipo móvel. Por volta de meados da década de 1860, sabemos que a palavra "clichê" era usada no campo da fotografia (1865), onde designava o negativo do qual se podia fazer um número indefinido de cópias. Por extensão analógica, foi posteriormente usado para se referir "familiarmente", de acordo com P. Larousse (1869), a uma "frase comum, que é repetida em livros ou em conversas", ou "um pensamento que se tornou trivial". A palavra "clichê" é usada nesse sentido desde 1860: a encontramos, por exemplo, no romance dos Goncourt, Charles Demailly ("terminava com a frase de sempre, uma espécie de clichê que faz parte do conhecimento de todo crítico").<sup>56</sup>

Apesar dessa aproximação na origem e no uso inicial, o clichê, geralmente, não possui a carga social negativa que o estereótipo possui; sua problemática reside mais no fato de

<sup>56</sup> Tradução própria. Original: [...] a comienzos del siglo XIX, la imprenta inventa un nuevo procedimiento de reproducción masiva de un modelo fijo: es el procedimiento del cliché o del estereotipo, que reemplaza a la composición con caracteres móviles. Hacia mediados de los años '60 del siglo XIX, sabemos que la palabra "cliché" se utilizaba en el campo de la fotografía (1865), donde designaba el negativo a partir del cual se podía sacar un número indefinido de copias. Por una extensión analógica, se usó luego para denominar "familiarmente", según P. Larousse (1869), a una "frase hecha, que se repite en los libros o en la conversación", o bien "un pensamiento que se ha vuelto trivial". La palabra "cliché" se utiliza en este sentido desde 1860: la encontramos, por ejemplo, en la novela de los Goncourt, Charles Demailly ("terminaba con la frase usual, una especie de cliché que forma parte del caudal de conocimientos de todo crítico").

ser a repetição de uma expressão à exaustão, sem que essa necessariamente possua uma ideia preconcebida por trás. Ou seja, o efeito negativo do clichê ocorre mais na questão estilística – visto que ele pode demonstrar uma pobreza de pensamento – que na questão moral ou social. Com isso, o surgimento do conceito de clichê está muito mais ligado à literatura – mas não somente a ela, visto que outros campos da escrita, como o jornalístico, também utilizam largamente clichês –, impactando, portanto, o audiovisual, que tanto bebe desta fonte. Ainda segundo as autoras, os próprios campos de estudo do estereótipo e do clichê diferem, ainda que por vezes se inter cruzem:

Enquanto as ciências sociais trabalham principalmente com estereótipos; os estudos literários, por outro lado, deram um lugar importante à noção de clichê. Objeto de estudo em estilística e depois em poética, o clichê é considerado em seus efeitos estéticos (inicialmente avaliados como indicador de estilo pobre) e depois em suas funções e seu papel na produção do texto. (2010, p. 57)<sup>57</sup>

Assim como ocorre com o estereótipo, também existe uma preocupação em definir como e onde surgiu o conceito de clichê. Retomando Amossy e Pierrot (2010, p. 14):

O clichê, em sua dimensão crítica de linguagem cristalizada, repetida e comum, é uma noção que só se desenvolveu verdadeiramente no século XIX. No período clássico e até os primeiros anos do século XIX, o bastião da retórica não foi essencialmente atacado. O ensino continua a favorecer a aprendizagem de modelos de discurso e a manutenção da hierarquia dos estilos: a seletividade do estilo nobre ou sublime obriga a escolher entre os modos de expressão existentes e favorece a repetição das mesmas fórmulas.<sup>58</sup>

Nesse período de formalização do conceito de clichê, até meados dos anos 1960, com o surgimento dos estudos estruturalistas e da linguística, a predominância de visão a respeito era pejorativa, principalmente nos estudos estilísticos: como dito, o uso do clichê por um autor mostrava a pobreza de sua escrita. Sobre essa mudança de paradigma, Amossy e Pierrot (2010, p. 60-61) afirmam:

[...] foi somente na era estruturalista e no desenvolvimento da linguística na década de 1960 que uma visão não normativa do clichê se tornou predominante na estilística. Michaël Riffaterre foi o primeiro a se interessar

<sup>57</sup> Tradução própria. Original: Mientras que las ciencias sociales trabajan principalmente sobre los estereotipos; los estudios literarios, en cambio, otorgaron un lugar importante a la noción de cliché. Objeto de estudio de la estilística y luego de la poética, el cliché es considerado en sus efectos estéticos (en un principio se lo evalúa como indicador de un mal estilo) y luego en sus funciones y su papel en la producción del texto.

<sup>58</sup> Tradução própria. Original: El cliché, en su dimensión crítica de lenguaje cristalizado, repetido y común, es una noción que recién se desarrolla realmente en el siglo XIX. En la época clásica y hasta los primeros años del siglo XIX, el bastión de la retórica no se ve atacado en lo esencial. La enseñanza sigue favoreciendo el aprendizaje de los modelos de discurso, y manteniendo la jerarquía de los estilos: el carácter selectivo del estilo noble o sublime obliga a elegir entre los giros existentes y favorece la repetición de las mismas fórmulas.

pelo clichê como objeto de estudo, independente de julgamentos de valor. Pelo contrário, são os juízos de valor e as reações do leitor que são privilegiados como sintomas de um efeito estético [...]. Trata-se de estudar o efeito do clichê, que pode ser "banal, mas não ineficaz. Banalidade e desgaste não devem ser confundidos" (Riffaterre 1970; 163). Ele substitui a avaliação por um critério funcional, sem sair do campo da estética literária. Distingue clichê de estereótipo:

"É muito importante ressaltar que a estereotipagem por si só não faz um clichê: é preciso também que a sequência verbal cristalizada pelo uso apresente um traço estilístico, seja no caso de uma metáfora como um formigueiro humano, uma antítese como um crime legal, ou uma hipérbole como torrentes de lágrimas, etc." (Riffaterre, 1970:163)

Ele também está ligado ao sistema do texto em que está inserido.<sup>59</sup>

A partir desse momento, ainda que o clichê não tenha perdido totalmente sua carga pejorativa – um autor, se busca a dita “originalidade”, a unicidade de sua voz, dificilmente recorre a ele conscientemente –, por outro, passou a ser visto de forma mais ampla e complexa. Ao buscarem enxergar os clichês para além de um juízo de valor, diversos estudos mostram que eles podem ter propósitos legítimos, sejam como marcas de um determinado gênero, sejam como elementos de construção de personagens e culturas dentro da narrativa, ou mesmo como elementos de paródia e sátira (AMOSSY; PIERROT, 2010, p. 61). Essa outra forma de entender os clichês é essencial tanto para entender como eles se distanciam dos estereótipos como para compreender porque eles se perpetuam no campo audiovisual.

A obra de Amossy e Pierrot busca abranger diferentes correntes de pensamento e estudos que lidam com o estereótipo e com o clichê, passando pela literatura e a análise do discurso, e não é objetivo deste trabalho discutir tudo que as autoras expõem, mas sim pretende-se entender, mesmo que sem um maior aprofundamento, qual a hipótese mais aceita a respeito do surgimento e formação dos estereótipos sociais, a relação destes com o clichê e como eles podem influenciar no cinema de entretenimento popular. A seguir, a discussão sobre o papel do estereótipo e do clichê é levada para o âmbito do horror.

---

<sup>59</sup> Tradução própria. Original: [...] habrá que esperar hasta la era estructuralista y el desarrollo de la lingüística en los años '60 para que predomine en estilística un-punto de vista no normativo sobre el cliché. Michael Riffaterre es el primero en interesarse por el cliché como objeto de estudio, independientemente de los juicios de valor. Muy por el contrario, son los juicios de valor y las reacciones del lector lo que privilegia como síntomas de un efecto estético: “Se considera como cliché a un grupo de palabras que suscitan juicios como: déjà vu, trivial, trillado, de falsa elegancia, gastado, fosilizado, etc”. (Riffaterre, 1970: 162). Se trata de estudiar el efecto del cliché, que puede ser “trillado, pero no ineficaz. No hay que confundir banalidad y desgaste” (Riffaterre 1970; 163). Sustituye la evaluación por un criterio funcional, sin salir del campo de la estética literaria. Distingue al cliché del estereotipo: "Es muy importante señalar que la estereotipia por sí sola no hace al cliché: es necesario, además, que la secuencia verbal cristalizada por el uso presente un rasgo de estilo, ya sea en el caso de una metáfora como hormiguero humano, de una antítesis como crimen jurídico, o de una hipérbole como torrentes de lágrimas, etc." (Riffaterre, 1970:163). También está vinculado al sistema del texto en el que está inserto.

### 3.2 Estereótipo e Clichê no Horror

Como visto, estereótipo e clichê, por mais que apresentem elementos em comum, não possuem o mesmo significado. No entanto, ambos se relacionam fortemente na formação dos gêneros cinematográficos. Não é um dos objetivos-chave deste trabalho lidar com a questão dos gêneros, por isso não é necessário entrar nas discussões mais aprofundadas que buscam desconstruir a definição mais formal do que são gêneros cinematográficos. Para fins desta pesquisa, basta entender a conceituação mais aceita e, a partir disso, é possível compreender o papel dos elementos supracitados nesse âmbito.

Utilizando-se das palavras de Rick Altman, um dos principais teóricos de gêneros cinematográficos, Silva (2014, p. 3), em sua tese *O Processo comunicacional do clichê cinematográfico em filmes de terror slasher*, traz as seguintes colocações:

Para Rick Altman (2000), um gênero se caracteriza pela utilização de uma técnica específica e pela sua estrutura interna peculiar, o que compreende atitudes, tom, intenção, tema, etc. Isto implica em haver uma interconexão de elementos entre estes filmes para que possam ser identificados. Quando reconhecemos um grupo de filmes como pertencentes a um gênero denominado musical, por exemplo, não estamos falando das histórias cantadas, mas sim da organização da estrutura, das estratégias adotadas que permitem o reconhecer como tal. Como aponta Altman (2000), o gênero de um grupo é vivo e, podemos perceber em sua organização, mudanças na articulação de conteúdo em decorrência, por exemplo, de sua época. Sua existência é, em certo sentido, concreta, passando por uma fase de descobrimento e autoconsciência entre público e produtores até uma fase de previsibilidade.

Em sua discussão, Silva (2014, p. 3) aponta, ainda, questões essenciais para se entender o papel do clichê nessa previsibilidade de um gênero:

Os elementos desta previsibilidade nos filmes de terror *slasher*, [são] caracterizados como clichês [...]. Tais elementos pertencentes às obras são manifestações culturais que se valem de práticas que se consolidaram ao longo do tempo na inter-relação entre rituais, expressões e manifestações específicas de determinadas sociedades que, traduzidas e ou reelaboradas, e como pretendemos demonstrar constituem parte do que chamamos linguagem cinematográfica de terror.

Ele se detém especificamente no mesmo subgênero que é objeto deste trabalho, a saber, o filme *slasher*, mas é possível estender essas afirmações a todos os gêneros. É preciso abrir aqui um parêntese: como este trabalho lida com um subgênero surgido e profundamente ligado ao cinema estadunidense, as discussões sobre gêneros cinematográficos inevitavelmente girarão em torno do que Hollywood determinou como gênero. Dada a influência hollywoodiana no cinema mundial – e no Ocidental, mais especificamente – é possível afirmar que as

configurações da maioria dos gêneros se mantêm relativamente estáveis independente da cinematografia ao qual uma obra pertence, com as variações ocorrendo, de modo geral, devido às particularidades culturais de cada região.

Sobre a formação de um gênero, ao final de sua obra *Film/Genre*, Rick Altman<sup>60</sup>, entre outras questões, aborda duas visões a respeito, a saber: a ritualística e a ideológica. Sobre a primeira, ele aponta:

Seguindo Lévi-Strauss, um número crescente de críticos ao longo dos anos 1970 se deteve nas qualidades míticas dos gêneros de Hollywood e, portanto, na relação ritual do público com o filme de gênero. O desejo da indústria cinematográfica de agradar e sua necessidade de atrair consumidores eram vistos como o mecanismo pelo qual os espectadores eram realmente capazes de designar o tipo de filme que queriam ver. Ao escolher os filmes que patrocinaria, o público revelava suas preferências e crenças, induzindo assim os estúdios de Hollywood a produzir filmes que refletissem seus desejos. A participação na experiência do filme de gênero reforça, portanto, as expectativas e os desejos do espectador. Longe de se limitar ao mero entretenimento, a ida ao cinema oferece uma satisfação mais próxima daquela associada à religião estabelecida. [...] Ela tem o mérito não apenas de explicar a intensidade de identificação típica do público de filmes de gênero americanos, mas também de encorajar a colocação de narrativas de filmes de gênero em um contexto apropriadamente mais amplo de análise narrativa. (BARAKAT, 2024, p. 33)

Essa visão entrega o poder quase que total da definição dos gêneros nas mãos do espectador, deixando ao cargo dos criadores das obras apenas o papel de se adequar aos desejos do público. Como o próprio Altman atesta, é uma visão que, mesmo que não seja totalmente equivocada, é bastante reducionista. Quanto à outra forma de se entender como um gênero se forma, ele afirma:

[...] enquanto a abordagem ritual atribuía a autoria final ao público, com os estúdios simplesmente servindo, por um preço, à vontade nacional, uma abordagem ideológica paralela demonstrava como o público é manipulado pelos interesses comerciais e políticos de Hollywood. Começando com *Cahiers du cinéma* e movendo-se rapidamente para *Screen*, *Jump Cut* e um número crescente de periódicos, essa visão recentemente se uniu a uma crítica mais geral da mídia de massa oferecida pela escola de Frankfurt. Vistos dessa forma, os gêneros são simplesmente as estruturas generalizadas e identificáveis pelas quais a retórica de Hollywood flui. Muito mais atenta às preocupações discursivas do que [à] abordagem ritual, que permanece fiel a Lévi-Strauss ao enfatizar sistemas narrativos, a abordagem ideológica enfatiza questões de representação e identificação anteriormente descartadas. Simplificando um pouco, podemos dizer que ela caracteriza cada gênero individual como um tipo específico de mentira, uma inverdade cuja

---

<sup>60</sup> Até a publicação do presente trabalho, a obra em questão não possuía tradução para o português. Porém, o capítulo de conclusão mencionado aqui foi traduzido para a revista *A Barca*, do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da UFF (Universidade Federal Fluminense), o qual é devidamente creditado nas referências bibliográficas.

característica mais típica é sua capacidade de se disfarçar de verdade. Enquanto a abordagem ritual vê Hollywood como uma resposta à pressão social e, portanto, expressando os desejos do público, a abordagem ideológica alega que Hollywood aproveita a energia do espectador e do investimento psíquico para atrair o público para as próprias posições de Hollywood. (BARAKAT, 2024, p. 33)

O autor aponta que, inicialmente, essas abordagens sugerem ser irreconciliáveis; no entanto, após aprofundar seus questionamentos e defender uma análise semântica/sintática/pragmática dos estudos sobre gêneros – proposta de análise que não é abordada aqui, visto que não é o propósito deste trabalho e nem o escopo deste o permite – ele retorna a essas duas visões e afirma:

As estruturas do cinema de Hollywood, como as da mitologia popular americana como um todo, servem para mascarar a própria distinção entre funções rituais e ideológicas. Hollywood não empresta sua voz simplesmente aos desejos do público, nem manipula simplesmente o público. Pelo contrário, a maioria dos gêneros passa por um período de acomodação durante o qual os desejos do público são ajustados às prioridades de Hollywood (e vice-versa). Uma vez que o público não quer saber que está sendo manipulado, o “ajuste” ritual/ ideológico bem-sucedido é quase sempre aquele que disfarça o potencial de manipulação de Hollywood enquanto enfatiza sua capacidade de entretenimento.

Sempre que um ajuste duradouro é obtido – o que acontece sempre que um gênero semântico se torna sintático – é porque um ponto em comum foi encontrado, uma região onde os valores rituais do público coincidem com os ideológicos de Hollywood. O desenvolvimento de uma sintaxe específica dentro de um dado contexto semântico serve, portanto, a uma dupla função: vincula elemento a elemento em uma ordem lógica, ao mesmo tempo em que acomoda os desejos do público às preocupações do estúdio. O gênero bem-sucedido deve seu sucesso não apenas à sua reflexão de um ideal de público, nem ao seu status como apologia ao empreendimento de Hollywood, mas à sua capacidade de desempenhar ambas as funções simultaneamente. (BARAKAT, 2024, p. 39)

Ou seja, por mais que, aparentemente, esses dois modos de se compreender gêneros cinematográficos pareçam opostos, na realidade é quando ocorre o contato bem-sucedido entre eles que um gênero de sucesso se forma. Ter esses conceitos em mente pode ser essencial para entender como os clichês e os estereótipos se mostram elementos fundamentais na formação de um gênero, visto que eles promovem uma familiaridade – no caso dos clichês, já que a repetição de formas e temas permite ao público antecipar parte do que lhe será mostrado, gerando um conforto esperado – e uma identificação – na questão dos estereótipos, já que eles funcionam como um elemento de reconhecimento do espectador de que sua visão de mundo está sendo confirmada – necessárias para que exista a comunhão entre o ritual e o ideológico.

Todas essas questões, como abrangem os gêneros de modo geral, também se aplicam ao horror, talvez com ainda mais força que em outros, visto que esse gênero sofre uma

dicotomia: ao mesmo tempo que é um dos campos cinematográficos mais férteis para a experimentação (e há um número expressivo de obras que comprovam isso<sup>61</sup>), também é um dos mais rígidos no cumprimento de regras estéticas e narrativas de cada subgênero. Sobre essa necessidade de se adequar às regras, Silva (2014, p. 9) pontua:

[...] torna-se interessante para um filme enquadrar-se no aspecto de certas diretrizes de um gênero, do ponto de vista normativo, para posicionar-se de maneira mais explícita e declarada dentro de uma visão generalista tida pelos investidores e o público possam ter. Isto garantiria o sucesso nas etapas de arrecadação e patrocínio financeiro frente aos estúdios de cinema e distribuidores, tornando mais simples a identificação do filme nas sessões testes realizada pelos estúdios e nas projeções comerciais de segmentação da audiência - visto que os grandes estúdios de cinema e os distribuidores nacionais e internacionais dos Estados Unidos só se envolvem em projetos cinematográficos capazes de mostrar nas avaliações o retorno financeiro e a aceitação da plateia. Além disso, torna-se interessante aos produtores adequar seus filmes a um gênero específico para facilitar o reconhecimento do grande público, quando este busca um filme para se entreter no trailer, nas críticas de jornais e nos cartazes das salas de exibição.

O que o autor busca mostrar é que o cinema comercial (ou hollywoodiano, por analogia) busca sempre ferramentas que aproximem ao máximo as obras do espectador em geral, de forma a resultar em sucesso financeiro, e, para isso, se apropria de elementos relativamente estáveis – os clichês e os estereótipos – para que essa aproximação seja efetiva. Isso acaba gerando uma contradição:

A manifestação estrutural do clichê no cinema detém um aspecto comunicacional bastante revelador, visto que é facilmente reconhecido pelo público como um elemento partilhado por diversos filmes e em distintas épocas, com atribuições de valor variáveis entre os espectadores. Esse fato permite a existência de uma relação contraditória entre o público e as obras, já que todos os filmes de terror norte americanos são produzidos visando um grupo específico de espectadores, os quais em alguns momentos enfatizam o desagrado com certos clichês destes filmes. A constatação da percepção de desagrado do espectador de um tipo de tratamento dado a um ou mais elementos do filme denuncia a existência de um fragmento que se impõe sobre a articulação da narrativa do filme e vai ao encontro da expectativa do público, permitindo a estes antever comportamentos, organizações das histórias, falas, cenas e até procedimentos de filmagem das mesmas. Apesar das críticas em relação ao clichê, eles ocorrem em filmes que são elaborados para atender interesses destes mesmos espectadores, o que aparenta ser um contra-censo [sic]. (SILVA, 2014, p. 1)

Ainda que Silva aponte para os clichês especificamente, é possível incluir os estereótipos nestas considerações; por mais que eles possam não ser tão explícitos quanto os

<sup>61</sup> A título de exemplo, é possível citar *Eraserhead* (idem, 1977. Dir.: David Lynch), *House* (Hausu, 1977. Dir.: Nobuhiko Obayashi) e *Videodrome – A Síndrome do Medo* (Videodrome, 1983. Dir.: David Cronenberg), como alguns dos mais reconhecidos.

clichês, eles também possuem um papel nisso; mesmo que eles, possivelmente, não sejam parte consciente da criação cinematográfica, muitas vezes os estereótipos estão presentes, pois, como visto anteriormente, a arte cinematográfica voltada para o entretenimento popular busca conversar com diferentes categorias sociais e culturais e isso, geralmente, prescinde das generalidades que os estereótipos abarcam.

Por fim, o que se pretendeu neste tópico foi entender como esses dois conceitos – clichês e estereótipos – não somente são parte intrínseca da construção de filmes de gênero como podem contribuir decisivamente para a perpetuação e consolidação de ideias e ideais hegemônicos. A seguir, é abordado como se dá a representação feminina no cinema, de um modo geral, e como isso é resultado de uma visão social.

### **3.3 Representação Feminina e *Male Gaze***

Ao abordar estereótipo, ficou perceptível que todos nós pertencemos a categorias sociais, sejam elas ditadas por cor/etnia, gênero, classe social, sexualidade, entre muitas outras, e que é exatamente por pertencermos a essas categorias que buscamos categorizar o outro – que, em sua maioria, não nos é conhecido intimamente – através de superficialidades e/ou generalidades. No caso do objeto deste trabalho, o ser feminino, não seria diferente. As mulheres são enquadradas constantemente em diversas categorias que, em grande parte, são determinadas pelo patriarcado e buscam o controle delas. Essa procura por encaixar o feminino em modelos pré-determinados é uma das maiores ferramentas de dominação perpetradas por aqueles que regem a sociedade, perpassando séculos de História, influenciando não somente as relações sociais, mas tudo que envolve o humano, desde a ciência até as variadas formas de arte. Aqui, o foco será o cinema, mais precisamente como o masculino molda a visão que essa arte apresenta do feminino, mas para alcançar essa questão é preciso, inicialmente, uma breve discussão sobre representação social feminina.

Antes, há de se diferenciar a Mulher, uma essência que abarca diversas questões que são idealizadas (no sentido de ser uma construção social do que é ser mulher) da mulher como ser real, físico, que muitas vezes não corresponde ao que é construído socialmente (independente de ser positiva ou negativamente). Essa mulher real é um ser diverso, único, que apesar das similaridades entre elas, não são exatamente iguais (assim como nenhum ser humano é). A Mulher e a mulher se interligam, mas é necessário deixar claro que não são o mesmo. Aqui, como se lida com representações – e estas são, em seu cerne, generalizantes – o foco é

na Mulher, mas é preciso reforçar o ponto citado como forma de esclarecer que a mulher como indivíduo único não pode e nem deve ser esquecido.

Muitos são os estudos sobre o feminino, sua construção como identidade e como essa identidade é representada em variados âmbitos da sociedade. No entanto, utiliza-se como base, aqui, Judith Butler, visto que ela não apenas aborda essa temática, mas a questiona, assim como Teresa de Laurentis, que teoriza as discussões sobre gênero para além de um pensamento engessado.

Partindo do que é apresentado por Butler em sua obra *Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade* (2003), entende-se que, assim como toda categoria social, ser mulher – e o feminino, correspondentemente – é uma identidade construída sócio-históricoculturalmente. A máxima de Simone de Beauvoir “Ninguém nasce mulher; torna-se mulher”, mais que uma frase-síntese, carrega em si toda uma problemática discutida por Butler em acordo com Beauvoir. A autora, assim, parte para debater que, mesmo dentro do feminismo, inicialmente não se era compreendido que a categoria Mulher, ainda que excluída, subjugada e inferiorizada no decorrer dos séculos, não deixou de ser parte de uma estrutura de poder e, por consequência, por ela construída e determinada: “[...] a construção política do sujeito procede vinculada a certos objetivos de legitimação e de exclusão, e essas operações políticas são efetivamente ocultas e naturalizadas por uma análise política que toma as estruturas jurídicas como seu fundamento.”. (p. 19)

Essa estrutura de poder apresenta a identidade feminina como única e estável, e no desejo de reconhecimento e de uma representatividade, uma parte do movimento feminista se apropriou dessa identidade, ignorando a multiplicidade de identidades femininas. Ainda segundo Butler (2003, p. 20):

Não basta inquirir como as mulheres podem se fazer representar mais plenamente na linguagem e na política. A crítica feminista também deve compreender como a categoria das “mulheres”, o sujeito do feminismo, é produzida e reprimida pelas mesmas estruturas de poder por intermédio das quais se busca a emancipação.

É importante compreender essa questão, visto que essa visão de uma identidade feminina única influencia decisivamente nas representações femininas em diversos campos sociais, incluindo-se o cinema de horror *slasher*, foco desta pesquisa. Assim como a problemática da identidade, outro ponto levantado pela autora se apresenta importante para esta discussão: as definições de sexo e gênero. Neste ponto, Butler apresenta a distinção comumente

aceita sobre eles – o primeiro seria “dado”, fruto da natureza biológica, enquanto o segundo seria construído socialmente – para então questionar essa distinção:

Se o caráter imutável do sexo é contestável, talvez o próprio construto chamado “sexo” seja tão culturalmente construído quanto o gênero; a rigor, talvez o sexo sempre tenha sido o gênero, de tal forma que a distinção entre sexo e gênero revela-se absolutamente nula.

Se o sexo é, ele próprio, uma categoria tomada em seu gênero, não faz sentido definir o gênero como a interpretação cultural do sexo. O gênero não deve ser meramente concebido como a inscrição cultural de significado num sexo previamente dado (uma concepção jurídica); tem de designar também o aparato mesmo de produção mediante o qual os próprios sexos são estabelecidos. Resulta daí que o gênero não está para a cultura como o sexo para a natureza; ele também é o meio discursivo/cultural pelo qual “a natureza sexuada” ou “um sexo natural” é produzido e estabelecido como “pré-discursivo”, anterior à cultura, uma superfície politicamente neutra sobre a qual age a cultura. (2003, p. 27)

Também Teresa de Lauretis, no ensaio que dá título à sua obra *Technologies of Gender* (1987), questiona a forma como gênero é conceituado, mesmo dentro do movimento feminista, e o foco no binarismo oposicional masculino/feminino (questão também abordada por Butler). Ela aponta que é necessário buscar formas mais abrangentes de se conceituar e entender gênero:

Um ponto de partida pode ser pensar em gênero na linha da teoria da sexualidade de Michel Foucault como uma "tecnologia do sexo" e propor que o gênero também, tanto como representação quanto como autorrepresentação, é o produto de várias tecnologias sociais, como o cinema, e de discursos institucionalizados, epistemologias e práticas críticas, bem como práticas da vida cotidiana. (p. 2)<sup>62</sup>

Se, assim como afirma a autora, gênero é uma construção pautada pela representação (e pela autorrepresentação) e cinema, como a própria cita, se insere nessa questão, então é possível afirmar que filmes de horror *slasher* também contribuem para essa construção; no entanto, o que esta pesquisa está buscando mostrar é que os filmes desse subgênero fazem isso em concordância com o pensamento hegemônico, ou seja, ajudando a propagar e reafirmar uma visão que determina gênero – e sexo, e sexualidade – a partir de um olhar estreito, binário e conservador (e não múltiplo, como a realidade nos mostra que deveria ser).

Desse modo, ao questionar a universalização e a imobilidade de conceitos como gênero, sexo e feminino, entre outros correlacionados – conceitos que, segundo as autoras, são,

<sup>62</sup> Tradução própria. Original: A starting point may be to think of gender along the lines of Michel Foucault's theory of sexuality as a "technology of sex" and to propose that gender, too, both as representation and as self-representation, is the product of various social technologies, such as cinema, and of institutionalized discourses, epistemologies, and critical practices, as well as practices of daily life.

na realidade, múltiplos e maleáveis –, Butler e Laurentis trazem um dado que é fundamental para esta pesquisa: a dimensão política. Isso significa que toda categorização e definição de gênero, sexo e sexualidade são determinadas por um pensamento hegemônico, essencialmente masculino, cisgênero e heterossexual. Retomando o que foi visto, mesmo o feminismo partindo de uma oposição a essa dominação masculina, há a tendência, muitas vezes, de colocar o ser feminino em uma categoria única e estanque, ignorando a multiplicidade existente (mulheres trans, negras, indígenas, homossexuais, bissexuais, entre outras, e as intersecções entre elas). Todas essas questões, por sua vez, possuem raízes políticas. Seja nos séculos pré-Iluminismo (pensando apenas no lado Ocidental da discussão), com o domínio da cristandade na vida cotidiana, quando ocorre a constante demonização do que é ligado ao feminino (mesmo o que segue a norma vigente, como a maternidade); seja nos últimos séculos, nos quais até mesmo os estudos científicos, em sua maioria, visavam, segundo as palavras de Larocca (2016, p. 16) “[...] demarcar espaços políticos de gênero, definir lugares e estabelecer papéis para aqueles seres marcados por sua diferença sexual: as mulheres”. Isso significa que, independentemente do momento histórico – seja ele pautado pelo domínio da religião ou da ciência –, muito do que é relacionado ao feminino sempre foi objeto de tentativas de subjugação e inferiorização.

Não é papel desta pesquisa retomar e discutir a fundo todos os pontos que as autoras buscam apresentar; mas é preciso conhecer ao menos as bases dessa discussão, para que seja possível entender que temas como o que é o feminino, a origem de sua construção e o modo como é definido são extremamente relevantes para entender como se dá a representação dessa categoria social no cinema como um todo, e nos filmes *slasher*, por consequência.

Compreendendo isso, é possível entrar nas questões discutidas por Laura Mulvey e E. Ann Kaplan – ambas lidam, essencialmente, com a visão psicanalítica da mulher no cinema, com Kaplan retomando, ampliando e, por vezes, questionando a discussão proposta por Mulvey – a respeito de como o olhar masculino determina a forma como o feminino é visto nas telas, algo estreitamente relacionado com o que Butler e Laurentis discutem. O fato de abordarem as questões de representação do feminino no contexto da psicanálise pode parecer que isto implica em um distanciamento do aspecto sociológico que foi abordado aqui anteriormente – a origem e a perpetuação de imagens estereotipadas –; porém, é possível afirmar que ambas as visões coexistem, e que nem se anulam, nem se antagonizam, pelo contrário, podem se complementar. Pode-se afirmar, ainda, que, além de não ser possível apartar a questão social da questão psicanalítica sem que isso incorra em prejuízo às análises, as próprias autoras, explicitamente ou não, entendem que essas vertentes se complementam para que se possa compreender a

dominação do pensamento masculino. Por mais que, em certo momento, Kaplan aponte problemas na crítica sociológica ao afirmar que:

Críticos sociológicos analisam a imagem em termos do tipo de papel que o personagem interpreta (p. ex: a imagem da dona-de-casa, do homem macho (herói), do homossexual, do vilão (anti-herói), da prostituta etc.), comparando a representação desses papéis no filme com o modo como as pessoas desempenham esses papéis na sociedade. O problema é que tal análise ignora a *mediação* do filme como forma artística, isto é, que essas imagens são construídas. (1995, p. 34)

Isso de modo algum invalida a análise sociológica, pois se as imagens são construídas, sua construção parte de algum lugar, geralmente da percepção social de quem as criou. Desse modo, o que esse tipo de análise pede não é seu abandono, mas um complemento, um cruzamento com outros tipos de análise.

Embora uma parte do que é proposto por Laura Mulvey nos dois ensaios abordados aqui – *Cinema e Sexualidade* (1996) e *Prazer visual e cinema narrativo* (1983) – possa, atualmente, ser considerado datado por alguns, visto que ela trata, exclusivamente, do cinema hollywoodiano clássico (primeira metade do século XX), boa parte ainda se mostra relevante; mesmo que a maior parte do cinema analisado aqui esteja temporalmente localizado nos 1970 e 1980 (mesma época na qual ela e Kaplan empreenderam seus estudos), os filmes desse período retomam – ou, pode-se dizer, em muitos aspectos, mantêm – muito da forma como a figura feminina deveria ser vista nas telas. O diferencial é que o uso do erotismo, do sexo e da violência são muito mais explícitos e incisivos, principalmente nos filmes *slasher*, mas não somente neles.

Apesar de toda a marginalização do feminino perante o masculino no terreno social, é interessante ver como a primeira questão apontada pela autora em *Cinema e Sexualidade* (1996, p. 125) é que a figura feminina foi essencial para o desenvolvimento do cinema hollywoodiano como indústria:

À medida que as produtoras entraram em conflito pela hegemonia ou até pela sobrevivência, os esquemas de sedução do consumidor e, em consequência, os poderes da imagem feminina na tela, cresceram. Assim como as outras indústrias então recentes desenvolveram a propaganda através da promoção do desejo, da aparência e do *glamour*, a indústria do cinema investiu na visibilidade da estrela. [...] É claro que os atores também tinham apelo junto ao público, mas as estrelas femininas vieram a ser idolatradas por ambos os sexos e sua popularidade ultrapassava de longe a dos atores [...] Dado que havia uma nítida imbricação entre o *glamour* da estrela feminina e o desenvolvimento do cinema como indústria, o controle das estrelas mais populares ajudou na integração vertical dos negócios. Multidões eram atraídas às salas por nomes de estrelas e *posters* (exibição), os exibidores eram

forçados a mostrar filmes feitos por companhias que contratavam estrelas populares (distribuição), e estrelas populares eram lançadas e promovidas em filmes apropriados (produção).

Para alguém que veja superficialmente esse momento histórico da formação de Hollywood (e do cinema comercial estadunidense, por consequência), pode parecer que esse início buscava a valorização do feminino ao entregar às mulheres – com priorização das atrizes – um papel central nas telas e por trás delas; no entanto, esse engano é facilmente desfeito quando se compreende que o cinema já estava sendo utilizado como instrumento de dominação e doutrinação. Ainda segundo Mulvey, em *Prazer visual e o cinema narrativo* (1983, p. 437), [...] o cinema reflete, revela e até mesmo joga com a interpretação direta, socialmente estabelecida, da diferenciação sexual que controla imagens, formas eróticas de olhar e o espetáculo”.

A autora ainda aponta que, nesse mesmo período de estabelecimento de Hollywood como indústria (as primeiras décadas do século XX) também ocorreu um movimento de liberação feminina, com as mulheres adquirindo direitos como o voto e mais espaço no mercado de trabalho, o que, aliado a uma procura por maior liberdade sexual, teria implicado em um jogo duplo, pautado na liberdade e na repressão; ao mesmo tempo que Hollywood via o público feminino como uma força a ser conquistada, com a sociedade estadunidense simbolizando a modernidade, ocorria também uma exploração do corpo da mulher, no qual “[...] certos gêneros do cinema “primitivo”, de um lado, faziam o jogo do novo discurso sobre a sexualidade feminina e, de outro, construía o corpo feminino como objeto do olhar erotizado”. (MULVEY, 1996, p. 126-127). É importante compreender esse momento do cinema estadunidense, pois ainda que ele não esteja relacionado diretamente ao gênero horror – que, nesse período, era artisticamente mais proeminente na Europa<sup>63</sup> –, o movimento de repressão que surgiu em resposta a essa liberalização feminina impactou severamente nesse gênero, visto que ele se tornou um dos que mais explora o corpo da mulher.

Assim, o poder do cinema em criar e perpetuar imagens foi utilizado para dar às mulheres do início do século a falsa sensação de que estavam sendo representadas nas telas, mas, na realidade, havia uma ideia subjacente de condenação à liberação feminina. Sobre isso,

---

<sup>63</sup> A respeito disso, recomenda-se o texto da pesquisadora de horror Karina Wilson, que faz panoramas década a década sobre o gênero e aponta, em seu texto que aborda os anos 1920, que o cinema de horror europeu era mais voltado à experimentação, enquanto nos EUA “[...] contos de horror estavam se mostrando muito populares entre o público — e lucrativos. Como sempre, Hollywood seguiu o dinheiro e atendeu aos desejos do público pelo lado sombrio com histórias de horror extraídas de uma variedade de fontes, de romances clássicos a artigos de revistas populares e peças de teatro.” (Tradução própria. Original: [...] spook tales were proving very popular with audiences —and profitable. As always, Hollywood followed the money and met audiences’ desires for the dark side with horror stories drawn from a variety of sources, from classic novels to pulp magazine features to stage plays.) Disponível em: <https://horrorfilmhistory.com/wp/1920s-silent-horror-movies/> Acesso em: 04/04/2025.

Mulvey ainda pontua que, “[...] de uma perspectiva feminista a imagem da sexualidade nos grandes dias do cinema mudo é contraditória. Ela traça um percurso ziguezagueante, simultaneamente liberadora na abordagem, mas constrangedora e objetificante quando a liberação é enunciada em termos de uma cultura de mercadoria” (1996, p. 128-129). A autora se refere, claramente, ao cinema clássico hollywoodiano, mais especificamente ao cinema mudo dos anos 1920, mas é possível afirmar que essa utilização que o cinema faz da imagem feminina para fins mercadológicos perdura até hoje e, além disso, é essencial para a construção do sucesso dos filmes *slasher*, principalmente os da primeira fase (que, recorde-se, abrange o final dos anos 1970 e toda a década de 1980).

Apesar disso, levando-se em conta que – pelo menos no que diz respeito ao Ocidente de influências eurocêntricas – o que comanda a sociedade é o patriarcado, nem mesmo o lucro cada vez maior proporcionado pelo cinema conseguiria evitar uma reação dos defensores da moral e dos bons costumes:

O discurso da liberdade sexual simbolizado pela “nova mulher” produziu um retrocesso. A amoralidade descontraída dos tempos foi vigorosamente atacada pelos defensores do que seria conhecido hoje como “valores familiares”; sua fúria concentrava-se nos filmes como causadores do declínio da moral e seu instrumento foi a organização da censura. [...] O pânico moral ganhou resposta no pânico financeiro dos magnatas do cinema, que começaram a procurar formas de regular sua indústria para não abandoná-la ao controle das forças externas de censura.” (MULVEY, 1996, p. 128)

Aparentemente, não era somente a violência, a amoralidade de determinados personagens ou as sugestões sexuais, em geral, que incomodavam aqueles que atacavam o cinema hollywoodiano: era, acima disso, a possível retirada da mulher de seu lugar de subserviência e o reconhecimento de que elas poderiam ter domínio sobre a própria sexualidade, mesmo que, no fim das contas, isso servisse mais para satisfazer o desejo dos homens que a elas mesmas. De toda forma, esse último ponto parecia ser invisível para os defensores da censura e, no temor de perderem lucro, a classe dominante do cinema decidiu impor uma autocensura, culminando assim no (já referido aqui) famoso Código de Produção, informalmente conhecido como Código Hays.

Apesar disso, Mulvey advoga que a imposição do Código não foi um fim para a representação da sexualidade nas telas:

A imposição da censura não retirou a sexualidade dos filmes. O efeito foi deslocar a sexualidade para fora do reino de uma hesitante modernidade e increvê-la numa nova apoteose do visual concentrada na mulher como significante da sexualidade. Como um senso maniqueísta de bom vs mau veio a dominar a estrutura das histórias, em qualquer negociação em torno de ou

sobre a sexualidade feminina, a imagem da mulher tornou-se primariamente um problema de codificação visual. E, ao mesmo tempo, embora já existisse no cinema a tendência a absorver a sexualidade feminina como espetáculo [...] a imposição do Código de 1934 literalmente codificou essa tendência. Deste modo o impacto do Código foi produzir um cinema em que a sexualidade tornou-se “não-dita”; enquanto espaço de repressão, ele ensejou uma imagem da mulher que corporifica seu sintomático retorno. Tornou-se difícil, senão impossível, representar na tela o desejo feminino autônomo, pois a feminilidade assumiu uma função agudamente polarizada em oposição à ação e autoridade masculinas. (1996, p. 131)

Desse modo, segundo a autora, ainda que no campo do interdito, feminilidade e sexualidade passaram a ser sinônimos neste cinema da censura e, com isso, a demonização do sexo e de tudo vinculado a ele de alguma forma passava pela imagem da mulher, ou seja, ela passou a representar nos filmes tudo que os grupos conservadores categorizavam como imoral, a nível sexual, mas não somente. É assim que surge, por exemplo, a *femme fatale* do filme noir, símbolo máximo da mulher cuja sexualidade aflorada a transforma em um ser amoral (ou, muitas vezes, imoral), predador e portador da destruição – física, psicológica, ou ambas, simultaneamente – para os personagens masculinos que cruzam seu caminho. O cinema de Hollywood absorveu isso de tal forma que essa configuração da imagem feminina perpassou décadas e gêneros diversificados, perdurando até os dias atuais, mesmo que, possivelmente, com menor força que comparado às épocas anteriores. No próprio subgênero abordado aqui temos exemplos disso, principalmente nas personagens que exercem sua sexualidade, geralmente fadadas a pagarem com a vida por isso. Sobre essa questão, Ann E. Kaplan, em *A Mulher e o Cinema* (1995, p. 17), pontua:

[...] em termos da narrativa dominante no cinema, na sua forma clássica, as mulheres, do modo como têm sido representadas pelos homens nesses textos, assumem uma imagem de que têm um *status* "eterno" que se repete, em sua essência, através das décadas: superficialmente, a representação muda de acordo com a moda e o estilo – mas se arranharmos a superfície, lá está o modelo conhecido.

Esse modelo ao qual a autora se refere é definido pela própria:

[...] me parece que enquanto certos modelos relativos às mulheres estão ligados a contextos históricos específicos, outros modelos, relacionados ao casamento, à sexualidade e à família - os quais estou enfocando -, transcendem as categorias históricas tradicionais. Isso acontece por boas razões: exatamente porque as mulheres, tendo sido relegadas a ausência, ao silêncio e à marginalidade, elas também foram, até certo ponto, relegadas para a fimbria do discurso histórico, se não for para uma posição totalmente fora da história (e da cultura); que tem sido definida como a história do homem (via de regra de classe média) branco. (1995, p. 17)

Mulvey traz ainda que, em adição a essa visão citada por Kaplan, a imagem da mulher no cinema também passou a ser receptáculo de um segredo, um mistério que a superfície dessa imagem não revela, mas que se encontra em algum lugar além e é fruto de uma ansiedade masculina que autora se vale da psicanálise na busca de uma explicação.

Com isso, percebe-se uma dualidade nesse olhar masculino: ao mesmo tempo que busca satisfazer um prazer ao transformar a mulher em um objeto a ser visto, há uma repulsa/medo dessa imagem. É sobre isso que tanto Mulvey quanto Kaplan se debruçam em seus textos que servem de referência aqui e, por mais que elas se baseiem na psicanálise para isso, pois, como afirma Mulvey, “A teoria psicanalítica é [...] apropriada aqui como um instrumento político demonstrando o modo pelo qual o inconsciente da sociedade patriarcal estruturou a forma do cinema.” (1983, p. 437), isso, como afirmado anteriormente, não nega o aspecto sociológico que forma o pensamento e a visão masculinos; ao contrário, a psicanálise, ainda de acordo com as autoras, explica como esse inconsciente coletivo se reflete no cinema. Segundo Kaplan (1995, p. 18):

“[...] as ferramentas psicanalíticas e semiológicas proporcionam à mulher a possibilidade de desvendar a cultura patriarcal tal como é expressada nas representações dominantes. Elas mostram as forças psíquicas e míticas inerentes ao patriarcado e justificam os posicionamentos femininos tal como os internalizamos.

No entanto, não é possível aprofundar ponto a ponto a totalidade do que é apresentado por elas, nem dar conta de tudo que envolve a teoria psicanalítica, tanto por escassez de espaço como por não ser o objetivo deste trabalho. É feita apenas a apropriação do que for condizente com a proposta que se apresenta, ou seja, a questão do papel feminino nos filmes *slasher*.

Sobre a questão do olhar, Mulvey (1983, p. 444) aponta, inicialmente, que:

Num mundo governado por um desequilíbrio sexual, o prazer no olhar foi dividido entre ativo/masculino e passivo/ feminino. O olhar masculino determinante projeta sua fantasia na figura feminina, estilizada de acordo com essa fantasia. Em seu papel tradicional exibicionista, as mulheres são simultaneamente olhadas e exibidas, tendo sua aparência codificada no sentido de emitir um impacto erótico e visual de forma a que se possa dizer que conota a sua condição “para-ser-olhada”.

Essa condição de objeto a ser olhado pode ser vista como recorrente na representação da mulher no cinema, mas existem gêneros específicos nos quais isso se revela de forma mais plena e explícita, e os filmes *slasher* incluem-se neles. Seja representando a virtude, seja exercendo sua sexualidade, as mulheres ficam à mercê do olhar masculino,

divergindo somente em seus destinos narrativos: à virtuosa, ainda que revele um ou outro defeito ou deslize, é reservado o triunfo após as adversidades (neste caso, enfrentar o assassino), enquanto para aquelas sexualizadas reserva-se um final trágico, geralmente, a morte.

Ainda de acordo com Mulvey, “Tradicionalmente, a mulher mostrada funciona em dois níveis: como objeto erótico para os personagens na tela e para o espectador no auditório, havendo uma interação entre essas duas séries de olhares.” (1983, p. 444-445). Esse diálogo relaciona-se com outra questão também apresentada pela autora, na qual ela afirma que o cinema proporciona um prazer essencialmente escopofílico que, muitas vezes, se torna voyeurístico<sup>64</sup>:

[...] em sua totalidade, o cinema dominante e as convenções nas quais ele se desenvolveu sugerem um mundo hermeticamente fechado que se desenrola magicamente, indiferente à presença de uma plateia, produzindo para os espectadores um sentido de separação, jogando com suas fantasias voyeuristas. Além do mais, o contraste extremo entre a escuridão do auditório (que também isola os espectadores uns dos outros) e o brilho das formas de luz e sombra na tela ajudam a promover a ilusão de uma separação voyeurista. Embora o filme esteja realmente sendo mostrado, esteja lá para ser visto, as condições de projeção e as convenções narrativas dão ao espectador a ilusão de um rápido espionar num mundo privado. Entre outras coisas, a posição dos espectadores no cinema é ostensivamente caracterizada pela repressão do seu exibicionismo e a projeção no ator, do desejo reprimido. (MULVEY, 1983, p. 441)

Ao relacionar o ato performático de assistir a um filme em uma sala de cinema com à escopofilia (e mais, com o voyeurismo, já que há, provavelmente, um prazer sexual implícito nessa observação de um mundo apartado do nosso), Mulvey permite que se advogue pela ideia de que, no filme *slasher*, tem-se isso de forma ainda mais explícita. Ou seja, quando o público recebe imagens subjetivas do assassino (a câmera ponto-de-vista, já abordada aqui quando foi apresentado *A Tortura do Medo*) nesse tipo de filme, adentra-se com mais profundidade que o comum no processo voyeurístico que é apreciar uma obra audiovisual, já que se assume diretamente um olhar específico, através do qual quase se faz parte da ação (seria uma falsa atividade, em contraponto à provável passividade rotineira do espectador). Isso também pode ser relacionado à própria *final girl* (principalmente, mas não somente), visto que é possível

---

<sup>64</sup> Escopofilia e voyeurismo são tratados, geralmente, como sinônimos, visto que ambos se referem ao ato de extrair prazer ao olhar fixamente para um objeto. No entanto, é possível sentir no texto de Mulvey que ela estabelece uma certa diferença entre ambos, atribuindo ao voyeur uma obsessão no olhar, com seu prazer único ou central vindo do ato de observar, diferentemente da escopofilia, que estaria presente em basicamente todo ser humano como um processo natural: “Em seu extremo, esse instinto [escopofílico] pode se fixar numa perversão, produzindo *voyeurs* obsessivos e abelhudos, cuja única satisfação sexual vem do ato de olhar, num sentido ativo e controlador, um outro objetificado. (MULVEY, 1983, p. 441)

vivenciar seu medo e sua dor, encontrando em nós (espectadores) um certo prazer e alívio que podem ser sentidos sem que existam consequências reais, além da autocongratulação que, geralmente, ocorre por se acreditar que seríamos mais espertos que qualquer um dos personagens, caso passássemos pelas mesmas situações. Esse segundo ponto traz outra questão apresentada pela autora e relacionada ao prazer visual:

[...] dois aspectos contraditórios das estruturas de prazer no olhar existentes numa situação cinematográfica convencional. O primeiro, escopofílico, surge do prazer em usar uma outra pessoa como um objeto de estímulo sexual através do olhar. O segundo, desenvolvido através do narcisismo e da constituição de um ego, surge pela identificação com a imagem vista. Assim, em termos cinematográficos, o primeiro implica uma separação entre a identidade erótica do sujeito e o objeto na tela (escopofilia ativa), enquanto que o segundo caso requer a identificação do ego com o objeto na tela através da fascinação e do reconhecimento do espectador com o seu semelhante. O primeiro é uma função dos instintos sexuais, o segundo, da libido do ego. [...]. Ambas são estruturas formativas, mecanismos e não significado. Em si mesmas, não possuem significação, e devem estar ligadas a uma idealização. (MULVEY, 1983, p. 443)

Esse segundo olhar, que gera a identificação do espectador masculino com seu semelhante na tela, busca, portanto, alimentar o ego masculino com uma imagem de um “eu” superior, cujas características, sejam físicas ou psicológicas, são as almeçadas pelos homens que os assistem. Isso é, geralmente, negado às mulheres espectadoras, posto que, como foi visto até agora, às mulheres é relegada uma imagem determinada pelo patriarcado, essencialmente erótica – no sentido de que existe para o prazer do espectador – mas não com o poder de autonomia que o masculino possui. No âmbito dos filmes *slasher*, isso se exemplifica ao serem analisadas as personagens femininas, como é feito posteriormente; há uma clara divisão entre aquelas que servem ao olhar erotizado, para evidentes fins sexuais, com nudez e ações liberais que, no entanto, as levarão à ruína; daquelas que, ainda que demonstrem alguma característica ou ação que possam ser “condenáveis”, se redimem ou são levemente punidas por isso, mas, de uma forma ou de outra, sobrevivem.

Essa divisão leva a outro ponto, abordado pelas autoras: a dualidade entre a imagem erótica e a imagem castradora. Sobre isso, Kaplan (1995, p. 54) pontua que “[...] a sexualização e a objetificação da mulher não tem apenas o erotismo como objetivo; do ponto de vista psicanalítico, ele é concebido para aniquilar a ameaça que a mulher (castrada e possuidora de um sinistro órgão sexual) representa”. Mulvey (1983, p. 447) aprofunda:

[...] a mulher enquanto ícone, oferecida para o deleite e o olhar fixo dos homens, controladores ativos do olhar, sempre ameaça evocar a ansiedade que ela originalmente significa. O inconsciente masculino possui duas vias de

saída para esta ansiedade da castração: preocupação com a reencenação do trauma original (investigando a mulher, desmistificando seu mistério), contrabalançado pela desvalorização, punição ou redenção do objeto culpado (o caminho tipificado pelos temas do *film noir*); ou então a completa rejeição da castração, pela substituição por um objeto fetiche ou a transformação da própria figura representada em um fetiche de forma a torna-la tranquilizadora em vez de perigosa (o que explica a supervalorização, o culto da *star feminina*).

Essa relação que o olhar masculino pode estabelecer entre a imagem feminina e a ausência do falo (a castração) e o conseqüente anseio/horror/repulsa que isso pode gerar é algo constantemente presente nos filmes *slasher*. Em muitas obras desse subgênero as personagens femininas que evocam o erótico permanecem vivas enquanto sua imagem gerar prazer; no momento em que elas desafiam de algum modo o *status quo*, principalmente através do sexo, mas não somente por ele, elas são mortas das formas mais violentas que a imaginação dos realizadores (e o orçamento) permitirem. As *final girls*, por outro lado, têm o máximo de sua sexualidade expurgada, mantendo, muitas vezes, apenas o suficiente para que consigam convocar o olhar fetichista masculino; se por acaso, elas ultrapassam essa fronteira e explicitam em si a subjacente ameaça de castração, elas são punidas e retornam ao seu estado de não-ameaça.

Apesar de nenhuma das autoras abordar o horror especificamente, muito do que elas propõem como discussão da representação da mulher no cinema está ligado intimamente a esse gênero. No caso específico do horror *slasher*, a sua suposta boa vontade ao dar um protagonismo às mulheres, em contraposição aos gêneros mais clássicos de Hollywood que, segundo as próprias autoras, evitavam isso – a exceção é o melodrama, como Kaplan pontua – é, na realidade, uma possível tentativa de incluir nas telas e em um gênero muito voltado para o masculino as espectadoras femininas, com personagens com as quais elas possam se identificar. No entanto, ainda de acordo com Kaplan (1995, p. 53):

[...] o cinema feito em Hollywood é construído de acordo com o inconsciente patriarcal; as narrativas dos filmes são organizadas por meio da linguagem e do discurso masculinos que paralelizam-se ao discurso do inconsciente. No cinema, as mulheres não funcionam, portanto, como significantes de um significado (a mulher real) como supunham as críticas sociológicas, mas como um significante e significado suprimidos para dar lugar a um signo que representa alguma coisa no inconsciente masculino.

Com o inconsciente masculino dominante na sociedade, parece ser extremamente difícil dar às mulheres uma representatividade nas telas que seja autenticamente feminina; isso, claro, não impediu que surgissem tentativas passadas ou atuais. De todo modo, na posterior

análise dos tipos de personagens femininas presentes nesse subgênero, talvez seja possível entender um pouco mais como se dá a representação da mulher e como isso se relaciona com o *status quo* dessa categoria social.

#### 4 MEU TIPO DE GAROTA: AS MULHERES NO *SLASHER*

Neste capítulo entra-se de fato na temática da pesquisa ao dividir as categorias de personagens femininas presentes nos *slasher* em quatro tipos principais: a mãe, a melhor amiga e a(s) vadia(s), e a *final girl*, tipos estereotipados que surgem a partir da visão que a sociedade tem do papel da mulher. Na maioria dos casos funcionam mais para representar esses tipos que como um indivíduo isolado; ou seja, dada a quantidade de elementos que se repetem de filme para filme na construção dessas personagens, muitas vezes elas diferem pouco entre si e, mesmo que sejam dotadas de particularidades, essas, na maioria das vezes, não conseguem transformá-las em seres de grande profundidade psicológica. Outro ponto que deve ser ressaltado é que, apesar de serem personagens facilmente encaixáveis em um determinado tipo, em muitos casos elas se entrecruzam, principalmente no caso da melhor amiga, que, geralmente, faz parte da categoria vadia.

Cada categoria é abordada em um tópico próprio, mas não estanque, pois propõe-se, também, relacioná-las não somente entre si, mas também às questões apresentadas pelas teóricas abordadas anteriormente. Aqui, também busca-se entender quais estratégias narrativas – seja ao nível de roteiro, seja de elementos cênicos (figurino/maquiagem, enquadramentos) –, são mobilizadas para a construção dessas personagens. Ou seja, pretende-se utilizar estratégias de análise fílmica para entender como essas personagens são apresentadas, integrando essas estratégias com a visão sócio-cultural-histórica do papel feminino.

Primeiramente, é necessário entender o próprio processo da análise fílmica e, com isso, justificar seu uso como ferramenta de uma pesquisa que busca compreender uma questão que é, essencialmente, social – a representação feminina – em uma instância (a arte cinematográfica) que não obrigatoriamente deve corresponder ao que é visto socialmente, mas que o faz por ser produto da criação e da criatividade humanos e, portanto, conectado à existência em sociedade. Com isso, pretende-se dizer que o cinema (e o audiovisual em geral) não *precisa* representar a realidade social, mas que o faz por ser fruto da mente humana, este sim um ser social.

Como base, é utilizado o que Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété apresentam em sua obra *Ensaio sobre a análise fílmica* (1994), texto essencial para a compreensão desse campo de análise. Inicialmente, os autores buscam apresentar questões como o que é, de fato, a análise fílmica, qual seu propósito e como ela pode ocorrer efetivamente. Sobre o que seria essa prática e sua possível finalidade:

Analisar um filme não é vê-lo, é revê-lo e, mais ainda, *examiná-lo tecnicamente*. Trata-se de uma outra atitude com relação ao objeto-filme, que, aliás, pode trazer prazeres específicos: desmontar um filme é, de fato, estender seu registro perceptivo e, com isso, se o filme for realmente rico, usufruí-lo melhor. (1994, p. 12)

Assim, mais que um exercício de curiosidade (que pode partir de perguntas tais como, “Por que esse filme me fez sentir isso? Como ele mobilizou técnicas narrativas e de *mise-em-scene* para contar essa história?) ou uma ferramenta de estudo acadêmico, a análise fílmica proporciona o ampliamto da percepção e do conhecimento de quem a pratica, a respeito de uma obra e de sua relação consigo e com o mundo. Isso não significa que ela seja essencial para a fruição de qualquer obra, mas sim que auxilia fortemente o enriquecimento do olhar de um indivíduo sobre o objeto analisado. A respeito do processo em si, eles discorrem:

Analisar um filme ou um fragmento é, antes de mais nada, [...] decompô-lo em seus elementos constitutivos. [...]. Parte-se, portanto, do texto fílmico para “desconstruí-lo” e obter um conjunto de elementos distintos do próprio filme. Uma segunda fase consiste, em seguida, em estabelecer elos entre esses elementos isolados, em compreender como eles se associam e se tornam cúmplices para fazer surgir um todo significativo: reconstruir o filme ou o fragmento. É evidente que essa reconstrução não apresenta qualquer ponto em comum com a realização concreta do filme. É uma “criação” totalmente assumida pelo analista, é uma espécie de ficção, enquanto a realização continua sendo uma realidade. (VANOYE; GOLLIOT-LÉTÉ, 1994, p. 15)

Aqui, devido tanto ao propósito deste trabalho quanto ao limite de espaço imposto pelo próprio formato, a análise é feita, principalmente, a partir de fragmentos; no entanto, isso não implica que ocorre uma separação da obra com um todo, visto que, mesmo a análise de partes específicas necessita de um contexto maior para que a compreensão seja a mais completa possível.

Dentre os vários pontos abordados pelos autores, um se destaca como fundamental para esta pesquisa: a análise e a interpretação sócio-histórica, tratada por eles em um tópico específico. Em uma afirmação que permite corroborar uma questão já apresentada aqui, eles dizem:

Um filme é um produto cultural inscrito em um determinado contexto sócio-histórico. Embora o cinema usufrua de relativa autonomia como arte (com relação a outros produtos culturais como a televisão ou a imprensa), os filmes não poderiam ser isolados dos outros setores da sociedade que os produz (quer se trate da economia, quer da política, das ciências e das técnicas, quer, é claro, das outras artes). (VANOYE; GOLLIOT-LÉTÉ, 1994, p. 54)

A partir disso, é possível reafirmar, assim, que as obras apresentadas aqui, no caso os filmes *slasher*, são produtos de sua época e a ela devem muito de sua construção. Assim, ainda de acordo com Vanoye e Goliot-Lété (1994, p. 55):

No sentido em que Umberto Eco o entende, é possível utilizar o filme com o intuito de analisar uma sociedade. Em outras ocasiões, Marc Ferro indicou os limites dessa utilização. Nosso propósito será mais de interrogar o filme, na medida em que oferece um conjunto de representações que remetem direta ou indiretamente à sociedade real em que se inscreve. A hipótese diretriz de uma interpretação sócio-histórica é de que um filme sempre “fala” do presente (ou sempre “diz” algo do presente, do aqui e do agora de seu contexto de produção). O fato de ser um filme histórico ou de ficção científica nada muda no caso.

Complementando-se a isso, eles afirmam ainda:

Em um filme, qualquer que seja seu projeto (descrever, distrair, criticar, denunciar, militar), a sociedade não é propriamente *mostrada*, é encenada. Em outras palavras, o filme opera escolhas, organiza elementos entre si, decupa no real e no imaginário, constrói um mundo possível que mantém relações complexas com o mundo real: pode ser em parte seu reflexo, mas também pode ser sua recusa (ocultando aspectos importantes do mundo real, idealizando, amplificando certos defeitos, propondo um “contramundo” etc.). Reflexo ou recusa, o filme constrói um *ponto de vista* sobre este ou aquele aspecto do mundo que lhe é contemporâneo. Estrutura a representação da sociedade em espetáculo, em drama (no sentido geral do termo), e é essa estruturação que é objeto dos cuidados do analista. (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p. 56)

Esse aspecto de reflexo ou recusa é, possivelmente, central a esta pesquisa, posto que os filmes *slasher* não trabalham apenas com a representação do papel social da mulher, mas recusam muitos aspectos do feminino contemporâneos à sua realização em prol de outros que são considerados “ideais” e remetem a um passado glorificado, mesmo que, muitas vezes, essas questões não apareçam explicitamente.

Ainda de acordo com os autores, o cinema pode representar desde sistemas de papéis ficcionais e sociais, até esquemas culturais e hierarquias, entre outros pontos, de modo que:

Adaptado ou não a um projeto deliberado (mas o produto final não está necessariamente em completo acordo com o projeto inicial), o filme preenche uma função na sociedade que o produz: testemunha o real, tenta agir nas representações e mentalidades, regula as tensões ou faz com que sejam esquecidas. (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p. 58)

A partir de todo o exposto, justifica-se a escolha por esse método como o que mais se aproxima do propósito desta pesquisa e, assim, seguem-se as análises nos tópicos subsequentes. Para isso, são utilizados exemplos de personagens correspondentes a cada

categoria apresentada, analisando-se sua função dramática dentro da obra na qual surgem, sua construção psicológica (quais as características de personalidade que essas personagens apresentam na narrativa) e, quando for pertinente, como se apresenta a *mise-em-scene* (figurino, enquadramentos, interpretação das atrizes, e o que mais contribuir para a análise) em torno delas.

#### 4.1 A Mãe

Nesta categoria de personagem é importante ressaltar que os filmes *slasher* não apresentam somente a mãe enquanto ser biológico que deu à luz, mas também como indivíduos que abarcam elementos maternos em si.

Um dos apontamentos que E. Ann Kaplan faz a respeito da imagem da mulher no cinema diz respeito à visão masculina dessa mulher como Mãe:

Pois se o fetichismo é em parte concebido para eliminar os temores masculinos diante da sexualidade feminina, ele é igualmente um modo de reprimir a Maternidade. [...] O patriarcado vem representando a Mãe como fora do âmbito da sexualidade e, portanto, se quisermos uma determinada definição, não-ameaçadora para o homem. Mas como já demonstrou Kristeva, tal definição, para poder funcionar, tem de ser focalizada apenas no aspecto simbólico da Maternidade; a Maternidade é vista pelo patriarcado como "sem exceção, um desejo de ter um filho do pai (um filho de seu próprio pai)". O pai, segundo Kristeva, é desse modo assimilado no filho, e o filho, reduzido a uma implementação do desejo reprodutivo (que agora se transforma na verdade em um desejo pelo pai). Assim, nessa visão, todo desejo feminino pelo filho, em si e por si, fica eliminado. Todo o processo é recuperado para o homem em sua completa repressão da sexualidade feminina e do desejo feminino por qualquer coisa que não seja o pai, que é um desejo pela posição de Outro, de objeto.

O outro aspecto não-simbólico da Maternidade é reprimido já que fornece uma brecha através da qual a mulher poderia escapar à dominação patriarcal. Como diz Kristeva, "É ao corpo da mãe ... que a mulher aspira mais apaixonadamente porque carece do pênis... Ao dar à luz, a mulher entra em contato com a mãe; ela se torna, ela é sua própria mãe; elas são a mesma continuidade que se diferencia." E essa possibilidade subversora que o patriarcado (e a representação patriarcal) precisa excluir. (1994, p. 84-85)

Tem-se, assim, mais uma forma do patriarcado representar a figura feminina como não ameaçadora; se, através do fetichismo ela se torna um objeto a ser admirado e/ou cobiçado, pela maternidade ela se torna um outro tipo de objeto, ainda a serviço do homem, mas em um âmbito não-sexual, sendo reduzida à sua função de reprodutora e perpetuadora da espécie humana. Nos filmes *slasher*, geralmente mais focados no aspecto fetichista da imagem feminina, três possibilidades se apresentam com mais frequência: a mãe que é ausente

fisicamente, sendo completamente ignorada pela narrativa ou que faz parte da história, mas sua presença não possui relevância de fato para o andamento do filme; ou ela é omissa por não agir efetivamente para proteger os filhos; ou a própria mãe é motivo e/ou agente para que as mortes aconteçam. Em menor número, existem alguns casos nos quais há também a incorporação, por parte da *final girl*, de elementos maternos, mas estas situações são mais pontuais.

No primeiro caso, o exemplo mais reconhecido talvez seja o primeiro *Halloween*. No decorrer do filme, temos a presença, de fato, de somente um genitor, o pai de Annie (Nancy Kyes), o xerife Leigh Brackett (Charles Cyphers). Na primeira aparição de Laurie, vemos brevemente seu pai, mas conforme a narrativa se desenrola, nenhum dos outros jovens tem seus pais apresentados, apenas mencionados rapidamente. No caso específico das mães, há um apagamento quase que total, visto que a única que aparece em cena, basicamente em um relance, é a mãe de Michael Myers, quando é revelado na cena pré-créditos que ele, ainda criança, era quem estava por trás do assassinato de sua irmã.

Figura 14 – Laurie (Jamie Lee Curtis) assume de vez seu lado materno ao proteger Tommy (Brian Andrews) e Lindsay (Kyle Richards).



Fonte: *Halloween – A Noite do Terror* (Halloween, 1978)

Outro ponto a se destacar em *Halloween* é que, diferentemente de grande parte dos filmes *slasher*, existem crianças na história – um menino, Tommy (Brian Andrews) e uma menina, Lindsey (Kyle Richards) – que estão aos cuidados de Laurie e Annie, respectivamente. Pode-se apontar que a presença das crianças, aliada a essa ausência materna, permite duas

leituras: uma é que, na falta de uma mulher que cumpra seu papel como mãe, os jovens estão a mercê de todo tipo de perigo, desde o consumo de drogas e o sexo descompromissado até serem vítimas de um psicopata (porém, sendo justo, o filme delega essa culpa também aos pais); outra é que, nesse vácuo, alguém (obviamente outra mulher) deveria assumir esse papel. É exatamente isso que ocorre com Laurie: ela não somente toma para si o cuidado das duas crianças quando o perigo se assevera, como, em momentos anteriores ela censura Annie e até mesmo Tommy, de forma firme, porém gentil, quando algum dos dois faz algo que ela não acha correto, como chamar a atenção de um desconhecido na rua, no caso de Annie ou assustar Lindsey, como o faz Tommy. Assim, além da ausência materna, *Halloween* se configura como um dos casos pontuais referidos acima, no qual a *final girl* assume o papel de mãe.

Figura 15 – Marge (Ronee Blakley), a preocupada mãe de Nancy (Heather Langenkamp), teme pela filha.



Fonte: *A Hora do Pesadelo* (A Nightmare on Elm Street, 1984)

Por outro lado, tem-se a mãe omissa, cujo exemplo que pode ser citado é o de *A Hora do Pesadelo*, que também traz uma das relações mais complexas entre mãe e filha dentre as obras analisadas aqui. Marge (Ronee Blakley), a mãe de Nancy, é mãe solo, divorciada de Donald (John Saxon) – o chefe de polícia da cidade – e trabalha fora de casa. Ela não é a única mãe a ser vista ao longo do filme, mas é a única que possui relevância de fato e é construída como um personagem essencial para a história. À primeira vista, sua presença pode sugerir uma quebra com o modelo clássico materno promovido por Hollywood, no qual, segundo Kaplan (1994, p. 85-86):

[...] a mãe é transformada em ícone, presença perfeita e integralmente abnegada a serviço do e dominada pelo pai. Ela é objeto-para-o-outro, antes que sujeito para-si-mesma; um significante vazio enquanto sujeito, ela corporifica um significado para o Outro como signo de proteção, segurança, refúgio contra a esfera social. Já que a mãe só é vista em relação a seu marido e seu filho, essa concepção simbólica patriarcal da Maternidade efetivamente

reprime o aspecto materno no que se refere ao vínculo mãe-filho e (em particular) no que se refere ao vínculo mulher-mulher.

Figura 16 – Mãe e filha em uma relação complexa.



Fonte: *A Hora do Pesadelo* (A Nightmare on Elm Street, 1984)

Entretanto, o próprio caminhar do filme e uma análise mais acurada mostram que, na realidade, ela exemplifica o quão danoso é, na visão patriarcal, a retirada da mãe desse lugar designado para ela. Marge não somente se mostra incapaz de proteger a filha, apesar das tentativas – papel que termina sendo assumido pelo ex-marido, com quem ela mantém uma relação pouco cordial, e à própria Nancy –, como, após revelar o segredo por trás de quem é Freddy Krueger (Robert Englund), ela se refugia na bebida para evitar assumir seu papel no que pode estar acontecendo. Ainda assim, como afirmado, há uma certa complexidade em sua construção. Sua omissão, por exemplo, não é total, visto que ela busca ajuda médica para Nancy, assim como tenta impor autoridade sobre ela, porém o que fica implícito é que seus esforços são fracos e inúteis, o que sua adesão ao álcool também sugere. Tudo isso parece mostrar que, quando a mulher-mãe deixa esse lugar de cuidadora do lar e protetora da família, um retorno a ele pode ser impossível se não houver certas concessões, concessões estas que Marge não pôde ou não soube fazer. Talvez o momento que melhor exemplifique isso esteja na cena na qual os pais do namorado de Nancy, Glen (Johnny Depp), observam uma das tentativas de Marge em proteger a filha, quando ela manda colocar grades em todas as portas e janelas da casa. No breve diálogo, eles sugerem que ela, por ser uma mãe solo, é uma pobre coitada que não consegue lidar com a própria filha adolescente sozinha, o que teria levado Nancy a se tornar “problemática”. Ainda que o pai de Nancy também não se mostre muito útil na luta da filha para salvar a si e aos amigos, ele possui a força da autoridade legitimada e, portanto, cumpre o

papel social que lhe cabe (a saber, lidar com a situação dentro da lei). Marge, por outro lado, carrega uma responsabilidade maior que lhe é atribuída pela própria categoria social à qual pertence. Ao final, a personagem perde de vez qualquer agência que o filme poderia sugerir que ela tivesse e se torna apenas mais uma vítima de Freddy Krueger (a última do filme, talvez?).

Figura 17 – Marge (Ronée Blakley) não sabe mais como ajudar a filha e sucumbe ao álcool.



Fonte: *A Hora do Pesadelo* (A Nightmare on Elm Street, 1984)

O outro tipo é o da mãe, que é, ela mesma, responsável pelo desenrolar da história, direta ou indiretamente. No primeiro caso, um grande exemplo é o de Pamela Voorhees (Betsy Palmer) em *Sexta-Feira 13*. Conquanto sua explícita presença física no filme seja relegada ao terço final, suas ações se fazem sentir desde o primeiro minuto, visto que é ela quem pratica os assassinatos em nome de uma suposta vingança pela morte accidental de seu filho Jason, causada pela omissão dos instrutores do acampamento Cristal Lake, local onde Pamela trabalhava. Ela representa um tipo materno que pode ser relacionado, parcialmente, ao que Kaplan convencionou como a típica mãe hollywoodiana: a mãe superprotetora, que vive em função do filho a tal ponto que dedica sua vida a vingá-lo. Antes de revelá-la como a responsável pelos crimes, o filme brinca com a iconografia de uma típica mãe estadunidense, branca, de meia-idade e classe média: cabelo curto (que denota praticidade e, talvez, uma força masculina), roupas discretas (jeans e suéter) e sem nenhuma conotação sexual, e um jeito de falar e se portar que, inicialmente, demonstram afeto, cuidado e compreensão (características geralmente associadas às mulheres maternas).

Figura 18 – Pamela Voorhees (Betsy Palmer) mostra sua face mais amigável.



Fonte: *Sexta-Feira 13* (Friday the 13th)

A descoberta de seu verdadeiro papel na história não a retira do lugar de mãe, mas a desloca para um outro tipo materno também muito estereotipado: a da defensora ferrenha de sua prole, a mãe-leoa, capaz de ir até as últimas consequências para proteger os seus. Todo o seu poder e o motivo de sua existência provém desse papel materno, também essa uma visão típica do patriarcado; se a mulher procria, cabe a ela perder sua sexualidade, e isso parece ser visível no ódio que Pamela nutre por aqueles que praticam sexo, mesmo que em um primeiro plano isso remonte à situação que levou à morte de Jason (os instrutores que deveriam cuidar dele estavam transando), também pode remeter à ideia conservadora de que o sexo deve ser uma obrigação social e não um prazer. Além disso, como uma forma de reforçar o papel dela somente como mãe, o filme apresenta sua loucura também como resultado do luto; perder o filho foi perder sua própria identidade. Pamela Voorhees é morta ao final, mas permanece como a sombra que leva ao surgimento de Jason como o assassino, visto que é por ela que ele passa a matar na continuação, *Sexta-Feira 13 – Parte II* (Friday the 13th – Part II, 1981. Dir. Steve Miner).

Figura 19 – Sra. Voorhees (Betsy Palmer) revela toda sua fúria assassina.



Fonte: *Sexta-Feira 13* (Friday the 13th)

Em outro caso que pode servir de exemplo, tem-se a mãe que, mesmo sem agir para isso, é o motivo para que os crimes aconteçam. Seria aquela que é, indiretamente, responsável por tudo, ainda que o público não seja incentivado a culpá-la. Um primeiro exemplo é da Sra. Slater (Lois Kelso Hunt) em *Assassinatos na Fraternidade Secreta* (*The House on Sorority Row*, 1982. Dir. Mark Rosman). No prólogo, é sugerido ao público que ela perdeu um filho ao dar à luz em casa e, devido a isso, resolveu transformar a mansão onde morava em uma fraternidade estudantil. Anos após esse início, um grupo de jovens mulheres membros dessa fraternidade decide fazer uma festa de despedida, visto que todas estão se formando, no que são impedidas pela Sra. Slater, que deseja ter a casa só para si no período de férias. A líder do grupo, Vicki (Eileen Davidson), sofre uma humilhação nas mãos da mulher mais velha ao ser surpreendida com o namorado na cama e, em um ato de vingança apoiado pela maioria das amigas – apenas Kate (Kate McNeil), a *final girl*, é contra – ela prega uma peça na Sra. Slater que resulta na morte acidental desta. A partir disto, uma a uma as jovens vão sendo mortas, geralmente com a bengala pertencente à falecida, o que leva o espectador (e as próprias personagens) a cogitar que ela não havia de fato falecido, e que agora estava se vingando. No entanto, no ato final é descoberto que Dorothy Slater, na verdade, não havia perdido o filho no parto, mas que ele havia nascido com deformidades físicas e desenvolvido transtornos psicológicos e que, por isso, vivia internado em uma clínica, retornando à sua casa de

nascimento nas férias de verão. O homem havia presenciado a morte da mãe à distância e, por isso, estava vingando-a.

Figura 20 – Sra. Slater (Lois Kelso Hunt), severa e amarga.



Fonte: *Assassinatos na Fraternidade Secreta* (The House on Sorority Row, 1982)

Assim como em *Sexta-Feira 13*, *Assassinatos na Fraternidade Secreta* joga com as expectativas do público, mas de modo inverso: aqui, a personagem da mulher-mãe é apresentada como rude e amarga por lhe ter sido negada sua função materna. Ainda que o filme sugira que ela vê as moças da fraternidade como substitutas do filho que perdeu, isso não suaviza o modo como ela trata essas jovens. A construção de sua personalidade induz o espectador a acreditar que ela poderia ser a responsável pelas mortes, visto que, além dela ter sido impedida de exercer a maternidade – o que, de acordo com o pensamento estereotipado, levaria uma mulher a ser menos mulher e, portanto, poderia resultar em transtornos psicológicos – ela também havia sido confrontada em sua autoridade de mãe pelas “filhas postiças”. Ao final, no entanto, o que inicialmente poderia configurar uma crítica a esse tipo de pensamento, revela-se a adoção de outro estereótipo forjado no patriarcado e que aproxima o filme ainda mais do referido *Sexta-Feira 13*: o da mulher-mãe que dá à luz e cria um monstro.

Um caso diferente, mas que se relaciona com os anteriores, é o de *Pânico*. Assim como em diversos de seus antecessores, a presença física materna aqui é praticamente nula. No entanto, em mais um de seus jogos de referência e brincadeira com o próprio subgênero, o filme reconfigura o papel da mãe e adiciona outra camada, ligada a outro tipo de personagem feminina típica das obras *slasher*.

No filme, o aniversário de um ano da morte de Maureen (Lynn McRae) – que foi estuprada e morta – é o que dá partida aos assassinatos cometidos, ainda que essa motivação somente seja explicitada próximo ao final do filme, momento no qual Billy (Skeet Ulrich) revela ter sido o responsável pela morte dela, devido ao caso que ela mantinha com seu pai. No entanto, durante toda a narrativa, Sidney (Neve Campbell) vive à sombra não do assassinato de sua mãe, mas da visão que a população de Woodsboro – a clássica cidade suburbana – tem de Maureen: uma mulher promíscua, que traía o marido e alguém cuja morte, muitos pensam, foi provocada por ela mesma. Há, assim, um deslocamento de uma característica importante dos filmes *slasher*: a personagem feminina que pratica sexo e é punida por isso, deixa de ser uma jovem do grupo de amigos para ser a mãe da protagonista, unindo assim dois tipos diferentes clássicos e ainda utilizando isso para ser o evento do passado que influencia a narrativa presente, mantendo também os problemas parentais inerentes ao subgênero. Ou seja, se por um lado a obra, conceitualmente, mantém o moralismo que pune as mulheres de sexualidade afluída, por outro, narrativamente, desloca os elementos que reforçam isso para uma categoria de personagem que, usualmente, não os recebe.

Figura 21 – Maureen Prescott (Lynn McRae) é uma sombra que paira por toda a história.



Fonte: *Pânico* (Scream, 1996)

Além disso, há uma questão que remonta ao que é discutido por Kaplan: de acordo com a visão patriarcal, há uma incompatibilidade entre a mulher-mãe e a mulher-fetiche (aquela que exerce sua sexualidade “livremente” e cuja imagem está a serviço do prazer masculino). No capítulo em que discute sobre a maternidade a partir de uma análise de *A Vênus Loura* (Blonde Venus, 1932. Dir. Josef von Sternberg), a autora aponta essa oposição, que, como é possível perceber em *Pânico*, ainda existe no cinema hollywoodiano mesmo décadas depois e em um gênero bastante diverso daquele ao qual pertence *A Vênus Loura*. À Maureen, é negado o exercício da maternidade em concomitância com uma vida sexual ativa e, ainda que seja uma situação pré-narrativa (por ser um fato anterior à história que se vê na tela), sua tentativa em viver os dois papéis é punida com consequências que reverberam muito tempo depois de sua morte e atingem pessoas não necessariamente relacionadas diretamente com a situação, principalmente sua filha, como se os pecados dos pais devessem recair sobre os filhos. Desse modo, ainda que de forma diferente dos outros casos apresentados acima, a personagem se

torna, indiretamente, a principal causadora de todos os eventos principais da franquia, ao menos até *Pânico 3* (*Scream 3*, 2000. Dir. Wes Craven)<sup>65</sup>.

Os exemplos apontados aqui não esgotam, de modo algum, a discussão sobre a figura da mãe nos filmes *slasher*. Foram apontadas apenas situações mais comuns, visto que, apesar da rigidez no formato, os filmes desse subgênero não impedem variações. A ausência ou presença da mãe, de modo geral, impacta as narrativas *slasher*, mesmo que esse impacto possa não ser percebido em um primeiro olhar. Como categoria essencial não somente para esse subgênero, mas para o horror em geral, a mulher, em seus mais variados papéis sociais, merece e precisa ser objeto de escrutínio para que se tente entender o que faz com que elas tenham esse papel central.

A seguir, lida-se com outra categoria essencial aos filmes *slasher* que, na realidade, são duas categorias inter-relacionadas: a melhor amiga e a(s) vadia(s).

#### 4.2 A Melhor Amiga / A(s) Vadia (s)

Em narrativas *slasher*, geralmente, o papel da melhor amiga – assim como as outras mulheres – serve como contraponto ao da *final girl*, no sentido de que elas possuem características que esta não tem ou que, se as tem, são suavizadas. Em grande parte dos filmes desse subgênero realizados no período abarcado aqui, esse tipo de personagem se insere na categoria “vadia”, assim como a maioria das mulheres jovens desse tipo de narrativa.

A depender do grau de interesse do filme em promover a nudez (feminina, claro) e a violência, o papel da vadia pode ser assumido por uma ou diversas personagens. Elas são as maiores vítimas, as que sofrem as mortes mais horríveis, visto que são criadas – conscientemente ou não – para servirem de exemplos de comportamentos femininos considerados socialmente reprováveis. Assim, elas servem para mostrar quais seriam as punições que uma mulher sofre (ou deveria sofrer) por se desviar do que é aceito como o comportamento ideal.

À exceção da melhor amiga, outras personagens categorizadas como vadias possuem pouco ou nenhum aprofundamento narrativo: carecem de construção psicológica, resumindo-se a um nome e a uma função, sejam insinuações sexuais ou o sexo em si, seja o uso de drogas e álcool. Elas, perceptivelmente, entram no que foi apresentado anteriormente aqui como as mulheres cujas imagens são fetiches para o olhar masculino e, ao mesmo tempo, um

---

<sup>65</sup> Este é o último filme da franquia (até o momento, 2025) que lida diretamente com o passado como forma de justificar os crimes do assassino, visto que ao final é revelado que quem está cometendo os assassinatos é um filho bastardo de Maureen, portanto, irmão de Sidney.

risco para a sua masculinidade, visto que são elas que, com sua liberdade no agir e no que desejam, “desviam” o homem do caminho “correto” e insinuem que podem emasculá-lo.

Como forma de entender melhor esses modelos de personagens, são apresentados alguns exemplos que, assim como na categoria anterior, não servem para esgotar a discussão, mas para abordá-la dentro do universo que é fundamental para este trabalho: os dos próprios filmes.

Inicialmente, é necessário retomar *Halloween*, visto que, como ele é uma das obras mais influentes do subgênero, sem ele muito da discussão apresentada aqui não seria possível. No filme, é claro o contraponto entre Laurie e as duas outras mulheres jovens da narrativa, Annie e Lynda (P. J. Soles), suas melhores amigas. Enquanto Laurie é discreta (ao falar e na aparência), estudiosa, pouco interessada em garotos e farras, suas amigas – principalmente Annie – só pensam no baile que se aproxima, nos rapazes que estão se relacionando com elas e em estarem bonitas e bem vestidas. Annie, ainda mais que Lynda, faz piada com o jeito de Laurie (mesmo que isso seja feito de modo até afetuoso), rindo de seu apego aos livros e aos estudos e de sua timidez e aparente desinteresse por homens. Além disso, ela faz pouco caso das próprias responsabilidades, se mostrando impaciente com Lindsay, a menina de quem está sendo babá, utilizando-a somente como desculpa para sair de casa e encontrar seu namorado. Ela ainda divide com Lynda a desinibição quanto à nudez e a forma autoritária (na visão patriarcal) como lida com os homens, sejam eles interesses sexuais ou figuras de autoridade (como o pai de Annie).

Figura 22 – Annie (Nancy Kyes) é o protótipo da melhor amiga, cínica, desbocada e sexual.



Fonte: *Halloween – A Noite do Terror* (Halloween, 1978)

Por outro lado, é a Lynda que é relegado o papel da vadia, de fato, visto que mesmo com toda a insinuação sexual vinda de Annie, Lynda é quem pratica sexo. E mais: ela é quem toma a iniciativa para o ato, sugerindo-se assim que ela também é responsável por levar seu namorado ao fim trágico que ele tem. Independente disso, o destino de ambas é o mesmo: uma morte violenta.

Figura 23 – Lynda (P. J. Soles) prestes a ser morta apenas por ter praticado sexo.



Fonte: *Halloween – A Noite do Terror* (Halloween, 1978)

Outro ponto que exemplifica essa visão repressora da mulher sexualizada é o próprio prólogo do filme, no qual Michael Myers assassina sua irmã, Judith (Sandy Johnson),

que está seminua logo após praticar sexo com o namorado. É um detalhe sutil que ela seja deixada rapidamente por este logo após o sexo, como se ele a usasse apenas para esse fim e depois a descartasse, reafirmando-se assim a posição dela como mulher-objeto, tanto para o personagem como para o público, posto que sua nudez é apresentada apenas para o prazer masculino (diegético ou extradiegético)<sup>66</sup>. Ao mesmo tempo, sua morte denota que, por mais que o público extraia prazer daquela imagem, ela está errada e merece sofrer por isso.

Outra obra que ajudou a fundamentar essa imagem das mulheres como vadias nos filmes *slasher* foi *Sexta-Feira 13*. O próprio ponto de partida do filme, a busca de Pamela Voorhees por vingança, vem do desejo não somente de punir aqueles que causaram, mesmo que indiretamente, a morte de seu filho; mas, também, fazê-los pagar por abdicar de suas obrigações em troca do prazer sexual, visto que os monitores do acampamento que primeiro sentem sua fúria são o casal que transa escondido, a mesma situação que fez com que os cuidados com Jason fossem negligenciados.

Figura 24 – Brenda (Laurie Bartram), menos sexualizada que Marcie (Jeannine Taylor), mas igualmente merecedora da morte.



Fonte: *Sexta-Feira 13* (Friday the 13th, 1980)

É devido a isso que, ainda que a fúria assassina da Sra. Voorhees – assim como a da maioria dos outros vilões de filmes *slasher* – atinja qualquer um em seu caminho, não fazendo distinção de gênero, há uma crueldade particular com aqueles que exploram a sexualidade.

<sup>66</sup> Diegese é o próprio mundo ficcional onde ocorre uma narrativa; portanto, se algo é diegético, é porque é um elemento pertencente a esse mundo. No caso em questão, a imagem nua de Judith serve tanto ao prazer de Michael Myers, funcionando então como elemento diegético, como serve ao prazer do espectador, simultaneamente, sendo, desse modo, também extradiegético.

Ainda que, no caso de *Sexta-Feira 13* até mesmo a *final girl* seja sexualizada, as outras personagens femininas são mais claramente fetichizadas para o olhar masculino, principalmente Brenda (Laurie Bartram) e Marcie (Jeannine Taylor). Na maioria das cenas, elas aparecem relacionadas a alguma sugestão sexual, seja por ações (indo ao banheiro se aprontar para dormir, no caso de Brenda; ou fazendo sexo com o namorado, no caso de Marcie), seja textualmente (Brenda sugere jogarem Banco Imobiliário cuja prenda para quem perder seria ficar sem uma peça de roupa até ficarem totalmente nus; Marcie é quem sugere ao namorado Jack (Kevin Bacon) ficarem a sós para transarem). Ambas são fortes representações da vadia no decorrer do filme, mas não são as únicas: algo raro em filmes *slasher*, neste não há, claramente, uma melhor amiga; excetuando-se Alice (Adrienne King) e a própria Sra. Voorhees, todas as mulheres servem apenas como corpos expostos, com pouco ou nenhum aprofundamento como indivíduos.

Figura 25 – Marcie (Jeannine Taylor), a mulher-fetiche completa, sexualizada até a morte.



Fonte: *Sexta-Feira 13* (Friday the 13th, 1980)

Figura 26 – Annie (Robbi Morgan), punida por não corresponder à imagem que se espera de uma jovem mulher.



Fonte: *Sexta-Feira 13* (Friday the 13th, 1980)

Além das citadas, outra personagem relevante é Annie (Robbi Morgan) que, apesar de entrar na categoria que está sendo abordada, é punida por um motivo diverso que não a sexualidade explícita: sua morte é resultado dela praticar atitudes normalmente ligadas aos homens, como pegar carona sozinha ou revelar fatos de sua vida para um estranho. Na visão patriarcalista, não ter um homem ao seu lado para protegê-la sugere que ela estava deliberadamente se colocando em perigo. Essa visão de que as mulheres deveriam recorrer a alguém do sexo masculino – somente em último caso elas deveriam lutar por conta própria – é reforçada posteriormente quando Alice procura insistentemente a ajuda de Bill (Harry Crosby) para entender o que está ocorrendo no acampamento ou mesmo salvá-la do perigo.

*Sexta-Feira 13*, assim como boa parte de suas continuações, e talvez mais que *Halloween*, ajudaram a formatar o modo como as mulheres poderiam ser fetichizadas em filmes *slasher*: além de servirem como objeto do olhar de desejo masculino, transformando a nudez feminina em um tabu menor que a masculina, suas mortes geralmente são em momentos de maior vulnerabilidade que a dos homens.

Toda essa questão entre a imagem da mulher como objeto e a consequente punição que ela sofre por ser fetichizada remete a um ponto levantado por Kaplan (1994, p. 55):

No cinema, os mecanismos gêmeos, fetichismo e voyeurismo, representam duas maneiras diferentes de lidar com o pavor. Como Mulvey coloca, o fetichismo "constrói a beleza física do objeto, transformando-o em algo satisfatório por si mesmo", enquanto o voyeurismo, ligado à depreciação, tem um lado sádico, implica o prazer que vem do controle, domínio ou do castigar

a mulher (culpada por ser castrada).

Esses dois pontos, fetichismo e voyeurismo, se encontram, simultaneamente, nas narrativas aqui citadas, de uma forma ou de outra satisfazendo o olhar masculino.

Para finalizar a análise dessa categoria, é importante trazer uma obra que se apropria dessas questões para, se não as reformular, ao menos promover um jogo com as regras que nem mesmo *Pânico fez: Slumber Party – O Massacre*. Surgido no contexto do sucesso do primeiro *Sexta-Feira 13* e seus similares, é um filme de pretensões feministas, posto que, além de ser dirigido e roteirizado por mulheres, sua própria construção narrativa representa isso. De modo geral, ele segue a estrutura do subgênero *slasher*, aparentemente mais como exigência de mercado<sup>67</sup> que como necessidade artística, trazendo a história de um grupo de amigas que se reúnem para uma festa do pijama (a *slumber party* do título) e passam a ser perseguidas e assassinadas por um maníaco.

Figura 27 – Garotas apenas sendo garotas: aperitivos, cerveja e maconha em uma festa do pijama que vira uma carnificina.



Fonte: *Slumber Party – O Massacre* (Slumber Party Massacre, 1982)

Mesmo seguindo uma estrutura familiar, o filme trabalha certos elementos de forma diferente do usual: primeiramente, não há somente uma protagonista. Apesar de Trish (Michele Michaels) abrir a obra e ser o fio condutor da maior parte da história, ela divide o protagonismo com Valerie (Robin Stille), com a primeira participando ativamente da ação, ou seja, sendo

<sup>67</sup> Existem notícias de que a intenção inicial de suas realizadoras era produzir uma paródia do subgênero *slasher* (que ainda não era categorizado assim à época), mas elas foram impedidas pelos produtores, que buscavam sucesso financeiro e achavam que ir por esse lado afastaria o público-alvo (homens, obviamente).

perseguida pelo assassino, enquanto a outra segue por um lado mais investigativo. Além disso, outro diferencial de *Slumber Party – O Massacre* é seu foco nas mulheres, já que elas ocupam praticamente todos os papéis relevantes e, em sua maior parte, possuem individualidades que as caracterizam, não sendo apenas vítimas inócuas. Percebe-se, mesmo que não declaradamente, uma influência de *Natal do Terror* que, 8 anos antes, havia seguido quase pelo mesmo caminho. Em ambos, além desse tratamento similar dado às personagens femininas, há também um assassino que tem preferência por matar mulheres.

Lutando com a misoginia reinante à época, o filme busca naturalizar a nudez feminina, presente em diversos momentos. Isso, à primeira vista, parece sugerir a exploração fetichista da imagem da mulher, comum aos filmes *slasher* da época. Porém, a obra não ignora que esses corpos são fetichizados, trazendo essa questão até diegeticamente, ao colocar dois rapazes observando lascivamente uma profissional de telefonia que sobe uma escada e, posteriormente, espreitando as jovens trocarem suas roupas por pijamas durante a festa. Essa, entre outras questões, são essenciais para o entendimento de como o filme se diferencia dos outros abordados nesta seção no que diz respeito ao tratamento das mulheres como vadias: é perceptível como as realizadoras se esforçam para afastar a ideia da sexualidade como algo a ser punido e, ainda que a primeira das garotas a ser morta seja Diane (Gina Smika Hunter), que pretendia se encontrar com o namorado às escondidas, isso sugere mais uma conveniência do enredo (ela é a primeira delas a ficar sozinha) que uma punição para a personagem. Toda a construção do filme não permite ao espectador que antecipe as mortes por questões moralistas, como os filmes *slasher* contemporâneos a ele; ou seja, não há, de fato, uma oposição entre a *final girl* e as outras mulheres com base em elementos sexuais, de virtude, ou de transgressão das normas vigentes. Nem mesmo há apenas uma *final girl*, já que Trish, Valerie e a irmã desta, Courtney (Jennifer Meyers), se unem para impedir o assassino. O que um olhar mais atento revela é que, ainda que esteja inserido em uma lógica patriarcal, *Slumber Party – O Massacre* mostra que é possível subverter, mesmo que parcialmente, o que dita o olhar masculino.

Mesmo que não tenha sido um sucesso como *Sexta-Feira* e correlatos, *Slumber Party – O Massacre* ganhou status de cult e abriu uma vertente no cinema *slasher* de filmes realizados por mulheres que traziam sua própria forma de exploração da imagem feminina.<sup>68</sup>

Por fim, aborda-se a seguir a *final girl* e como ela difere dos tipos femininos que foram analisados anteriormente.

---

<sup>68</sup> *A Night to Dismember* (idem. Dir.: Doris Wishman, 1983) e *Mansão da Morte* (Sorority House Massacre. Dir.: Carol Frank, 1986) são alguns dos exemplos encontrados durante esta pesquisa, mas que não serão abordados por delimitação de espaço.

### 4.3 A *Final Girl*

A garota sobrevivente, ou *final girl*, é a protagonista de fato das obras *slasher*. Ela concentra em si uma série de características que permitem que ela sobreviva: resiliência, esperteza, afeição às regras, e, em grande parte dos casos, pouco ou nenhum interesse em sexo, álcool e drogas. Junto a essas características, podem se somar outras, mas todas servem para reforçar que ela difere das outras mulheres que foram mortas como punição por serem “livres”. Além disso, todo e qualquer sofrimento que a *final girl* passe é um reforço ainda maior para que ela seja vista como merecedora do triunfo ao final do filme. Em relação à sexualidade, algumas obras as apresentam como assexual ou frígida, mas isso não é, mesmo nos filmes *slasher* de visão mais conservadora, uma regra definitiva. Em muitos casos, ela pode ser vista como alguém sexual, mas isso é apresentado de forma discreta ou, se for mais explícito, gera algum tipo de punição que não chega a ser tão grave quanto aquela destinada às outras mulheres do filme. O importante é que, mesmo que ela se configure como um ideal feminino a ser seguido, sua posição como imagem fetiche não seja de fato abandonada, pois é necessária para gerar o engajamento masculino com a obra. Nas palavras de Luís (2021, p. 9):

Embora não tenha de ser um modelo de virtudes, a *final girl* é a personagem que exibe o comportamento mais responsável em relação ao sexo, ao álcool e às drogas. Não é obrigatoriamente virgem e pode ter namorado, mas contrariamente às outras personagens femininas que estão sempre prontas a ter sexo casual, a *final girl* demora a entregar-se e só o faz se estiver mesmo apaixonada. É também a primeira personagem a ter noção do perigo representado pelo assassino.

Em sua primeira apresentação do termo – no ensaio *Her Body, Himself: Gender in the Slasher Film*, que posteriormente integraria a já citada obra *Men, Women and Chain Saws* – Clover jogava luz sobre esse tipo de personagem para trazer uma discussão sobre gênero no cinema de horror, especificamente nos filmes *slasher*, neste caso. A respeito disso, Katarzyna Paszkiewicz e Stacy Rusnak apontam, na introdução de *Final Girls, Feminism and Popular Culture* (2020, p. 1):

Por meio desse termo, Clover desafiou a suposição simplista de que os prazeres do cinema de horror começam e terminam no sadismo de homens misóginos, encontrando nos filmes de horror um espaço produtivo para explorar as questões de ambiguidade de gênero e identificação de gênero cruzado. No entanto, a *Final Girl* dos primeiros filmes de horror, apesar de sua "inteligência, gravidade, competência em mecânica e outros assuntos práticos", carecia de qualquer potencial real em termos de política feminina (1987, 204). Isso ocorre porque, para Clover, a garota sobrevivente e "infantil" (1987, 204) apenas representava os desejos masculinos, agindo como uma

fonte de identificação para o público adolescente predominantemente masculino.<sup>69</sup>

Com isso, é possível compreender que a imagem da *final girl* também – assim como as outras mulheres presentes em filmes *slasher* – está sujeita ao olhar masculino, ainda que o fetiche que ela exprima seja de outra ordem que não o puramente sexual. Assim como as vadias, ela pode evocar o voyeurismo, pela violência que sofre, ou a castração, pelas virtudes consideradas maternas (instinto de proteção, ausência ou escassez de desejo sexual) e/ou masculinas (força, resiliência, inteligência).

Apesar de parecer tentador acreditar que o papel da *final girl* permaneceu imutável no decorrer do tempo – e a pesquisa apresentada aqui iniciou-se com esse pressuposto –, ao menos no período especificado aqui (de fins dos anos 1970 até metade dos anos 1990) essa categoria de personagem sofreu algumas variações que culminaram em um tipo muito menos passivo e mais violento. O conceito apresentado por Clover, além de ter se tornado peça-chave nas discussões de gênero no âmbito dos filmes *slasher* – mas não somente neles – foi apropriado pela cultura popular e, muitas vezes, reformulado, creditando-se a este tipo de personagem uma representação do empoderamento feminino e, por vezes, ignorando-se suas características mais problemáticas (como o fato dela, apesar de tudo, ainda servir ao olhar masculino predominante). Ainda segundo Paszkiewicz e Rusnak (2020, p. 2):

Nos anos que se seguiram ao ensaio de Clover, os estudiosos adotaram a figura da Final Girl como um tropo crítico para estimular o debate feminista sobre o espectador de gênero e o empoderamento feminino, enquanto os principais produtores de produtos relacionados ao horror se apropriaram de sua imagem em todas as formas de mídia populares.<sup>70</sup>

Além disso, a própria definição da autora a respeito dessa categoria de personagem foi contestada e reformulada por pesquisas posteriores, também citadas por Paszkiewicz e Rusnak, mas que não são analisadas aqui por limitação de escopo. É necessário, entretanto, compreender que a discussão sobre o conceito de *final girl*, atualmente, além de não se limitar

<sup>69</sup> Tradução própria. Original: Through this term, Clover challenged the simplistic assumption that the pleasures of horror cinema begin and end in sadism of misogynistic men, finding in slasher films a productive space to explore the issues of gender ambiguity and cross-gender identification. However, the Final Girl of the early slasher films, despite her ‘smartness, gravity, competence in mechanical and other practical matters,’ lacked any real potential in terms of feminist politics (1987, 204). This is because, for Clover, the surviving, ‘boyish’ girl (1987, 204) merely stood in for male desires, acting as a source of identification for the predominantly male teenage audience.

<sup>70</sup> Tradução própria. Original: In the years following Clover’s essay, scholars took up the figure of the Final Girl as a critical trope to stimulate feminist debate about gendered spectatorship and female empowerment, while mainstream producers of horror-related products appropriated her image in every popular media form.

aos filmes *slasher* também abrange uma série de questões que Clover não pôde ou não conseguiu abordar.

Como forma de compreender melhor o que, na visão de Clover, caracteriza uma *final girl*, são apresentados – também se retomando alguns pontos já levantados anteriormente – três exemplos que, cada um a seu modo, ajudam a formular (e reformular) essa categoria de personagem e a popularizá-la perante o público.

Considerada por pesquisadores o protótipo da *final girl* a partir da qual as outras se baseiam, Laurie Strode, de *Halloween*, traz em sua construção psicológica e física uma série de características que, ainda que não tenham sido seguidas à risca por suas sucessoras, influenciaram decisivamente a forma como a protagonista de filmes *slasher* poderia ser vista. Logo em sua primeira aparição na tela, ela já é definida para o espectador como discreta (veste-se com roupas que cobrem quase todo o corpo, em cores suaves), inteligente (pois carrega vários livros) e responsável (seu pai a incumbe de uma tarefa que ela cumpre prontamente). Pouco depois, no encontro dela com o pequeno Tommy, descobre-se também que ela trabalha como babá dele e, na forma como ela lida com a criança, percebe-se um pendor maternal, além de mais uma vez ser reforçado seu comprometimento com suas responsabilidades.

Figura 28 – Mesmo em situações corriqueiras, Laurie (Jamie Lee Curtis) destoa das amigas.



Fonte: *Halloween – A Noite do Terror* (Halloween, 1978)

No decorrer do filme, essas características apresentadas na cena inicial dela são cada vez mais acentuadas e Laurie se mostra, de forma crescente, mais próxima de um ideal conservador masculino de como uma jovem mulher deveria ser e se comportar: ela desconfia de estranhos, responde com educação às autoridades, e, mesmo cedendo ao uso de drogas, se apresenta bastante desconfortável com isso. Suas roupas nunca são chamativas ou sensuais, prezando sempre por praticidade e discrição; quando se aproxima do confronto com Michael Myers, seu figurino resumido à calça, camisa social e tênis, conscientemente ou não por parte do realizador, remete ao espectador uma aparência quase masculina, antecipando que ela precisará usar de força e esperteza para sobreviver, características que a sociedade patriarcal relaciona aos homens.

Sua sexualidade é quase inexistente, principalmente se comparada às amigas Annie e Lynda (como discutido no tópico sobre as vadias). Porém, para que o público não cogite lesbianismo nela – já que suas roupas são pouco femininas em comparação com suas companheiras de tela e ela não aparenta ter interesses sexuais por homens – um diálogo falando que ela gostaria de ir ao baile com um garoto é inserido em determinado momento. De todo modo, a tensão (e o tesão) sexual que existe em suas amigas é uma força que, no caso de Laurie,

é deslocada para outras áreas, como os instintos materno e de sobrevivência, que a deixam alerta para qualquer situação considerada estranha, como se o filme buscasse mostrar que a energia despendida em tudo que envolve sexo deveria ser melhor utilizada em áreas consideradas mais importantes da vida de uma mulher.

Figura 29 – Laurie (Jamie Lee Curtis), como toda *final girl*, sente que há algo de errado e prepara-se (inconscientemente) para a luta.



Fonte: *Halloween – A Noite do Terror* (Halloween, 1978)

Apesar de ter servido de modelo às diversas *final girls* que vieram depois, poucas replicaram com exatidão as características apresentadas por Laurie. Isso não ocorreu por algum tipo de altruísmo masculino em achar que ela correspondia a um ideal inalcançável para a maioria das mulheres. Na realidade, houve uma diluição, um disfarçamento desses atributos presentes nela, ainda em prol do olhar masculino, que, para se deleitar não somente com as vadias, precisava também se sentir atraído pela *final girl*. Ela, portanto, deveria ser mais identificável como uma garota comum, mas não a ponto de se tornar uma vadia.

Por isso, personagens de obras posteriores, como Alana de *O Trem do Terror* (Terror Train, 1980. Dir. Roger Spottiswoode) e Kim de *A Morte Convida para Dançar*, ambas também interpretadas por Jamie Lee Curtis, ou Alice em *Sexta-Feira 13*, só para citar alguns exemplos, não negam a sua sexualidade, possuindo namorados ou flertes, além de terem personalidade mais expansiva e menos *nerd* e, mesmo que suas imagens não seja tão sexualizadas quanto a das outras garotas, tampouco é ignorado o fato de que elas são mulheres que precisam agradar ao olhar masculino.

Esse desvio do conservadorismo quase explícito de *Halloween* – não no sentido de negá-lo, mas de torná-lo subentendido o máximo possível, mesmo que sutileza não seja exatamente uma característica dos filmes *slasher* – foi sendo construído filme a filme e, talvez, tenha atingido seu auge em *A Hora do Pesadelo*, o que é possível compreender a partir da análise de sua *final girl*, Nancy.

Diferentemente de boa parte das *final girls* presentes em obras *slasher* lançadas entre *Halloween* e *A Hora do Pesadelo*, Nancy possui muitos elementos que a aproximam de Laurie, mesmo que a maioria dessas características possa ser considerada releitura e não cópia. Retomem-se alguns pontos já apresentados anteriormente para que seja possível entender isso melhor.

Figura 30 – Nancy (Heather Langenkamp), assim como Laurie, é pouco sexualizada fisicamente.



Fonte: *A Hora do Pesadelo* (*A Nightmare on Elm Street*, 1984)

Visualmente, o filme as apresenta com um estilo de figurinos parecidos; assim como as roupas de Laurie, como afirmado anteriormente, sugerem certa praticidade e pouco ou nenhum apelo à sensualidade, as de Nancy seguem pelo mesmo caminho, com cores sóbrias e peças fechadas (suéteres, calças jeans, etc.) que pouco revelam do corpo feminino. No entanto, ela incorpora um elemento não visto na sua antecessora, mas presente em outras *final girls*: as sugestões sexuais. Em *A Hora do Pesadelo*, diferentemente de *Halloween* ou seus sucessores/imitadores, não há nudez explícita – nem mesmo da melhor amiga/vadia –, ainda que o filme não se negue a apresentar a tradicional cena de sexo; porém, mesmo essa é mais ouvida que vista de fato. Porém, o filme trabalha constantemente com insinuações sexuais, desde as mais diretas, como Nancy de costas nuas trocando de roupa, ou seu namorado

sugerindo que eles transem, até as mais simbólicas, como a (já citada aqui) cena da mão com garras de Freddy Krueger surgindo entre as pernas dela durante um momento na banheira (sugerindo fortemente a masturbação feminina). É possível argumentar que essa dualidade entre manter Nancy como uma *final girl* nos moldes mais clássicos e, ao mesmo tempo, rodeá-la de uma simbologia sexual seria uma forma de incorporar elementos das várias *final girls* anteriores ao filme, combinando-os de modo a gerar efeitos de fetichização e voyeurismo mais intensos nos espectadores. Independente de isso ter sido ou não intencional por parte dos realizadores, o sucesso do filme<sup>71</sup> pode servir como um importante argumento a favor. Assim como faria posteriormente com *Pânico*, Wes Craven parece ter pincelado uma série de atributos e conjugado-os de forma a se adequar à sensibilidade do público (majoritariamente masculino) que poderia não mais se “comover” – no sentido de fazer um investimento emocional na narrativa – com uma heroína excessivamente casta ou não suficientemente proativa. Esse último ponto talvez seja o que mais distancia Nancy de suas predecessoras: em vez de apenas reagir ao que está acontecendo – mesmo que isso exija algum grau de planejamento –, ela efetivamente se articula e cria um plano que busque derrotar Freddy Krueger. Isso tanto é fruto de sua resiliência e inteligência como resulta de sua descrença nas instituições, seja a autoridade familiar, seja a polícia (mesmo que, no caso dela, as duas se cruzem).

---

<sup>71</sup> Com um custo de produção estimado em US\$ 1,8 milhão, o filme rendeu pouco mais de US\$ 27 milhões.

Fonte: [https://www.the-numbers.com/movie/Nightmare-on-Elm-Street-A-\(1984\)#tab=summary](https://www.the-numbers.com/movie/Nightmare-on-Elm-Street-A-(1984)#tab=summary) Acesso em 03/03/2025.

Além de ser considerado um sucesso financeiro, gerando, até o momento, seis sequências, uma refilmagem e um crossover com Jason Voorhees em *Freddy vs. Jason*, assim como ocorreu com *Halloween* e *Sexta-Feira 13*, seu vilão, Freddy Krueger, entrou para o panteão dos maiores vilões do horror.

Figura 31 – Cena da banheira: um exemplo clássico de toda a simbologia sexual de *A Hora do Pesadelo*.



Fonte: *A Hora do Pesadelo* (A Nightmare on Elm Street, 1984)

Talvez o que de mais importante tenha surgido a partir de uma personagem como Nancy seja a noção de que os limites da construção de alguém como a *final girl* não estavam de fato engessados; havia – e há, como o próximo exemplo poderá mostrar – espaço para a recriação dessa categoria, tanto como forma de perpetuar esse tipo de personagem como para afiná-las com a sensibilidade de cada época.

O último exemplo a ser apresentado é o de Sidney Prescott, protagonista de *Pânico*. Pode parecer que a escolha dele ignora os doze anos de filmes *slasher* entre *A Hora do Pesadelo* e este; porém, mesmo que tenham surgido sucessos como *Brinquedo Assassino*, além das várias sequências de *Halloween*, *Sexta-Feira 13*, *A Hora do Pesadelo*, entre outros, somente com o *Pânico* teve-se outra *final girl* que gerou um impacto cultural duradouro. Segundo Luís (2021, p. 11):

Até chegarmos a *Scream* em 1996, a *final girl* ficará confinada ao seu papel de jovem inocente, provavelmente sem namorado, provavelmente virgem, e sempre chocada com a promiscuidade das suas amigas. O *slasher movie* mais não faz do que acompanhar os preconceitos da sociedade em relação à forma como as mulheres expressam - ou deixam de expressar - a sua sexualidade.

Assim como muitas de suas predecessoras, Sidney apresenta uma configuração visual bastante discreta, quase pré-adolescente: suas roupas trazem muito da praticidade “masculina” de Laurie e Nancy, com cores neutras, peças que cobrem o máximo do corpo e

que, dessa forma, evitam sexualizá-la. No entanto, sua personalidade se aproxima mais de Nancy que de Laurie, com o diferencial de que Sidney, apesar de ter vivido um trauma que prejudicou fortemente sua relação com o sexo, é bem mais aberta em relação ao tema. Coerente com a realidade de sua época (os anos 1990 foram consideravelmente mais liberais que a década anterior, mesmo que o fantasma do HIV/AIDS ainda pairasse sobre as relações sexuais de todos os gêneros), sua negativa ao sexo não provém de um lugar de puritanismo, mas de um trauma. Ou seja, a virgindade não é, aparentemente, um tabu.

Figura 32 – Sidney (Neve Campbell), assim como suas antecessoras, é pouco ou nada sexualizada visualmente.



Fonte: *Pânico* (Scream, 1996)

Assim, Sidney se apresenta, pelo menos inicialmente, visualmente como o clichê da *final girl*: em sua primeira cena, ela surge com uma camisola quase infantil, sendo assediada pelo namorado, que invade seu quarto sorrateiramente e cobra por sexo. Ela se nega, mas oferece uma visão rápida dos seios, apenas para satisfazê-lo. Percebe-se, nesse momento, o que foi afirmado acima, como ela difere de suas antecessoras: ela não nega sua sexualidade, nem a teme por motivos morais impostos pela sociedade; na realidade, sua suposta frigidez em relação a Billy deve-se à morte de sua mãe, estuprada e assassinada um ano antes. Assim, o trauma vivido é o que a torna emocionalmente fechada. Desse modo, os realizadores encontram uma solução dramática dentro da narrativa para que, em plenos anos 1990, explique-se porque uma jovem saudável negaria seus desejos apenas por achar que deve se manter casta, sem com isso precisar apelar para motivos religiosos.

Figura 33 – Primeira cena de Sidney (Neve Campbell): subvertendo expectativas quanto à sexualidade de uma *final girl*.



Fonte: *Pânico* (Scream, 1996)

A relação da personagem com o sexo é um dos pontos centrais da história e alimenta parte do conflito com seu namorado, até que, em uma reviravolta pouco comum aos filmes *slasher*, ela perde a virgindade com ele, a fim de provar seu amor e confiança. Ainda que, inicialmente, isso possa aproximá-la das personagens vadias de obras anteriores, é necessário destacar que, diferentemente dessas personagens – que, segundo a visão masculina, praticam sexo por mera luxúria – ela se entregou por amor. No entanto, em um dos jogos que *Pânico* faz com o subgênero, Sidney, supostamente, perde seu poder de *final girl* por não ser mais virgem (ainda que, para aqueles mais versados em filmes *slasher*, isso não seja verdadeiramente uma regra) e ter praticado sexo (essa sim, uma situação que comumente leva à morte no subgênero), sendo então passível de ser morta. Retomando-se o que aponta Luís (2021, p. 11):

Desde que os filmes se abstenham de despir ou de mostrar a *final girl* em cenas de sexo, como é apontado por Weaver et al (2015: 42), “a sua imagem relativamente inocente pode ser preservada. Assim, a mulher moderna, juntamente com a *final girl*, caminha sem dúvida numa linha tênue para ser vista como sexual, mas não demasiado sexual.” Estas atitudes só começaram realmente a mudar com o neo-*slasher* dos anos 90, quando o lado puro e virginal da *final girl* se tornou cada vez mais irrelevante, e passou a ser apenas destacado em comédias de terror que satirizam as convenções da idade de ouro do *slasher movie*.

Outro ponto a ser destacado é que ela, assim como Nancy, possui uma relação muito próxima com sua mãe, apesar de que, em *Pânico*, como foi apresentado antes, o filme já se inicie com Maureen morta. Apesar da ausência física, sua presença permeia todo o filme e até

mesmo parte das continuações. No entanto, diferentemente de Nancy, e em uma aproximação com Laurie, Sidney apresenta respeito pelas instituições, seja a família, sejam as autoridades externas (polícia e escola), confiando a eles sua segurança e em nenhum momento decidindo lutar por conta própria até ser obrigada a isso.

Figura 34 – Sidney responde à violência que sofre com mais violência: “Não no meu filme”.



Fonte: *Pânico* (Scream, 1996)

Ainda assim, é nessa luta que trava pela sobrevivência que Sidney termina por apresentar seu maior diferencial em relação às que a antecederam:

Nos primeiros slasher movies, as final girls sobreviviam mas eram levadas para o hospital em estado de choque. Duas décadas depois, Sidney (Neve Campbell) mata os assassinos no final de cada filme da saga Scream com uma frieza digna de Clint Eastwood em *Dirty Harry* (Siegel, 1971), deixando bem claro que as coisas mudaram e que a final girl consegue não só derrotar o assassino, mas também continuar a viver sem ficar traumatizada pelos acontecimentos trágicos que acabou de experienciar. (LUÍS, 2021, p. 11)

Em uma Hollywood cada vez mais afeita à violência – refletindo e dialogando com uma sociedade que pareceu ter trocado o pânico satânico pelo medo e a discussão sobre o porte de armas –, Sidney se torna, desse modo, a *final girl* símbolo máximo de empoderamento: aquela que, em vez de ao final ser salva por um homem – como Laurie é salva pelo Dr. Loomis (Donald Pleasence) ou até mesmo Nancy grita pelo auxílio de seu pai – usa o falo (a arma) contra o próprio ser masculino.

Apesar de serem importantes modelos para o tipo de personagem abordado, as *final girls* que foram analisadas não somente permitem abertura para análises mais profundas que este trabalho não tem a pretensão nem o escopo para fazê-lo, como possibilitam também que,

em estudos mais abrangentes, se faça a relação entre elas e outras *final girls* menos reconhecidas, sejam elas anteriores, contemporâneas ou posteriores a elas.

Desse modo, encerra-se esse breve estudo a respeito de como essas categorias sociais femininas se apresentam nos filmes *slasher* dentro do período abordado. Como afirmado em momentos anteriores, não houve a intenção de dar um panorama definitivo do tema, mas sim promover a abertura para uma discussão que permite muitos aprofundamentos, seja na análise de mais exemplos, seja na ampliação do período histórico, entre outros.



cinema hollywoodiano, ainda hoje o mais culturalmente influente do mundo. A delimitação proposta, de um subgênero não tão bem-visto por parte significativa do público e por aqueles que menosprezam o entretenimento de massa, teve a intenção de mostrar que, mesmo em obras que aparentemente priorizam o lucro e o entretenimento, existem, sim, questões mais profundas a serem observadas.

A partir da escolha dessa abordagem – apenas uma, dentre várias que poderiam ser selecionadas e que serão superficialmente apontadas posteriormente –, foi necessário um recorte temporal visto que, de *Halloween* a *Pânico*, tem-se 18 anos de produções *slasher*. Isso ocorreu tanto por delimitação de escopo próprio da dissertação como pelo fato de esse ser considerado o período de estabelecimento, auge, declínio e ressurgimento do subgênero em questão. E mesmo dentro desse período, algumas obras mais representativas foram escolhidas a título de exemplos. Se de *Pânico* até os dias atuais, muito mais foi e é produzido dentro desse subgênero, no período abarcado a quantidade de filmes *slasher* é imensa<sup>73</sup>; assim, de modo algum se pretendeu dar conta de um universo tão amplo. Abordou-se um espaço de tempo específico com o objetivo de compreender tanto a origem desse subgênero e a formação de seus elementos mais evidentes como para se tentar dar um ponto de partida para pesquisas posteriores dentro da mesma temática, que busquem entender como é representada a figura feminina nos filmes *slasher* atuais, nessas primeiras décadas do século XXI.

Além disso, foi necessário fazer um recuo no tempo para que fossem apresentadas influências de obras que, em um primeiro olhar, só se relacionam com o *slasher* por estarem sob o guarda-chuva de um gênero maior, o horror: no caso, foram escolhidos *Psicose* e *A Tortura do Medo*, escolhas essas não-arbitrárias, mas resultado da própria pesquisa realizada aqui sobre o subgênero. Ambos os filmes, como foi mostrado, foram influências determinantes para a formação dos filmes *slasher*. Foram utilizados somente dois exemplos, mas existe abertura para o estudo mais amplo de outras influências, como as obras pertencentes ao citado subgênero *giallo*. Apresentou-se, também, conceitos e elementos que formam o subgênero, como seus tipos de personagens mais comuns, assim como a estrutura narrativa mais replicada. A partir deste último, buscou-se trazer as discussões a respeito de estereótipos e clichês, e como os primeiros influenciam na criação de tipos femininos específicos dessas histórias. Posteriormente, em capítulo próprio, essa questão foi aprofundada e, além disso, tratou-se da

---

<sup>73</sup> Uma breve consulta ao IMDB (Internet Movie Data Base, maior banco de dados sobre o audiovisual na internet) mostra que, somente nesses 18 anos, foram lançados centenas de filmes desse subgênero, apenas nos EUA.

relação de estereótipo e clichê, conceitos que não são sinônimos, mas que possuem pontos de contato e contribuem para a formação dos gêneros e suas ramificações.

A partir disso, propôs-se compreender, ainda que superficialmente, a categoria social Mulher e, em decorrência disso, como se dá a representação dessa categoria no audiovisual em geral e nos filmes *slasher*, por consequência. Foram apresentados pontos e argumentos que buscaram discutir essas questões, mas com a consciência de que se está longe de um esgotamento do tema ou mesmo da possibilidade de abarcar tudo que ele demanda. De todo modo, cada ponto foi tratado com o máximo de dedicação, mas com a compreensão de que há ainda muito a se analisar e discutir.

Toda a discussão apresentada serviu como base para o propósito final deste trabalho, a saber: a análise das categorias de personagens femininas mais comuns em obras *slasher* dentro do período “clássico” deste subgênero. Elencou-se três grupos: a mãe, a vadia / a melhor amiga (majoritariamente imbricadas) e a *final girl*. De forma direta ou não, todas possuem correspondência em divisões sociais que buscam determinar papéis femininos sem levar em consideração a multiplicidade do comportamento humano. Para o melhor entendimento dessas categorias, foram apresentados exemplos retirados de um *corpus* de filmes *slasher* escolhidos a partir de sua relevância dentro do subgênero, tanto financeiramente quanto na perpetuação e na configuração das características que o formam.

De todo modo, buscou-se, com isso, compreender, mesmo que superficialmente, como um subgênero que por muito tempo pôde ser considerado marginalizado, permite leituras e análises que nos leve a entender a representação feminina nas telas e como isso impacta e se relaciona com uma visão anterior à própria existência do subgênero.

Entretanto, existe aqui a consciência de que este trabalho é apenas uma gota em meio ao jorro de sangue que é a pesquisa de horror. A representação *queer*, dos negros e outras raças e etnias, de povos periféricos, ou de cinematografias fora do eixo EUA-Europa, se mostram um campo quase inesgotável de pesquisa que, é possível acreditar, já está sendo desbravado ou que o será brevemente.

Além disso, a própria forma como os filmes *slasher* ainda geram interesse no público, com um corpo substancial sendo lançado todos os anos, demandam que mais pesquisas sejam realizadas, para que se busque entender não somente o que desperta esse interesse, mas também como se dá, atualmente, a própria configuração do subgênero. Outro ponto de interesse são as intersecções que os filmes *slasher* podem fazer com outros subgêneros do horror e como

isso interfere na representação feminina. Ou seja, são várias as questões que o estudo dos filmes *slasher* abre para que se possa entender como categorias sociais minoritárias são representadas. Assim, se esta pesquisa contribuir para a propagação de outros estudos relacionados, ela já terá cumprido seu objetivo principal: dar protagonismo àqueles que, na maioria das vezes, são marginalizados.

## REFERÊNCIAS

- ALTMAN, Rick; BARAKAT, Jean-Pierre (trad.). Uma abordagem semântica/sintática/pragmática ao gênero. **A Barca**, Niterói, v. 2, n. 1, p. 19-42, 9 set. 2024.
- AMOSSY, Ruth; PIERROT, Anne Herschberg. **Estereótipos y clichés**. Buenos Aires: Eudeba, 2010.
- AZEVEDO, D. J. O. de.; SILVA, F. M. da. Colocações, estereótipos e clichês: definições e diferenças. **ReVEL – Revista Virtual de Estudos da Linguagem**, Novo Hamburgo, v. 15, n. 29, p. 37-52, 2017.
- BARROS, José D. Assunção. A história cultural e a contribuição de Roger Chartier. **Diálogos – Revista do Departamento de História e do Programa de Pós- Graduação em História**, Maringá, v. 9, n. 1, p. 125-141, 2005.
- BERNARD, Mark. **Halloween: youth cinema and the horrors of growing up**. New York, London: Routledge, 2020.
- BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 2003.
- CARROLL, Noël. **A Filosofia do horror ou paradoxos do coração**. Campinas: Papirus Editora, 1999.
- CAVALCANTE, Derick Rafael Santos. **Virgens, vadias, assassinas, loucas, lúcidas, mães...um estudo sobre o ethos da mulher em filmes de horror hollywoodianos**. 2023. 154 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2023.
- CHERRY, Brigid. **Horror** (Routledgefilm Guidebooks). New York: Routledge Taylor & Francis Group, 2009.
- CLOVER, Carol J. **Men, Women and Chainsaws: gender in the modern horror film**. Princeton: Princeton University Press, 2015.
- COUTO, G.; GERBASE, C. Aspectos da moral cristã em Psicose: nudez e erotismo no emolduramento do corpo feminino. *In: XIX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul, 2018, Cascavel. Anais [...]*. Cascavel: Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2018. p. 1-15. Disponível em: <https://portalintercom.org.br/anais/sul2018/resumos/R60-1454-1.pdf> Acesso em: 12 set. 2023.
- DE MATOS, Daniel Ivori. Serial Killers e imaginários sociais: uma crescente filmografia. **Revista de História da UEG (REVHIST)**, Anápolis, v. 2, n. 1, p. 59-82, 2013.
- KAPLAN, E. Ann. **A mulher e o cinema: os dois lados da câmera**. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.
- FREIRE, Rafael Dantas. **Construindo o medo: faces do horror na obra de Carpenter, Craven e Cronenberg**. 2016. 147 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2016.

HAWTHORN, Jeremy. **The Reader as Peeping Tom: nonreciprocal gazing in narrative fiction and film.** Columbus: The Ohio State University Press, 2014.

HIRANO, Luis Felipe Kojima. O olhar oposicional e a forma segregada: raça, gênero, sexualidade e corpo na cinematografia hollywoodiana e brasileira (1930-1950). **ACENO – Revista de Antropologia do Centro-Oeste**, Cuiabá, v. 2, n. 3, p. 142-158, 2015.

HUTCHINGS, Peter. **The Horror Film.** London: Pearson Education, 2004.

JANCOVICH, Mark. (org.) **Horror – the film reader.** London: Routledge Taylor & Francis Group, 2002.

LAROCCA, Gabriela Müller. **O Corpo feminino no cinema de horror: gênero e sexualidade nos filmes Carrie, Halloween e Sexta-Feira 13 (1970 - 1980).** 2016. 212 f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2016.

LAROCCA, Gabriela Müller. O corpo feminino no cinema de horror: representações de gênero e sexualidade nos filmes Carrie, Halloween e Sexta-Feira 13. *In: ENCONTRO ESTADUAL DE HISTÓRIA*, 15., 2014, Florianópolis. **Anais [...]** Florianópolis: UFSC, 2014. p. 01-15.

LEEDER, Murray. **Horror Film: a critical introduction.** New York: Bloomsbury Publishing USA, 2018.

LEVIN, Teresa. Maioria procura Aventura e Animação nos cinemas. **Meio & Mensagem**, São Paulo, 13 nov. 2018. Disponível em: [https://www.meioemensagem.com.br/midia/maioria-procura-aventura-e-animacao-nos-cinemas#:~:text=Ao%20detalhar%20os%20dados%2C%20a,Terror%20\(5%2C61%25\)](https://www.meioemensagem.com.br/midia/maioria-procura-aventura-e-animacao-nos-cinemas#:~:text=Ao%20detalhar%20os%20dados%2C%20a,Terror%20(5%2C61%25)) Acesso em: 01 fev. 2025.

LUÍS, Rui Fernando. **As Muitas Máscaras do Slasher Movie: como os medos da sociedade se refletem na evolução do gênero.** 2021. 90 f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2021. Disponível em: <https://www.proquest.com/openview/ece1fad3741fd86464f096bbb9ab176/1?pq-origsite=gscholar&cbl=2026366&diss=y> Acesso em: 08 out. 2022.

MACHADO, Sandra de Souza. Estereótipos de gênero e papéis modelo: #mais mulheres maravilha nos cinemas. **Revista Observatório**, Palmas, v. 3, n. 6, p. 354-386, 1 out. 2017.

MALLMANN, Cleo José. Escopofilia: de que se alimenta o mundo virtual?. **Estudos de Psicanálise**, Belo Horizonte, n. 46, p. 45-54, dez. 2016.

MARCHI, Marcelo Eduardo. **Meta-terror: o uso da metalinguagem como recurso narrativo no slasher movie.** 2020. 173 f. Dissertação (Mestrado em Imagem e Som) – Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som, Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2020. Disponível em: <https://repositorio.ufscar.br/handle/ufscar/12934> Acesso em: 16 dez. 2023.

MARTINS, S. B.; DA SILVA, G. M. M. As Narrativas fílmicas de slasher: uma análise comparativa sobre as estratégias de metaficção. **Macabéa – Revista Eletrônica do Netlli**, Crato, v. 13, n. 2, p. 30-46, abr.-jun. 2024.

MULVEY, Laura. Cinema e sexualidade. *In*: XAVIER, Ismail (Org.). **O cinema no século**. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 123-139.

MULVEY, Laura et al. Prazer visual e cinema narrativo. *In*: XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 1983. p. 437-453.

NAZARIO, Luiz. O outro cinema. **Aletria: Revista de Estudos de Literatura**, Belo Horizonte, v. 16, n. 2, p. 94-109, jul.-dez. 2007.

NOGUEIRA, Luís. **Manuais de cinema II: gêneros cinematográficos**. Covilhã: LabComLivros, 2010.

PASZKIEWICZ, Katarzyna; RUSNAK, Stacy (Org). **Final Girls, Feminism and Popular Culture**. Switzerland: Palgrave MacMillan, 2020.

REIS FILHO, Lúcio. **O Chamado de Lovecraft: visões da América profunda no cinema de horror da segunda metade do século XX**. 2019. 375 f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Anhembí Morumbi, São Paulo, 2019.

REZENDE, Milka de Oliveira. Contracultura. **Brasil Escola**. Disponível em: <https://brasilecola.uol.com.br/sociologia/contracultura.htm> Acesso em: 28 out. 2024.

SILVA, André Campos. **O processo comunicacional do clichê cinematográfico em filmes de terror slasher**. 2014. 123 f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação, Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo, 2014.

TURNOCK, Bryan. **Studying Horror Cinema**. London: Liverpool University Press, 2019.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas: Papyrus Editora, 1994.

## APÊNDICE A – REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS

ACAMPAMENTO Sinistro. Direção: Robert Hiltzik. Nova York: American Eagle Films, 1983. 1 DVD.

ASSASSINATOS na Fraternidade Secreta. Direção: Mark Rosman. Los Angeles: John Gordon Clark, 1983. 1 DVD.

BRINQUEDO Assassino. Direção: Tom Holland. Nova York: MGM, 1988. 1 DVD.

DIA dos Namorados Macabro. Direção: George Mihalka. Los Angeles: Paramount, 1981. 1 DVD.

EU Sei o que Vocês Fizeram no Verão Passado. Direção: Jim Gillespie. Los Angeles: Mandalay Entertainment, 1997. 1 DVD.

HALLOWEEN: A Noite do Terror. Direção: John Carpenter. Nova York: Compass International Pictures e Falcon International Productions, 1978. 1 DVD.

HALLOWEEN – O Início. Direção: Rob Zombie. Los Angeles: The Weinstein Company e Alliance Films, 2007. 1 DVD.

HALLOWEEN. Direção: David Gordon Green. Los Angeles: Miramax Films, Blumhouse Productions, Trancas International Films e Rough House Pictures, 2018. 1 DVD.

HALLOWEEN Kills – O Terror Continua. Direção: David Gordon Green. Los Angeles: Miramax Films, Blumhouse Productions, Trancas International Films e Rough House Pictures, 2021. 1 DVD.

HALLOWEEN Ends. Direção: David Gordon Green. Los Angeles: Miramax Films, Blumhouse Productions, Trancas International Films e Rough House Pictures, 2022. 1 DVD.

A HORA do Pesadelo. Direção: Wes Craven. Los Angeles: Robert Shaye, 1984. 1 DVD.

A HORA do Pesadelo 2 – A Vingança de Freddy. Direção: Jack Sholder. Los Angeles: Heron Communications e Smart Egg Pictures, 1985. 1 DVD.

O MASSACRE da Serra Elétrica. Direção: Tobe Hooper. Nova York: Vortex, 1974. 1 DVD.

O MASSACRE da Serra Elétrica. Direção: Marcus Nispel. Los Angeles: Platinum Dunes, Radar Pictures e Next Entertainment, 2003. 1 DVD.

A MORTE Convida para Dançar. Direção: Paul Lynch. Toronto: Peter R. Simpson, 1980. 1 DVD.

A MORTE Convida para Dançar. Direção: Nelson McCormick. Toronto/Nova York: Prom Productions, 2008. 1 DVD.

MORTE, Morte, Morte. Direção: Halina Reijn. Los Angeles: 2AM e A24, 2022. 1 DVD.

NATAL Negro. Direção: Glen Morgan. Los Angeles: Dimension Films, 2929 Productions e Hard Eight Pictures, 2006. 1 DVD.

A NOITE das Brincadeiras Mortais. Direção: Fred Walton. Los Angeles: Paramount Pictures, 1986. 1 DVD.

NOITE do Terror. Direção: Bob Clark. Toronto: Film Funding Ltd., Vision IV, Canadian Film Development Corporation e Famous Players, 1974. 1 DVD.

O NOVO Pesadelo – O Retorno de Freddy Krueger. Direção: Wes Craven. Los Angeles: New Line Productions, 1994. 1 DVD.

PÂNICO. Direção: Wes Craven. Los Angeles: Woods Entertainment, 1996. 1 DVD.

PSICOSE. Direção: Alfred Hitchcock. Los Angeles: Shamley Productions, 1960. 1 DVD.

QUANDO um Estranho Chama. Direção: Fred Walton. Los Angeles: Melvin Simon Productions, 1979. 1 DVD.

SEXTA-FEIRA 13. Direção: Sean S. Cunningham. Nova York: Georgetown Productions Inc., 1980. 1 DVD.

SEXTA-FEIRA 13. Direção: Marcus Nispel. Los Angeles: Platinum Dune e Crystal Lake Entertainment, 2009. 1 DVD.

SEXTA-FEIRA 13 – Parte 2. Direção: Steve Miner. Nova York: Georgetown Productions, 1981. 1 DVD.

SLUMBER Party – O Massacre. Direção: Amy Holden Jones. Los Angeles: Santa Fe Productions, 1982. 1 DVD.

TERRIFIER. Direção: Damien Leone. Nova York: Epic Pictures Group, 2016. 1 DVD.

THEY/Them – O Acampamento. Direção: John Logan. Los Angeles: Blumhouse Productions, 2022. 1 DVD.

THE BLACKENING. Direção: Tim Story. Los Angeles: MRC, The Story Company, Tracy Yvonne Productions, Artists First e Catchlight Studios, 2022. 1 DVD.

A TORTURA do Medo. Direção: Michael Powell. Londres: Michael Powell, 1960. 1 DVD.

O TREM do Terror. Direção: Roger Spottiswoode. Toronto: Astral Bellevue Pathé, Sandy Howard Productions e Triple T Productions, 1980. 1 DVD.

URSINHO Pooh – Sangue e Mel. Direção: Rhys Frake-Waterfield. Londres: Jagged Edge Productions e ITN Studios, 2023. 1 DVD.