



**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE,
CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)**

CINEMA E AUDIOVISUAL

**A COMPARAÇÃO DA NARRATIVA SLASHER:
SHOCK (1984) COM A HORA DO PESADELO (1984)**

PEDRO DA CUNHA GERMANO

Foz do Iguaçu
2018

**A COMPARAÇÃO DA NARRATIVA SLASHER:
SHOCK (1984) COM A HORA DO PESADELO (1984)**

PEDRO DA CUNHA GERMANO

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em Cinema e Audiovisual.

Orientador: Prof. Dr. André Campos Silva

PEDRO DA CUNHA GERMANO

**A COMPARAÇÃO DA NARRATIVA SLASHER:
SHOCK (1984) COM A HORA DO PESADELO (1984)**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em Cinema e Audiovisual.

BANCA EXAMINADORA

Orientador: Prof. Dr. André Campos Silva
UNILA

Prof. Dr. Dinaldo Sepúlveda Almendra Filho
UNILA

Prof. Dr. Fabio Allan Mendes Ramalho
UNILA

Foz do Iguaçu, ____ de _____ de _____.

Dedico este trabalho à minha mãe, ao meu pai e às minhas avós.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu professor orientador André Campos, à minha mãe Maria Eduvirges e aos meus colegas Jefferson Vilela e Erik Moraes, pela grande ajuda que todos deram nesta monografia.

*Filmes de horror não criam medo. Eles
o expõem. **Wes Craven***

GERMANO, Pedro da Cunha. **A comparação da narrativa slasher: Shock (1984) com A Hora do Pesadelo (1984).** 2018. 46 páginas. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Cinema e Audiovisual) – Universidade Federal da Integração Latino-Americana, Foz do Iguaçu, 2018.

RESUMO

O *slasher* tem seu maior reconhecimento dentro do contexto estadunidense pelo fato de ser um subgênero nascido nesse território em meados de 1970. No entanto, o cenário cinematográfico brasileiro também apresentou um exemplo desse tipo de filme: *Shock: Diversão Diabólica* (1984). Nesse trabalho, deve-se compreender como a obra brasileira se diferenciou do tradicionalismo da narrativa pregada pelo cinema estadunidense da década de setenta e início de oitenta. Para tanto, é utilizada *A Hora do Pesadelo* (1984), obra lançada no mesmo ano, considerada diferente daquilo que se tinha dentro da tradição *slasher*, e assim notar como o filme brasileiro esteve igualmente distante do tradicionalismo da época. A importância desse tema se deve pelo estudo mais detalhado do cinema de horror dentro do cenário brasileiro, gênero cinematográfico ainda não muito explorado no âmbito nacional. Em um primeiro momento, entende-se que o *slasher* possui características que foram construídas e disseminadas durante aquele período. Ao olhar para o cenário de filmes de *exploitation* brasileiros da mesma época, pode-se entender certas similaridades que o cenário nacional já trazia em relação ao subgênero *slasher*. A partir daí, compreende-se como o agenciamento do olhar que o autor se utiliza é de suma importância para que as emoções e características do subgênero tenham se perpetuado. Finalmente, ao comparar *A Hora do Pesadelo* (1984) e *Shock* (1984), nota-se uma série de similaridades narrativas entre as duas obras, o que corrobora com a ideia de que o filme nacional se desvencilha da padronização das narrativas do subgênero perpetuado em território estadunidense.

Palavras-chave: Slasher. Shock. Tradicionalismo. Nacional. Subgênero.

GERMANO, Pedro da Cunha. **The comparison of the slasher narrative: Shock (1984) with A Nightmare on Elm Street (1984).** 2018. 46 páginas. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Cinema e Audiovisual) – Universidade Federal da Integração Latino- Americana, Foz do Iguaçu, 2018.

ABSTRACT

Slasher films have more recognition within the US context, because it was a subgenre born in that territory in the mid-1970s. However, the Brazilian cinematographic scenario also presented an example of this type of film: *Shock: Diversão Diabólica* (1984). In this essay, one must understand how the Brazilian film differed from the traditionalism of the narrative preached by the American cinema of the 1970s and early 1980s. To do so, the film *A Nightmare on Elm Street* (1984) was used, film released in the same year, considered different from the slasher tradition, so one can understand how the Brazilian film was equally distant from the traditionalism of the time. The importance of this theme is due to the more detailed study of horror cinema within the Brazilian scenario, a cinematographic genre that has not yet been widely explored at the national level. At first sight, slasher films has characteristics that were constructed and disseminated during that period. When looking at the scenario of Brazilian exploitation films of the same time, one can understand certain similarities that the national scenario already had in relation to the slasher. From there, the way how the author uses the look of the spectator has great importance so that the emotions and characteristics of the subgenre were perpetrated. Finally, when comparing *A Nightmare on Elm Street* (1984) and *Shock* (1984), one can notice a series of narrative similarities between the two films, which corroborates with the idea that the national film departs from the standardization of the narratives perpetuated by the American subgenre.

Key words: Slasher. Shock. Traditionalism. National. Subgenre.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	9
2 O <i>SLASHER</i> ESTADUNIDENSE E O <i>EXPLOITATION</i> BRASILEIRO.....	11
3 O AGENCIAMENTO DO OLHAR NA OBRA <i>SLASHER</i>.....	21
4 <i>SHOCK</i> (1984) E <i>A HORA DO PESADELO</i> (1984).....	28
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	43
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	44
FILMOGRAFIA.....	45

1 INTRODUÇÃO

O cinema de horror *slasher* se tornou um subgênero de grande relevância durante as décadas de setenta e oitenta nos Estados Unidos. As diversas características assumidas ao longo dos anos por esses filmes acabaram formulando as bases narrativas e fílmicas do *slasher*. Isso levou à criação de um estilo que é reconhecido por suas características e de fácil identificação.

Porém, esses filmes não se tornaram exclusividade de apenas um território, compreendendo apenas os fatores culturais e valores do mesmo. O Brasil foi um dos países influenciados por esse cinema e é com a obra *Shock: Diversão Diabólica* (1984), de Jair Correia, que conseguimos verificar como o cenário brasileiro se porta diante de um subgênero não considerado como tradição nacional.

Quando olhamos para o cenário brasileiro da época, relacionado aos filmes de terror, notamos uma filmografia que já possuía uma base no *exploitation* e que assim, ao chegarmos a um filme de *slasher* nacional legítimo, notamos os paralelos e principalmente as peculiaridades da obra para com a fórmula clássica adotada pelo subgênero em seu território de origem. O tipo de filme nacional e os valores culturais do espaço brasileiro, portanto, foram de grande relevância na elaboração da obra citada.

Devido a isso, a grande questão do trabalho é: como um filme *slasher* nacional se diferencia da fórmula tradicional estadunidense em voga, até o momento de seu lançamento? Para tentarmos responder a essa questão, deveremos nos voltar ao cinema *slasher* tradicional e a uma obra em específico lançada no mesmo ano de *Shock* (1984), considerada por autores como Christensen (2011) e Kendrick (2009) um filme com grande discrepância em relação ao tradicionalismo *slasher* da época. Essa obra é *A Hora do Pesadelo* (1984), dirigida pelo cineasta Wes Craven.

Utilizando-nos portanto desse filme, conseguiremos traçar paralelos com os levantamentos feitos pelos autores aplicados nesse trabalho, em relação à narrativa de *Shock* (1984), o que poderá nos apresentar resultados que defendem a ideia da operação do *slasher* nacional como algo destoante daquilo que o tradicional estadunidense nos apresentava até então. Assim, entenderemos como dentro de um subgênero tão pouco valorizado no âmbito nacional, nosso cinema se demonstra não apenas uma cópia da máquina hegemônica hollywoodiana, mas algo que vai além do tradicionalismo pregado pela mesma.

No primeiro capítulo do desenvolvimento, abordaremos, a partir da perspectiva de autores como Carol Clover, em seu trabalho *Her Body, Himself: Gender in the Slasher Film* (1987), e Sotiris Petridis, com seu *A Historical Approach to the Slasher Film* (2014), o funcionamento do subgênero *slasher*: suas possíveis origens dentro do contexto estadunidense, suas características que construíram sua fórmula tradicional, sua forma de atuação no meio em que existiu; ao mesmo tempo em que abordaremos o cinema brasileiro que simpatizava com a temática de terror durante o mesmo período de tempo, utilizando-nos dos trabalhos *Medo de quê? - uma história do horror nos filmes brasileiros* (2008), de Laura Cánepa, e *A Cultura do Lixo: horror, sexo e exploração no cinema* (2002), de Lucio Piedade.

Ao termos a fundação da logística desses filmes, entraremos no segundo capítulo visando uma discussão relacionada ao agenciamento do olhar daquele que assiste a uma obra. Devemos abordar os fatores que se relacionam à linguagem do filme, desde a história que acompanhamos, até sua narrativa fílmica, e como isso implica na experiência das pessoas quando estão diante de obras desse subgênero em específico, o que será fundamentado a partir de trabalhos de Ismail Xavier, *O Discurso Cinematográfico* (1977) e *A Experiência do Cinema* (1983), e de Serguei Eisenstein, *O Sentido do Filme* (1942) e *A Forma do Filme* (1990).

Finalmente, no terceiro capítulo, focaremos nas duas obras principais desse trabalho. Principalmente levando em consideração os trabalhos *The Final Girl versus Wes Craven's A Nightmare on Elm Street: Proposing a Stronger Model of Feminism in Slasher Horror Cinema* (2011), de Kyle Christensen, e *Razors in the Dreamscape: Revisiting A Nightmare on Elm Street and the Slasher Film* (2009), de James Kendrick, entenderemos como *A Hora do Pesadelo* (1984) possui uma série de caracterizações que se desvinculam daquilo que o *slasher* se fundamentava até então e, através de comparações a questões narrativas, compreenderemos se a obra nacional *Shock* (1984) está dentro do que o tradicionalismo *slasher* pregava ou se o subgênero em território brasileiro trouxe um ponto de vista que se diferencia do que era visto até então vindo do estrangeiro.

2 O *SLASHER* ESTADUNIDENSE E O *EXPLOITATION* BRASILEIRO

O *slasher* estadunidense está dentro do gênero de horror, o que o configura como um subgênero, possuindo uma série de características que dialogam entre suas obras. Afim de compreendermos os filmes que serão utilizados como objeto do trabalho, devemos compreender o que é o *slasher*, a relação entre seus elementos característicos e, em conjunto, dialogar esse subgênero com aquilo que era feito no cenário brasileiro. Assim, ao fim deste capítulo, poderemos ter uma ideia sobre como se compreende tanto este subgênero, quanto o filme de *exploitation* brasileiro.

Como o subgênero em si existe durante décadas, chegando até os dias de hoje, é de se perceber uma série de modificações na estrutura narrativa e cinematográfica do *slasher*. Exemplos de obras da metade ao fim da década de noventa, que se utilizam de meta comentário, como é o caso de *A Hora do Pesadelo 7: O Novo Pesadelo* (1994), *Pânico* (1996) e *A Noiva de Chucky* (1998).

Argumentarei que há três períodos básicos na vida dos filmes *slasher*: o período clássico; o período pós-moderno; e os *neoslashers*. O período clássico começa em 1974 e dura até o final da década de 1980; o período pós-moderno ocorre nos anos 90; e *neoslashers* começaram a evoluir no início do novo milênio. (PETRIDIS, 2014, p.76).¹

Assim sendo, os filmes compreendidos neste trabalho estarão dentro de um período histórico em específico. Seguiremos o que Petridis (2014) chama em seu artigo como “período clássico” do *slasher*, indo do ano de 1974 até, em nosso caso, o ano de 1984. Não podemos estender o diálogo até o final da década, como postulado por Petridis (2014), pelo fato de que ambas as obras *A Hora do Pesadelo* (1984) e *Shock: Diversão Diabólica* (1984), utilizadas para análise, foram lançadas no mesmo ano durante a metade dos anos oitenta.

O ano de 1974 pode ser considerado, segundo o autor, como início das obras *slashers*, pois nos deparamos com o lançamento de duas obras: *Noite do Terror* (1974) e *O Massacre da Serra Elétrica* (1974). Há um pensamento popular que traz a ideia de *Halloween* (1978) como o primeiro *slasher*, ao mesmo tempo em que alguns autores defendem *Psicose* (1960) como o primeiro filme a inaugurar o subgênero, contudo Petridis (2014) vê em *Noite do Terror* (1974) e *O Massacre da Serra Elétrica* (1974) as obras que estabeleceram verdadeiramente esse tipo de filme. Essas seriam as obras que trouxeram em sua linguagem

¹ PETRIDIS, Sotiris. A Historical Approach to the Slasher Film. **Film International**. Vol. 12, no. 1, 2014. p. 76 (Tradução do autor).

cinematográfica e em sua narrativa uma série de características que seriam posteriormente utilizadas pelos demais filmes do subgênero, até mesmo por *Halloween* (1978).

É claro que *Halloween* é um marco para todo o subgênero e combina perfeitamente todas as suas convenções. No entanto, quatro anos antes, haviam outros dois filmes que pertencem ao subgênero slasher. Em 1974, *Noite do Terror* e *O Massacre da Serra Elétrica* entraram nos cinemas e definiram algumas regras básicas para a fórmula do subgênero. Portanto, eu diria que o ponto de partida do subgênero é 1974. (PETRIDIS, 2014, p.76).²

Figura 1 – Billy, o serial killer de *Noite do Terror* (1974)



Fonte: *Noite do Terror* (1974) de Bob Clark

As características dessas obras tornaram-se fundamentais e serviram como base aos filmes que vieram posteriormente. Foram *Noite do Terror* (1974) e *O Massacre da Serra Elétrica* (1974) que inauguraram o subgênero, o qual se popularizou com o sucesso de *Halloween* (1978) em 1978, levando à exploração incessante da fórmula no início da década de oitenta. É sumamente importante compreendermos o que seriam as características narrativas e fílmicas estabelecidas, afim de termos uma noção do que seria um *slasher* clássico, como definido pela linha temporal de Petridis (2014).

Assim como em qualquer gênero cinematográfico, há uma série de elementos que compõem uma lógica narrativa e, portanto, são seguidos de forma a manter uma relação de familiaridade para com o público, além de fazerem com que a obra não se desvirtue daquilo que já foi previamente realizado e que se provou funcional. É o caso mais uma vez de

² PETRIDIS, Sotiris. A Historical Approach to the Slasher Film. *Film International*. Vol. 12, no. 1, 2014. p. 76 (Tradução do autor).

Halloween (1978), em que a obra utilizou-se de uma estrutura em particular e conseguiu ser um sucesso estrondoso, despertando assim o interesse de muitos que desejavam o mesmo sucesso.

Poderíamos nos ater a questões menores da estrutura narrativa clássica de um filme *slasher*, como por exemplo: a introdução que nos revela o trauma daquele que será o antagonista, muitos anos antes da história presente acontecer. *Sexta-Feira 13* (1980), *A Morte Convida para Dançar* (1980), *O Trem do Terror* (1980), *Chamas da Morte* (1981), *Quem Matou Rosemary?* (1981), *Acampamento Sinistro* (1983) e *Assassinatos na Fraternidade Secreta* (1983) são alguns dos exemplos de filmes *slashers*, dentro do período definido como clássico, que iniciam nos apresentando algo do passado, introduzindo o trauma do vilão, seja com um assassinato ou até mesmo uma brincadeira que foi longe demais. Contudo, para compreendermos de forma mais abrangente como esses filmes trabalham suas narrativas, podemos nos utilizar do trabalho de Larocca (2015).

Tais filmes contam com narrativas muito similares, geralmente a história de um psicopata que persegue e mata um grupo de adolescentes restando ao final apenas um único sobrevivente, comumente uma personagem feminina. O assassino é mantido mascarado ou fora da tela durante grande parte do filme e sua presença é indicada primeiramente pela trilha sonora e por uma série de tomadas distintivas, sendo a mais famosa a que toma seu ponto de vista (DIKA, 1987, PP. 88). As vítimas são em sua grande maioria adolescentes, transgressores sexuais, marcados para a destruição devido a seus comportamentos irresponsáveis 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. Tais personagens não realizam nenhuma ação significativa para a narrativa, sendo meramente transitórias e servindo apenas ao propósito de serem assassinadas. (CLOVER, 1993). (DIKA, 1987, e CLOVER, 1993, *apud* LARocca, 2015, n.p).

Esses elementos citados por Larocca (2015) servem para compreendermos o formato narrativo de um filme desse subgênero. Os jovens são sexualmente ativos e não possuem função para a narrativa, além de serem mortos, os pais são omissos, tendo pouco ou nenhum envolvimento com o desenrolar da história, a morte feminina será a mais explorada, mais gráfica e mais sexualizada, segundo a autora, e por fim haverá dois personagens centrais: o *serial killer* e a *final girl*.

Figura 2 – Michael Myers, o *serial killer* de *Halloween* (1978)



Fonte: *Halloween* (1978) de John Carpenter

O *serial killer*, ou o assassino dos filmes *slashers*, é o grande vilão desse subgênero. Servindo como punição aos jovens sexualmente ativos, existe uma diversidade de exemplos e formas com que essa personagem é utilizada. Poderíamos tomar Clover (1987) em relação a como esse antagonista funciona dentro dessas histórias: “O assassino é na maioria das vezes invisível, ou pouco vislumbrado, durante a primeira parte do filme, e o que vemos, quando finalmente damos uma boa olhada, dificilmente traz empatia consciente ou imediata” (CLOVER, 1987, p.78).³

O criador da obra se apoiará em uma série de técnicas afim de apresentar o assassino ao longo da narrativa através de rápidos cortes, grande distanciamento entre a câmera e a personagem e uma das técnicas mais importantes utilizadas no subgênero: o plano ponto de vista (ou POV, do original *point of view*).

O POV é uma técnica que utiliza da câmera como o ponto de vista de uma personagem. A cena em que essa forma de gravação ocorre, nos é apresentada como que por trás dos olhos de alguém que está dentro da diegese, o qual portanto pode interagir com aquele universo do filme. Essa técnica foi muito popular nesses filmes, principalmente com o uso do POV do *serial killer*. Veremos as próximas vítimas através do observar do assassino trouxe uma série de possibilidades, principalmente quando tratamos de uma sequência que pretende criar suspense. Sabemos que o vilão está ali, observando suas presas, mas estas não têm conhecimento disso, o que cria a expectativa em como ou quando o assassino entrará em ação.

³ CLOVER, Carol J. . Her Body, Himself: Gender in the Slasher Film. **Representations**. No. 20, 1987. p. 78 (Tradução do autor).

Junto ao uso sugestivo de armas fáticas, por parte do *serial killer*, conseguimos compreender outra característica muito importante de um filme *slasher* do período clássico: a naturalidade do universo em que a obra se encontra.

De acordo com Carol Clover em *Men, Women, and Chainsaws: Gender in the Modern Horror Film*, uma das primeiras análises sustentadas do subgênero, os filmes *slasher* são tradicionalmente "não mediados pela fantasia do outro mundo" (1992, 22), ou seja, são firmemente enraizados no cotidiano, que é parte do que os torna ideologicamente distintos dos filmes de horror clássicos (Tudor, 2002). (CLOVER, 1992, e TUDOR, 2002, *apud* KENDRICK, 2009, p. 19).⁴

Há uma grande diferença para essas obras o fato de que aquilo que vemos seja algo dentro do que é possível. Os filmes *slashers*, quando iniciados na década de setenta, tinham esse grande diferencial em relação ao gênero de horror como um todo, mudando assim algo que primava pelo sobrenatural ou fantástico, para algo possível, não apresentando uma distância entre aquilo na tela e aquilo que poderia acontecer na vida do espectador. A figura do *serial killer* como um ser de carne e osso, utilizando de armas brancas corriqueiras, traz para a narrativa o valor de naturalidade em que as obras desse período foram associadas e a figura da *final girl*, como uma garota comum, contribuiu ainda mais para isso.

Figura 3 – Laurie Strode (Jamie Lee Curtis), a *final girl* de *Halloween* (1978)



Fonte: *Halloween* (1978) de John Carpenter

O termo *final girl* foi cunhado por Clover (1992)⁵, remetendo a partir de uma tradução literal à “garota final” ou aquela que sobreviverá até o final da obra. Protagonista de

⁴ KENDRICK, James. Razors in the Dreamscape: Revisiting A Nightmare on Elm Street and the Slasher Film. *Film Criticism*, Vol. 3, no. 3, 2009. p. 19 (Tradução do autor).

⁵ CLOVER, Carol J. . *Men, Women and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film*. Princeton University Press, 1992.

um filme *slasher*, a personagem se diferencia das demais de sua idade por ser atenciosa, cuidadosa, não usar drogas e chegar a ser submissa diante de figuras masculinas. Assim como afirma Clover (1987): “Ela é inteligente, atenta e equilibrada; a primeira personagem a sentir algo errado e a única a deduzir, da evidência acumulada, os padrões e a extensão da ameaça)” (CLOVER, 1987, p. 79).⁶

Sendo uma personagem atenta, chegando por vezes à paranoia, a *final girl* geralmente é cautelosa o suficiente para ficar fora do alcance do *serial killer* até o terceiro ato da narrativa. Ao fim, será ela a única sobrevivente, devendo assim confrontar o assassino, o matando ou o neutralizando por tempo suficiente até ser resgatada.

Como dito anteriormente, a maioria das obras do período clássico nos coloca inicialmente ao lado do antagonista, apresentando seu trauma e por vezes literalmente introduzindo a história por trás de seus olhos, para que posteriormente acompanhem a *final girl* e fiquemos ao seu lado durante o clímax, quando esta enfrentará o *serial killer*. Isso cria uma questão referente à mudança de perspectiva durante um filme *slasher* que relaciona o POV, a protagonista e o antagonista. O filme estabelece uma troca de perspectiva para o espectador durante a história, o que é de suma importância para compreendermos como uma narrativa dentro desse subgênero ora tem a figura do vilão como quem age, ora tem uma heroína que batalha por sua vida.

A divisão clássica entre “espetáculo e narrativa”, que “supõe o papel do homem como ativo para o caminhar da história, fazendo as coisas acontecerem”, é pelo menos instável nos filmes *slasher*.²¹ Quando a *Final Girl* (em filmes como *Noite Infernal*, *O Massacre da Serra Elétrica 2*, e até mesmo *Splatter University*) assume o “olhar de investigação ativo”, ela inverte exatamente o olhar, fazendo um espetáculo do assassino e um espectador de si mesma. Novamente, é através dos olhos do assassino (“câmera olho” ou “câmera eu”) que vimos a *Final Girl* no início do filme, e através dos olhos da *Final Girl* que vemos o assassino, muitas vezes pela primeira vez com alguma clareza, até o final. O olhar se torna, pelo menos por um tempo, feminino. Mais precisamente, o exercício feminino de controle escópico resulta não em sua aniquilação, à maneira do cinema clássico, mas em seu triunfo; de fato, seu triunfo depende de assumir o olhar. (CLOVER, 1987, p. 84).⁷

Agora que já temos compreendido as bases narrativas e características do *slasher* tradicional, dentro do período clássico estabelecido por Petridis (2014), é necessário abordarmos como o cinema brasileiro de terror dialogou com esse subgênero estadunidense, durante esse mesmo período. Primeiramente, nota-se um estudo bem pequeno em relação a esse tipo de filme dentro do cenário nacional, considerando que o próprio cinema brasileiro não vê

⁶ CLOVER, Carol J. . Her Body, Himself: Gender in the Slasher Film. **Representations**. No. 20, 1987. p. 79 (Tradução do autor).

⁷ CLOVER, Carol J. . Her Body, Himself: Gender in the Slasher Film. **Representations**. No. 20, 1987. p. 84 (Tradução do autor).

o gênero de terror como algo de prestígio, assim como aponta Cánepa (2008) “[...] até o começo do ano de 2002, 3.415 filmes de longa-metragem já haviam sido finalizado no país e, dentre eles, apenas 20 foram classificado como sendo “de horror”” (CÁNEPA, 2008, p.2-3).

Como a própria autora coloca, não significa dizer que não houve mais que vinte filmes de terror no cinema nacional, mas que rotular um filme com esse gênero é visto como uma forma de diminuir a obra, independentemente de sua qualidade. Portanto, quando tratamos desses filmes, notamos que ainda não existem muitos estudos voltados à análise do gênero de terror, quanto menos de um ramo como o *exploitation* e o *teenexploitation* de terror, sendo esta a vertente em que *Shock* (1984) está inserido, segundo Cánepa (2008).

Primeiramente, é importante frisar que esses filmes estão vinculados com questões referentes à morte, à violência e ao sexo. A lógica de um filme que utiliza de sua temática de forma extravagante ou mesmo sensacionalista como fator de choque ou como atrativo ao público, configura o principal fator do *exploitation*. Envolvermos esse tipo de narrativa com o fator “medo”, formula essa logística de filmes de terror *exploitation* dentro desse cenário, o que notamos criar uma proximidade grande com o subgênero *slasher*, em que a morte, a violência, o sexo e o medo são peças fundamentais na estrutura narrativa e cinematográfica de sua composição.

Figura 4 – A vítima de libra em *O Signo de Escorpião* (1974)



Fonte: *O Signo de Escorpião* (1974) de Carlos Coimbra

Mesmo assim, o cenário brasileiro de *exploitation* apresenta uma série de exemplos e ramificações as quais denotam quanto esse gênero se diferencia ao longo do mesmo período em que o *slasher* esteve em voga nos Estados Unidos. Temos algumas diferenciações importantes entre os exemplos de filmes que encontramos e são elas que apontam como o cinema de *exploitation* brasileiro operou e se modificou até chegarmos ao ano de 1984 com a obra *Shock* (1984).

[...] espaço para que a indústria do cinema de exploração passasse a testar os limites da exposição de cenas de sexo e de nudez (sobretudo) feminina, dando origem a diversos “ciclos” de filmes conhecidos como *sexploitation movies*, nos quais as figuras femininas eram, quase sempre, reduzidas a meros objetos sexuais: *dos nudie-cuties* (filmes relativamente ingênuos que exploravam a nudez de mulheres, bastante populares entre os anos 1950 e o começo dos anos 1960) passou-se para os *softcores* (que tinham cenas de sexo simuladas) e, então, as mulheres passaram a ser também vítimas de toda sorte de maus-tratos nos *roughies* (histórias de estupros e assassinatos de mulheres), nos *kinkies* (filmes eróticos com temática de fetichista e sadomasoquista), nos filmes de “*woman in prison*” (que traziam histórias sórdidas passadas em presídios ou internatos femininos), nos *ghoulies* (histórias de horror envolvendo mulheres ameaçadas e violentadas por entidades sobrenaturais) e em outros subgêneros do *sexploitation*. (CÁNEPA, 2008, p. 251).

Percebemos com o trabalho de Cánepa (2008) que os mesmos filmes que possuem grande relação e tom dentro de suas propostas narrativas e cinematográficas, possuem mudanças em suas naturezas que os fazem muito diferentes entre si. Em nosso caso, os subgêneros do *exploitation* mais importantes a serem compreendidos afim de percebermos as mudanças existentes dentro desse cinema até a obra objeto são: os *softcores* sobrenaturais, os *ghoulies*, os *roughies* e o *teenexploitation*.

Há, portanto, uma diversidade de possibilidades que as narrativas podem atender. Algumas relacionam o fator sobrenatural em suas histórias, tanto em situações onde este é benigno (*softcores* sobrenaturais), quanto maligno (*ghoulies*). Assim, um filme como *Excitação* (1976) de Jean Garret, onde uma mulher é possuída pelo espírito de um suicida que usa seu corpo para matar o verdadeiro vilão da história, é diferente de um filme como *O Castelo das Taras* (1982) de Julius Belvedere, onde a líder de um grupo de garotas ajuda o espírito do Marquês de Sade retornar ao mundo dos vivos, afim deste voltar a fazer suas maldades.

Figura 5 – O principal cenário de *O Castelo das Taras* (1982)



Fonte: *O Castelo das Taras* (1982) de Julius Belvedere

Da mesma forma, a maioria das obras da época abandona o fator sobrenatural e se relaciona com a natureza violenta mais natural e realística. São eles os *roughies*, onde, segundo Cánepa (2008), as mortes brutais de mulheres eram realizadas por homens misóginos ou antissociais, os quais poderiam ser tanto vilões, quanto heróis da narrativa. Notamos o quão próximo de uma logística do *slasher* esse tipo de premissa se encontra, mesmo que ainda haja uma série de características que fazem dos *roughies* brasileiros diferentes dos *slashers* estadunidenses. Filmes como *Amadas e Violentadas* (1975) de Jean Garret, *Snuff: Vítimas do Prazer* (1977) de Cláudio Cunha, *O Estripador de Mulheres* (1978) de Juan Bajon, o episódio *O Pasteleiro* de David Cardoso do filme *Aqui, Tarados!* (1981) e *A Próxima Vítima* (1983) de João Batista de Andrade são alguns dos exemplos desse tipo de filme, onde muitas das vezes podemos encontrar outro elemento importante que configura esse tipo de narrativa: a prostituta.

Aproveitamos a oportunidade para evidenciar a figura da prostituta nessas produções. Personagem recorrente, certamente devido ao seu lugar no imaginário masculino, sempre teve papel de destaque no *sexploitation* nacional. Tanto como objetos de prazer descompromissados em produções mais leves e humorísticas (*O Segredo das Massagistas*), quanto como ser social em meio as mazelas da vida na periferia (o atipicamente denso *A Dama da Zona*) ou mesmo vinculadas a perversão, alva em potencial de tarados e maníacos. O que de certo modo vai refletir o caráter ambíguo desses filmes: se por um lado dependem da exploração da nudez e do sexo, por outro condenam sua prática através da punição de seus agentes. Como já vimos, esse e,

aliás, um clichê bastante comum no filme de horror: a expiação pela violência ou morte de uma conduta sexual mente permissiva, refletindo um conservadorismo latente naqueles realizadores. (PIEDADE, 2002, p. 197).

Notamos o quão próximo a questão da liberdade sexual e da punição está tanto no cenário brasileiro quanto no *slasher*. O *teenexploitation* como vertente próxima ao *exploitation* se utiliza também de elementos comuns ao subgênero estadunidense, como: a juventude ingênua, o uso de drogas ilícitas e a liberdade sexual desvairada praticada por esses jovens. O *Guru das Sete Cidades* (1972) de Carlos Bini, é um dos exemplos desses filmes de *teenexploitation* que exploram uma juventude sem causa, onde a manipulação por parte de um líder ocasiona a criação de uma seita e o assassinato de pessoas. Assim como postula Cánepa (2008), apud Piedade (2002), “Piedade também destaca que, dentro desse universo de filmes violentos que se sustentavam em alguns elementos estruturais das comédias eróticas brasileiras, despontava uma figura claramente inspirada nos filmes de horror – o psicopata *serial-killer* [...]” (CÁNEPA, 2008, p. 274). Isso indica cada vez mais a proximidade em que as linhas narrativas dessas obras brasileiras e as do subgênero *slasher* possuem.

Contudo, para além da narratividade, os elementos cinematográficos devem ganhar destaque ao analisarmos diferentes obras em diferentes contextos. Entendermos como a imagem e a técnica conversam com o espectador, é de vital importância para compreendermos a forma com que a sistemática e o emocional desses tipos de obras se relacionam com aquele que as assiste. Devido a isso, devemos levar o agenciamento do olhar do espectador em conta, afim de discutirmos como esses subgêneros dialogam com o público e posteriormente relacionarmos as duas obras principais deste trabalho. Os filmes possuem mensagens e transmitem ideias ao espectador e, portanto, entendermos como isso ocorre é de suma importância antes de analisarmos as obras.

Os produtos da cultura da mídia, como o cinema e a TV, não são entretenimento puro e inocente, possuindo cunho ideológico e associando-se à lutas, programas e ações políticas das sociedades nos quais foram idealizados e lançados. O cinema de horror¹, talvez mais do que qualquer outro gênero, exerce grande impacto na vida das pessoas, conseguindo captar sentimentos, ansiedades e temores culturais, de forma que os medos e inseguranças coletivas pareçam projetados na tela do cinema. Sendo assim, tal gênero cinematográfico se mostra interessado nas práticas culturais, políticas e sociais de sua época de produção. (LAROCCA, 2015, n.p).

3 O AGENCIAMENTO DO OLHAR NA OBRA *SLASHER*

Antes de discutirmos questões referentes aos dois filmes específicos a serem analisados, é necessário compreendermos a relação do agenciamento do olhar para com o subgênero *slasher*. A definição deste agenciamento é o entendimento da relação entre a construção audiovisual do autor e aquilo que o público é direcionado a pensar, questão que nos debruçaremos nesse capítulo por ser de suma importância afim de que não haja apenas uma categorização superficial do subgênero tratado.

Uma das questões mais importantes ao entendermos como uma obra transmite determinados valores ao espectador, é *como* determinado filme consegue fazê-lo. Para compreendermos além das características do subgênero, mas entendê-lo de forma mais aprofundada, é fundamental sabermos como o agenciamento do olhar daquele que assiste a uma obra é trabalhado pelo autor da mesma. A significação por trás dos aspectos audiovisuais se tornam a grande porta de entrada para a compreensão desse ponto de partida.

Segundo Barthes (1971) “Esta questão é a seguinte: tudo, no discurso narrativo, é significante, e se não fôr, se subsistem no sintagma narrativo algumas regiões insignificantes, qual é definitivamente, se assim podemos dizer a significação dessa insignificância?” (BARTHES, 1971, p. 38). Trabalhando a relevância dos elementos que compõem a imagem da obra (se utilizando de uma literária), Barthes (1971) explora a questão daquilo que consideramos insignificante para uma narrativa, mas que ainda assim existe no quadro. O autor entende que mesmo a insignificância de um elemento tem sua significância para o quadro geral da história. Algo está presente e com isso há significado, caso contrário o realizador não se daria o trabalho de criá-lo.

Isso serve para que possamos compreender que em qualquer tipo de obra existe uma manipulação por parte daquele que a cria, e o mesmo não é diferente quando tratamos do subgênero *slasher* no cinema. Aquilo que é posto em cena, e aquilo que é deixado de fora, tem sua relevância para o contexto da obra.

Ao tratarmos do audiovisual, há uma série de elementos na construção imagética e sonora que desempenham funções críticas para que a obra transmita determinados valores e significados ao espectador. Tudo tem início pelo idealizador do filme e aquilo que o mesmo pretende passar àqueles que assistirão sua criação, assim sendo, este trará os diferentes campos do audiovisual afim de produzirem uma imagem significativa.

O papel decisivo é desempenhado pela *estrutura da imagem* da obra, não tanto *usando* correlações geralmente aceitas, mas *estabelecendo* nas imagens de uma *obra criativa*

específica quaisquer correlações (de som e enquadramento, som e cor etc.) que sejam ditadas pela *idéia e tema da obra particular*. (EISENSTEIN, 2002b, p. 106).

O uso constante de uma série de elementos aos quais o subgênero *slasher* é reconhecido pode ser visto não apenas como elemento estilístico, mas como elemento ideológico. O POV, já citado no capítulo anterior, deixa de ser apenas uma forma interessante de acrescentar ao suspense da narrativa imagética, passando a ser uma forma de identificação para com o assassino, assim como diz Clover (1987) “nós somos forçados, diante do argumento, a nos identificar com o assassino” (CLOVER, 1987, p.79).⁸

Mas para além apenas da imagem, a obra como um todo deixa de ser munida apenas de elementos estilísticos, passando para uma concentração de elementos de intenção manipulativa. Ao retornarmos à elaboração e às características apresentadas no roteiro desses filmes, seus personagens, seus desenvolvimentos, suas conclusões, todos eles possuem fatores com um tipo de discurso específico. O papel da mulher como vítima do prazer através do olhar masculino, o moralismo e a repressão sexual perpetuada através do assassinato de casais sexualmente ativos e a forma pejorativa com que esses filmes tratam a juventude liberta da época, são algumas das características ideológicas que podemos destacar dessas obras.

Toda essa maneira de se ver o mundo, só pode ser transmitida ao público através do audiovisual pela forma com que o agenciamento do olhar é feito. Nesses filmes, uma personagem quando sexualmente ativa, é colocada como figura quase unicamente de promiscuidade. Como a obra lida com imagem e som, o autor utilizará dos diálogos, das ações, da forma com que a câmera atua, o que a montagem mostrará ou deixará de mostrar, para que a personagem seja tratada de tal forma. A garota normalmente manipulará suas amigas, deixará de cumprir com suas obrigações para fazer sexo com garotos aleatórios, se mostrará vulgarmente à câmera, criando uma relação de sinônimo entre fazer sexo e ser uma pessoa manipuladora, má e que não dá valor a si mesma.

Quando analisamos a área do agenciamento do olhar, o mais importante a se constatar é o caráter partidário, ou, no mínimo, não neutro que o cinema, ou qualquer outra forma de arte, assume. Ao tratarmos do subgênero em questão, notamos o discurso que esses filmes transmitem e, portanto, conseguimos relacionar fatores como moralismo e misoginia da época e o tipo de sociedade existente durante o período em que essas obras foram feitas.

[...] a retórica clássica tinha de alguma forma institucionalizado o fantasma sob o nome de uma figura particular, a hipotipose, incumbida de <<pôr as coisas sob os

⁸ CLOVER, Carol J. . Her Body, Himself: Gender in the Slasher Film. **Representations**. No. 20, 1987. p. 79 (Tradução do autor).

olhos do auditor>>, nunca de uma forma neutra, constativa, mas deixando à representação todo o esplendor do desejo (isto fazia parte do discurso vivamente iluminado, de círculos coloridos: a *illustris oratio*); renunciando declaradamente às restrições do código retórico, o realismo deve procurar uma nova razão de escrever. [...] A <<representação>> pura ou simples do <<real>>, a relação nua <<do que é>> (ou foi) aparece assim como uma resistência ao sentido; esta resistência confirma a grande oposição mítica do vivido (ou do vivente) e o inteligível; basta lembrar que, na ideologia de nosso tempo, a referência obsessiva ao <<concreto>> (no que se pede retoricamente às ciências humanas, à literatura, às condutas) está sempre armada como uma máquina de guerra contra o sentido, como se, por uma exclusão de direito, o que vive não pudesse significar – e reciprocamente. (BARTHES, 1971, p. 40-41).

A partir desse trecho, notamos na fala de Barthes (1971) a tentativa da apresentação de elementos da vida como uma espécie de fator natural não envolvido com a manipulação fílmica. Uma tentativa de negar o caráter não neutro existente em uma obra, quando que independentemente do que se parece ou não com a vida real, o fazer dentro do cinema se sustenta dentro de uma construção intrínseca à manipulação do espectador.

Podemos nos debruçar sobre um exemplo de caráter de construção fílmica emocional dentro de uma obra *slasher*, para entendermos como isso se dá de forma mais concreta. A forma com que John Carpenter nos mostra Michael Myers nas sequências durante o dia em *Halloween* (1978) está construída a partir desse agenciamento do olhar no que tange ao como devemos nos relacionar com a situação da personagem Laurie Strode lidando com as aparições do vilão.

Diferentemente do comum, Carpenter opta por mostrar-nos Michael ao ar livre durante o dia, contudo há uma série de elementos que o cineasta se utiliza para que o horror seja passado ao público mesmo que todas as condições estejam contra àquilo que se espera de um filme de terror.

Em primeiro lugar, os subúrbios vazios, onde mesmo em um cenário agradável, amplo e confortável, a falta de pessoas, de movimentação ou de carros, cria um sentimento de apreensão justamente pela soma da amplitude de espaço com a carência de outros seres que poderiam prestar socorro. O espaço comum do subúrbio que dá sensação de paz, sendo corrompido pela integração da figura de um assassino psicopata à solta. O uso da *steadycam* que cria um movimento natural de caminhar pela calçada junto às personagens, fortalecendo a noção de naturalidade do momento. Por último, e talvez mais importante, o distanciamento que Michael sempre está nessas cenas, causando um contraste entre o conseguir enxergá-lo (pela grande profundidade de campo) e o fato dele ser um elemento pequeno e distante no quadro, acrescentando ainda mais a sensação de apreensão sobre algo que está claramente lá, mas que não conseguimos distingui-lo com facilidade.

Figura 6 – Michael Myers visto durante o dia, enquanto Laurie caminha pelas ruas



Fonte: *Halloween* (1978) de John Carpenter

Os momentos em que o assassino, de dia ao ar livre, não se encaixam nessa descrição são construídos apenas com fragmentos da figura de Michael em primeiro plano, observando as personagens. Ouvimos apenas o seu respirar profundo e abafado por dentro da máscara, o que nos deixa em um suspense constante por imaginarmos qual será o próximo passo do antagonista.

Figura 7 – Fragmento de Michael observando Laurie



Fonte: *Halloween* (1978) de John Carpenter

A soma de todos esses fatores para a elaboração dessas cenas cria o suspense e o medo que são transmitidos ao público. Não existe necessidade de averiguação de que Carpenter tenha intencionalmente pensado em todos esses elementos, e a resposta não faria diferença para a análise das cenas. Basta entender, por exemplo, que ter uma rua vazia é equivalente a falta de assistência caso algo ruim ocorra e, portanto, entra como uma forma de agenciar nosso olhar

durante a obra. A rua vazia é assustadora, a rua estar cheia de movimento diminui o suspense. Isso pode parecer ao fim um elemento insignificante dentro do todo, mas, como já mencionado, há significância mesmo no insignificante de uma obra.

As metáforas que propõem a lente da câmera como uma espécie de olho de um observador astuto apóiam-se muito no movimento de câmera para legitimar sua validade, pois são as mudanças de direção, os avanços e recuos, que permitem as associações entre o comportamento do aparelho e os diferentes momentos de um olhar intencionado. (XAVIER, 1977, p. 22).

Entendamos a manipulação efetuada pelo autor não como um único elemento da obra, mas o todo da esfera audiovisual que se soma à intenção de criar um determinado efeito. O olhar intencionado por trás da imagem que vemos, a montagem como cenário de criação e portanto do efetuar manipulativo, são alguns dos campos que articulam-se com a proposta de levar o espectador a algo.

Entretanto, mesmo que o autor crie as engrenagens que fabricarão as ideias transmitidas, o filme também está sujeito à interação por parte daquele que recebe as ideias, em outras palavras, o espectador também faz parte dessa “troca” de experiência emocional e ideológica. Quem assiste a um filme não é um ser sem consciência ou valores culturais, o que o faz também um sujeito ativo durante e após a obra vista, não sendo apenas um títere do autor.

A força do método reside também no fato de que o espectador é arrastado para o ato criativo no qual sua individualidade não está subordinada à individualidade do autor, mas se manifesta através do processo de fusão com a intenção do autor, exatamente como a individualidade de um grande ator se funde com a individualidade de um grande dramaturgo na criação de uma imagem cênica clássica. Na realidade, todo espectador, de acordo com sua individualidade, a seu próprio modo, e a partir de sua própria experiência – a partir das entranhas de sua fantasia, a partir da urdidura e trama de suas associações, todas condicionadas pelas premissas de seu caráter, hábitos e condição social -, cria uma imagem de acordo com a orientação plástica sugerida pelo autor, levando-o a entender e sentir o tema do autor. É a mesma imagem concebida e criada pelo autor, mas esta imagem, ao mesmo tempo, também é criada pelo próprio espectador. (EISENSTEIN, 2002b, p. 29).

Essa é uma das explicações do motivo de uma mesma obra poder passar diferentes significados. Cada espectador tem sua individualidade e a relação que o mesmo vai estabelecer com o filme pode ser muito diferente daquilo que outro fará. Por isso que dentro do *slasher* existem diversas discussões referentes às ideias que os filmes passam aos seus espectadores. Uma das mais importantes é a relação da *final girl* e a figura do feminino dentro do cinema.

Assim como exposto no trabalho de Clover (1987), existe uma forte tentativa de relacionar a figura feminina que se rebela ao fim contra o assassino como uma força em prol do discurso feminista onde a mulher se volta contra o homem dominante e o mata. A autora entende, contudo, que esse discurso não deve ser entendido como um rebelar feminino, mas

como uma reafirmação do valor masculino dentro da narrativa.

O uso da violência em uma obra *slasher*, segundo Clover, é função do antagonista, logo este, com o uso de armas fállicas, infringe a violência contra a mulher e portanto torna o ato violento uma atitude com caráter masculino. Se a *final girl* torna contra o antagonista se utilizando da mesma violência que este utilizava, inclusive tomando a própria arma fállica do autor da chacina para matá-lo, não significa termos uma mulher contra um homem, mas uma mulher que se assume na posição masculina, se transveste da representação daquele ser, para ao fim derrotá-lo. Sendo assim, não temos uma mulher forte, mas uma mulher que despreza sua própria perspectiva e prefere usar a do homem para conseguir confrontá-lo.

Assim é fácil entendermos a noção diferencial entre dois olhares sobre uma mesma obra. Em uma primeira instância, temos uma série de críticos que analisam de forma superficial a mensagem da obra e posteriormente, a partir de uma análise mais aprofundada, Clover (1987) conclui a transmissão de uma mensagem completamente oposta a pensada anteriormente. A técnica por trás da execução, como vista no exemplo de *Halloween* (1978), é como o autor estabelece essa manipulação ou essa mensagem através de seu filme. A imagem, a música, a montagem, tudo se relaciona para direcionar o pensamento daquele que assiste o filme.

O objeto da imagem e a lei estrutural, pela qual a imagem é representada, podem coincidir. Este seria o mais simples dos casos, e o problema da composição neste caso cuida mais ou menos de si mesmo. Este é o tipo mais simples de estrutura: “pesaroso pesar”, “alegre alegria”, “uma marcha marchadora” etc. Em outras palavras: o herói se entristece, e, em uníssono, a natureza se entristece, e a iluminação, algumas vezes a composição do plano e (mais raramente) o ritmo da montagem – porém mais freqüentemente apenas acrescentamos música. O mesmo acontece quando lidamos com “alegria alegre” e outras simplicidades semelhantes.

Mesmo nesses casos mais simples, fica perfeitamente evidente o que nutre a composição e de onde deriva sua experiência e material: *a composição se apodera dos elementos estruturais dos fenômenos retratados* e a partir deles compõem seus cânones para a construção do trabalho que os inclui.

Ao fazer isto, a composição, na realidade, tira tais elementos, antes de tudo, da estrutura do *comportamento emocional do homem*, junto com o *conteúdo testado* deste ou daquele fenômeno representado.

É por esta razão que a composição real é sempre *profundamente humana* – seja ela a estrutura filmica “saltitante” de episódios alegres, a montagem “monotonal prolongada” de uma cena triste, ou o tom “alegremente cintilante” de um plano. (EISENSTEIN, 2002a, p. 142).

Dessa forma podemos entender como o emocional transmitido pelo autor e pela narrativa se traduz na forma audiovisual para que o espectador sinta uma emoção em conjunto com a narrativa da obra. Há necessidade dessa composição “profundamente humana”, como dito por Eisenstein (1990), justamente para que aquilo que o filme pretende toque profunda e sentimentalmente o espectador.

Ao mesmo tempo, ao tratarmos dos filmes *slashers*, percebemos uma grande

diferença entre a experiência traduzida ao público e o que o filme de fato transmite. Algo que difere entre a diegese construída e a forma de consumo por parte do público. Entendemos, a partir da definição de Eisenstein (1990), que a emoção da personagem no momento da narrativa é aquilo transmitido para o público por meio do planejamento fílmico, mas ao analisarmos o funcionamento da narrativa *slasher*, notamos um ovacionar por parte do público para com a morte de uma personagem aterrorizada, o que cria divergência entre a emoção da personagem e a emoção do público.

As personagens de uma narrativa do subgênero passam pelos momentos mais aterrorizantes de suas vidas e ainda assim a maioria dessas obras tratam a situação de forma a entreter, brincar, desejar a participação do público, como um verdadeiro espetáculo de diversão, quase sempre envolvendo uma relação de prazer na violência ali presenciada sobre os corpos.

Vemos alguém insuportavelmente afetado, cheio de solenidade, e esta pessoa nos inspira a emoção do humor: é o sendo do ridículo comandando a nossa reação. O filme melodramático nos mostra um canalha perverso e mal-intencionado, mas longe de imitar a sua emoção reagimos ao seu caráter com indignação moral. Vemos a criança alegre e risonha colhendo frutinhas à beira do precipício sem se dar conta de que vai cair se o herói não a salvar no último instante. É claro que sentimos a alegria da criança junto com ela, do contrário, nem entenderíamos o seu comportamento; mas a sensação mais forte é a do medo e do horror que a própria criança ignora. (XAVIER, 1983, p. 52).

A partir dessa definição sobre o tipo de atitude que podemos ter diante das emoções transmitidas pela obra é que podemos compreender como o *slasher*, mesmo tendo forte sintonia com a morte e o medo, estabeleceu uma relação de prazer e entretenimento com seu público alvo. Existe uma fundamental diferença entre aquilo que está presente dentro do universo da obra e como esta transmite seu conteúdo às pessoas. Todo o medo experimentado pela personagem na narrativa é muitas vezes transformado em diversão para o espectador.

Se vincularmos essa “mutação” do traumatizante para o entretenimento com a não neutralidade do discurso de uma obra, podemos compreender que a relação afetiva do público para com o filme ocasiona uma dupla possibilidade de pensamento: ora temos aqueles que se entretêm com a violência ali exposta e processada como diversão, ora temos aqueles que compreendem esse subgênero como detentor de uma série de discursos malignos a diversas esferas da sociedade.

4 *SHOCK* (1984) E *A HORA DO PESADELO* (1984)

Quando voltamos os olhos aos filmes brasileiros, dificilmente lembramos daqueles que compõem o cenário de terror nacional. Filmes como aqueles apresentados no primeiro capítulo dificilmente são conhecidos, tanto pela pouca repercussão e memória existente, quanto pelo difícil acesso aos mesmos. Por essa razão, ao tratarmos de uma obra como *Shock* (1984), considerada legitimamente um *slasher* nacional por autores como Cánepa (2008), é necessário que haja uma comparação para com obras tradicionais do mesmo subgênero, mas de fora do país. A tradição do *slasher* em filmes estadunidenses, em contraste com o cenário nacional, contribui com a lógica comparativa que destaca as peculiaridades e as diferenças para com a obra brasileira. A utilizada, no caso, é *A Hora do Pesadelo* (1984), filme *slasher* em que autores como Kendrick (2009) e Christensen (2011) analisam como marco diferencial dentro do período tradicional do subgênero.

Com a narrativa de *Shock* (1984) notamos uma série de quesitos que, assim como analisados pelos dois autores ao tratarem sobre *A Hora do Pesadelo* (1984), fazem desse filme nacional uma obra que se distancia dos termos característicos daquilo que os filmes *slasher* eram até então. Sendo assim, neste capítulo devemos analisar a obra brasileira a partir da caracterização de uma obra estadunidense, contrária às demais, para que entendamos como *Shock* (1984) se comportou em relação aos filmes tradicionais até então feitos.

Em *A Hora do Pesadelo* (1984), acompanhamos Nancy Thopsom (Heather Langenkamp), uma garota comum que começa a ter pesadelos com um homem chamado Freddy Krueger (Robert Englund). Esse foi um assassino de crianças da cidade, o qual após ficar livre devido a um erro técnico em seu tribunal, acaba por ser queimado vivo pelos pais da vizinhança. Em busca de vingança, Freddy retorna nos sonhos dos filhos daqueles que o mataram. Os amigos de Nancy vão um a um sendo mortos e é Nancy quem, ao fim, consegue trazer Freddy de seu pesadelo para o mundo real. A garota vence o monstro dando-lhe as costas e assim tirando toda a energia dele.

No filme brasileiro *Shock* (1984), após uma festa em uma casa isolada no campo, quatro amigos aguardam o amanhecer para que uma equipe venha buscar a bateria de um dos músicos: Sami (Elias Andreato). Mas quando o cadáver de uma das garotas que estava na festa é descoberto por Eni (Cláudia Alencar), os quatro amigos se trancam em um dos quartos da casa e vão sendo mortos um a um pelo assassino misterioso (apenas suas botas negras nos são mostradas durante toda a obra). Ao final, a única sobrevivente é Eni, que se esconde embaixo da cama enquanto sua amiga é morta. Quando a polícia chega e mostra à garota o assassino,

Eni olha para os pés do rapaz e ele está usando sapatos marrons, indicando que o culpado ainda está a solta.

Apenas com essa rápida observação sobre ambas as obras, notamos uma série de características semelhantes e diferentes em relação ao que entendemos como o *slasher* do período clássico, segundo Petridis (2014). Podemos nos ater a certas características do subgênero, todas já tratadas durante o trabalho, como forma de termos um diálogo estruturalmente organizado e conseguirmos compreender de forma mais detalhada cada fator das narrativas e como eles dialogam com o *slasher* clássico, ao mesmo tempo sempre tendo uma perspectiva voltada ao discurso do que cada um desses pontos da história representam para além de apenas serem parte dos filmes. As características aqui a serem discutidas serão: os pais omissos e a fantasia contextual, a *final girl* e sua paranoia, o sexo e a morte, as armas fálicas e, por último, o POV e a mudança de perspectiva ao longo da narrativa.

Quando começamos a avaliar ambas as obras, compreendemos que apesar das significativas diferenças para com o *slasher* da época, existe um fator mencionado que faz *Shock* (1984) mais próximo ao tradicional e que é importante apontar afim de compreendermos as diferenças. O ponto em questão são os pais omissos e a fantasia contextual. A presença da figura paterna e materna quase não se concretiza quando voltamos a olhar as obras do período tradicional do *slasher* e *Shock* (1984) está em acordo quanto a isso. Todos os jovens estão distantes de qualquer figura responsável ou que possa ajudá-los de alguma forma, afinal a ideia das personagens no filme é justamente se distanciarem de tudo e todos para dar uma festa envolvendo drogas e sexo, o que cria esse afastamento literal. A presença de pais na obra brasileira é nula, criando assim esse mundo juvenil recluso e cercado pela presença de um assassino.

Diferentemente disso, em *A Hora do Pesadelo* (1984), os pais são presentes durante a narrativa, envolvendo discussões entre Nancy e sua mãe Marge (Ronee Blakley), chegando até a fazerem parte do motivo da narrativa em questão: o pais foram os responsáveis pelo “nascimento” do *serial killer*. Caso os pais não queimassem Freddy Krueger pelos crimes que cometeu, o assassino seguiria como uma pessoa comum, mas a ação deles foi o que permitiu a Freddy retornar dos mortos e se tornar um assassino nos sonhos de seus filhos, sem qualquer limite para aquilo que quer fazer. Krueger deixou seu corpo material e agora está livre para torturar suas vítimas das formas mais horrendas possíveis, tudo possível em razão do ato realizado pelos pais daqueles jovens.

Quando os pais da rua Elm queimam Freddy por vingança, eles inconscientemente desencadeiam uma malevolência maior, a qual eles não podem conter. A descoberta

do que eles perpetraram contra Freddy reflete sua incapacidade de manter sua pura fachada suburbana, expondo-os como assassinos de sangue frio iguais a Freddy. (CHRISTENSEN, 2011, p. 35).⁹

A culpa e a preocupação de Marge fazem com que ela e a filha briguem continuamente, o que acaba levando Nancy a ter mais problemas ainda enquanto tenta lidar com Freddy. Somando isso ao fato de que o pai da garota, Donald (John Saxon), é o tenente da polícia e está cada vez mais pressionado pelos assassinatos dos amigos de sua filha, faz das figuras parentais em *A Hora do Pesadelo* (1984) extremamente importantes para o decorrer da narrativa.

Figura 8 – Nancy e sua mãe discutindo



Fonte: *A Hora do Pesadelo* (1984) de Wes Craven

E é justamente com a ação dos pais que podemos compreender a questão da realidade em depreciação da fantasia nas obras desse subgênero. Como já visto anteriormente, uma das principais características referentes ao *slasher* do período clássico até aquele momento é a realidade como base de construção narrativa. Sabemos que os filmes do subgênero tendem a exagerar em diversos aspectos, como em quanto alguém resiste a um ato de violência, cenas surrealistas que acabam por serem apenas visões ou sonhos, mas um antagonista ativo totalmente dentro do campo da fantasia está fora daquilo que o subgênero pregava até então. Se não conseguimos saber como Michael Myers resiste a seis tiros no peito antes de desaparecer, o que nos leva a duvidar do quão real ou sobrenatural é a personagem, temos em

⁹ CHRISTENSEN, Kyle. The Final Girl versus Wes Craven's *A Nightmare on Elm Street*: Proposing a Stronger Model of Feminism in Slasher Horror Cinema. *Studies in Popular Culture*. Vol. 34, no. 1, 2011. p. 35 (Tradução do autor).

Freddy Krueger um ser comprovadamente dentro do campo do sobrenatural.

A Hora do Pesadelo [...] é mais estrutural e tematicamente complexo. Isso se deve em grande parte à introdução de elementos do fantástico na narrativa, o que quebra a afirmação de Clover de que os filmes de terror não são "mediados pela fantasia de outro mundo". Ao introduzir elementos do fantástico numa narrativa sobre um assassino psicótico perseguindo vítimas jovens, A Hora do Pesadelo se torna o primeiro exemplo de um cruzamento entre o filme de terror e o de possessão, que é bastante singular nos anais do horror dos anos 80 (filmes semelhantes incluem Brinquedo Assassino de 1988, em que um assassino em série usa de vodu para transferir sua alma a uma boneca, e as sequências de Sexta-Feira 13, nos quais Jason se torna um zumbi reanimado). (KENDRICK, 2009, p. 20).¹⁰

Alguém atacar as personagens em seus sonhos, controlar seus pesadelos e ter poderes que se estendem ao mundo real (seja morto por Freddy no mundo dos sonhos e será morto de verdade), fazem da situação em questão uma fantasia, o que é distante daquilo que vemos em um *slasher* tradicional até o ano de 1984. Diferentemente disso, em *Shock* (1984), o *serial killer* é apenas um sujeito comum e a situação em que os jovens estão é algo dentro do campo da realidade. Afinal, como é o caso da obra brasileira, estar preso em uma casa afastada da cidade, enquanto um assassino vaga pelo local apenas esperando para atacá-lo, é algo possível de se acontecer. Mesmo que nesse quesito exista uma semelhança de *Shock* (1984) para com o tradicionalismo do subgênero, é importante abordarmos essa categoria, pois ela se desdobra em outras questões.

Ao deixarmos o contexto em que a violência é exercida sobre as personagens e dedicar-nos a análise da violência aplicada de forma literal, notamos uma similaridade grande entre as obras. Sabemos que as armas utilizadas pelo *serial killer* tem grande importância dentro daquilo que o subgênero se estabeleceu. A utilização de armas que possuem função para além da violência comum: a violência sexual. As armas fáticas é um dos principais componentes desse tipo de filme e não podemos levar a crer apenas por coincidência que revólveres, por exemplo, não são o tipo de arma mais comum entre os assassinos *slashers*. A própria imagem de um homem violento perseguindo uma mulher indefesa, querendo perfurá-la com uma longa faca, possui um tom de violência sexual por si só.

A apropriação da arma fática pela *final girl* e a revanche que esta exerce sobre o assassino formula uma lógica de inversão dos papéis masculino e feminino dentro dessas obras. A *final girl* é aquela que se revolta e se liberta, assassinando aquele que queria violentá-la e portanto transformando-se em uma figura forte. Contudo, há uma outra forma de abordagem

¹⁰ KENDRICK, James. Razors in the Dreamscape: Revisiting A Nightmare on Elm Street and the Slasher Film. *Film Criticism*, Vol. 3, no. 3, 2009. p. 20 (Tradução do autor).

desse ponto, defendida por Kendrick (2009), por Christensen (2011) e até por Clover (1987) em relação a essa comum situação dentro do subgênero. Contudo, primeiramente, é necessário enfatizar a arma utilizada por ambos os assassinos dos filmes analisados.

Em *A Hora do Pesadelo* (1984), Freddy Krueger construiu, quando ainda vivo, uma luva com quatro lâminas saindo de seus dedos. Era essa a forma com que ele matava as crianças e seguiu utilizando a mesma arma depois de morto. Mesmo sendo diferente de armas mais obviamente fálicas como: uma faca, uma motosserra ou um machete; várias longas lâminas saindo de seus dedos possui uma relação com o próprio toque sexual. O tocar das mãos do *serial killer* no corpo de suas vítimas já se torna uma agressão. No caso de *Shock* (1984), o assassino desconhecido não possui uma arma. Este apenas utiliza suas mãos e na maioria das vezes estrangula suas vítimas até a morte. Mesmo que não haja uma representação fálica nesse caso, notamos uma violência sexual (relação entre o estrangular e um ataque com conotação sexual) por parte desse vilão que traz a lógica do homem bruto, o qual precisa apenas de suas próprias mãos para fazer o trabalho, chegando até a tirar uma de suas vítimas do chão enquanto a estrangula. Assim sendo, a violência da figura masculina brutal é parte essencial desse filme.

Para além da situação do *serial killer* possuir ou não uma arma, o que a *final girl* faz no decorrer da obra com a violência sexual que é implicada com o uso do objeto fálico acaba tendo grande importância na discussão. A protagonista tradicional, geralmente durante o clímax, utiliza de uma arma igualmente fálica, quando não é a que o *serial killer* usava até o momento, e o perfura da mesma forma que ele desejava fazer com a garota.

Clover escreve que o assassino que empunha a arma fálica é dominante sobre suas vítimas indefesas, até que a *final girl* “equipa-se” adotando sua própria arma fálica para “desqualificar” o assassino e tirar seu domínio (Men, Women 49). Ao “abordar o monstro em seus próprios termos” (Men, Women 48) e se engajar em um confronto fálico com o assassino, ela atinge um tipo de força masculina genuína que o assassino, com sua hipermasculinidade falsa, nunca poderia alcançar. A masculinidade é, novamente, privilegiada, enquanto a feminilidade é condenada como perigosa (os “intrauterinos”, perigos femininos do Terrible Place) e agora fraca, exemplificada pela necessidade da *final girl* se tornar masculina e abandonar sua feminilidade para sobreviver. (CLOVER, 1992, *apud* CHRISTENSEN, 2011, p. 26).¹¹

Notamos como Christensen (2011), assim como anteriormente entendido por Clover (1987), entende a natureza da violência aplicada à *final girl* e posteriormente aplicada ao *serial killer* como algo que não corrobora com a natureza de força feminista que outros autores geralmente assumem. A figura feminina se utilizando da força representada na

¹¹ CHRISTENSEN, Kyle. The Final Girl versus Wes Craven’s *A Nightmare on Elm Street*: Proposing a Stronger Model of Feminism in Slasher Horror Cinema. *Studies in Popular Culture*. Vol. 34, no. 1, 2011. p. 26 (Tradução do autor).

masculinidade do vilão homem, ora configura a feminilidade como algo a ser abandonado para a consequente vitória, ora faz dessa figura não mais uma mulher, mas uma mulher transvestida com os valores masculinos violentos em que a obra os qualificava até então. No caso, tanto Nancy quanto Eni sobrevivem de formas distintas, mas nenhuma se utilizando do poder da violência, da força bruta ou de qualquer outro valor relacionado à masculinidade psicopata associada ao *serial killer*. Notamos como ambas as personagens não colocam a violência como forma de se destruir o mal que as cerca.

Nancy planejava tirar Freddy de seus sonhos e deixá-lo ser preso por seu pai. Quando o plano não dá certo, a garota dá as costas a Freddy, confrontando-o a sua maneira, sem se subjugar a força em que o antagonista a colocava até o momento. Enquanto isso, Eni apenas quer sair da casa em que ela e seus amigos estão. Ela não pretende confrontar o assassino e nem deseja que seus amigos o façam. Desde que todos possam escapar dali, mesmo que apenas esperando o amanhecer, já é o suficiente para ela. Quando o vilão, tendo assassinado quase todos, sobe as escadas para entrar no quarto, Eni parece perder a consciência e se esconde embaixo da cama dizendo para sua amiga: “vem pra baixo da cama. O papai pode chegar”; a protagonista assim sobrevive enquanto sua amiga é morta pelo *serial killer*.

Entendemos as diferenças de ambas as situações, mas também podemos notar a semelhança com a forma em que ambas negam o exercício da vingança ou força contra aquele que inflige violência. Discutiremos ainda como ambas as obras trabalham seu discurso ao fim, mas no momento devemos nos ater a questões já referidas, mas que necessitam de maior detalhamento: o sexo punitivo e a *final girl*.

Notamos como o ato sexual possui consequências terríveis nas obras *slasher* e é justamente a conexão entre sexo e punição por parte do *serial killer* onde conseguimos compreender o discurso, muitas vezes, moralista que esse subgênero carrega. Os jovens sexualmente ativos, como mencionado por Larocca (2015), são assassinados, principalmente as mulheres, as quais possuem algumas das mortes mais sexualmente apelativas. A lógica entre o sexo e a moral é constante nesses filmes e a figura do jovem, como aquele contra os princípios que constituem as normas da imagem moralista da sociedade, é taxada como digna de punição.

Por essa razão, a *final girl* como protagonista da obra e como sobrevivente de uma onda de assassinatos, tomou a forma da figura moralmente superior a seus amigos, atendendo às exigências dos princípios da sociedade em que ela faz parte (tratando-se principalmente da classe média estadunidense dos anos oitenta). Ela é a única “digna” de não ser brutalmente assassinada pelo vilão, assim como a década de oitenta demonstrou com as diversas obras que eram lançadas e que perpetuavam cada vez mais a protagonista com a caracterização virginal e

pura. Notamos, no entanto, como *A Hora do Pesadelo* (1984) se distancia desse modelo tradicionalmente aceito das obras do período em questão e conseqüentemente compreendemos como *Shock* (1984), à sua própria maneira, diverge dos pontos expostos.

Como diz Clover, “os transgressores sexuais...estão programados para a destruição antecipada” nos filmes slasher (Men, Women 33). (CHRISTENSEN, 2011, p. 31, *apud* CLOVER, 1992).¹²

Para *A Hora do Pesadelo*, no entanto, a questão do comportamento sexual apropriado ou não para mulheres assume uma nova forma. O fator preocupante não é mais uma questão de penetração voluntária, mas de controle voluntário. Uma mulher pode eticamente optar por ser sexual e abraçar a companhia de pretendentes masculinos, mas apenas enquanto ela estiver escolhendo livremente fazê-lo. Aqueles que se submetem aos seus homólogos masculinos porque são covardes demais para reivindicar seus próprios corpos ou estão muito apaixonados por perceber seu potencial de independência são aquelas que sofrem. (CHRISTENSEN, 2011, p. 32).¹³

Em *A Hora do Pesadelo* (1984), o fato de Nancy ser virgem ou não, acaba por não constituir parte integral de quem é a personagem. A garota tem um namorado, mas durante toda a obra estabelece os limites e em momento algum demonstra submissão ao mesmo. Podemos, como Christensen (2011) também menciona, relacionar essa personalidade da garota para com todas as figuras masculinas da obra e até mesmo Freddy quando chegamos ao fim, diferentemente do exemplo mais copiado pelas obras do subgênero que é Laurie Strode em *Halloween* (1978). A garota atender, por exemplo, ao princípio de uma *final girl* virgem, acaba sendo algo irrelevante diante da forma com que ela se relaciona com o sexo oposto.

A punição pelo sexo em *A Hora do Pesadelo* (1984), segundo o autor, vem do ceder ao ato sexual mesmo quando a personagem não está em completo acordo. A amiga de Nancy, Tina (Amanda Wyss) se deixa levar por seu namorado, tendo uma relação sexual com ele onde os limites não são tão bem esclarecidos ou delimitados como na relação que Nancy possui. É se permitir sem o consentimento total que leva Tina a ser a primeira vítima de Freddy e não o ato sexual em si.

Ao recordamos também a forma com que Nancy confronta seu inimigo pelo uso de sua paranoia atribuída pejorativamente ao sexo feminino nas obras *slasher*, notamos como a protagonista de *A Hora do Pesadelo* (1984) diverge do que o subgênero havia padronizado como figura da *final girl* até aquele momento.

¹² CHRISTENSEN, Kyle. The Final Girl versus Wes Craven’s *A Nightmare on Elm Street*: Proposing a Stronger Model of Feminism in Slasher Horror Cinema. **Studies in Popular Culture**. Vol. 34, no. 1, 2011. p. 31 (Tradução do autor).

¹³ CHRISTENSEN, Kyle. The Final Girl versus Wes Craven’s *A Nightmare on Elm Street*: Proposing a Stronger Model of Feminism in Slasher Horror Cinema. **Studies in Popular Culture**. Vol. 34, no. 1, 2011. p. 32 (Tradução do autor).

Nancy prova sua sensibilidade feminista de três maneiras. Primeiro, Nancy não tem medo de homens [...], mas ela também não está tão apaixonada por eles a ponto de perder sua individualidade. Em segundo lugar, Nancy não concorda com a santidade da esfera doméstica, desafiando o reinado de sua mãe insensível e alcoólatra, Marge Thompson, e convertendo sua casa em praticamente uma "zona de guerra" para combater Freddy. Em terceiro e último lugar, Nancy usa os poderes de sua mente alerta e paranoica, desejando (não violência) derrotar Freddy e transcender sua masculinidade dominante. (CHRISTENSEN, 2011, p. 30-31).¹⁴

Quando nos voltamos à obra brasileira, vemos como, ao mesmo tempo, podemos ter narrativas tão distantes, mas que atendem aos pontos referentes à *final girl* e ao sexo punitivo da defesa de Christensen (2011) sobre a obra estadunidense. Em *Shock* (1984), a morte como uma soberania das normas morais da sociedade sobre a juventude progressista não entra em consonância com aquilo que o *slasher* tradicional postulava.

Sem nem ao menos falarmos sobre a *final girl* da obra em questão, podemos nos voltar ao início do filme, onde um casal na festa se retira a um cômodo vazio na esperança de fazerem sexo. A obra parece colocar o casal no mesmo nível de importância das quatro personagens já mencionadas, trabalhando a narrativa dos dois núcleos de forma paralela até a metade do filme. Isso serve para enganar o espectador que conhece os filmes desse subgênero, pois, nesse casal paralelo, Sara (Mayara Magri) é virgem. Essa característica é reforçada várias vezes durante a obra, seja pelo casal, enquanto o namorado tenta convencer a garota a fazer sexo pela primeira vez, seja a própria garota, a qual passa vários minutos em reflexão, enquanto o rapaz dorme ao seu lado, se questionando o motivo de não ter coragem em perder sua virgindade. Com isso, vamos sendo condicionados a crer que a narrativa desse casal em paralelo ao outro grupo, vai concluir com Sara como *final girl* e portanto única a escapar com vida da situação em que todos estão. *Shock* (1984), no entanto, quebra todas as expectativas quando a garota sai do quarto, sem saber do fato que há um assassino pela casa, confunde o *serial killer* com algum integrante da banda, conversa com ele durante um longo tempo e é morta pelo mesmo.

¹⁴ CHRISTENSEN, Kyle. The Final Girl versus Wes Craven's A Nightmare on Elm Street: Proposing a Stronger Model of Feminism in Slasher Horror Cinema. **Studies in Popular Culture**. Vol. 34, no. 1, 2011. p. 30-31 (Tradução do autor).

Figura 9 – A suposta *final girl* Sara sendo morta pelo *serial killer*



Fonte: *Shock* (1984) de Jair Correia

Isso é uma característica que distancia muito *Shock* (1984) do tradicionalismo desse subgênero, mas para além disso, Eni, a verdadeira *final girl*, atende aos quesitos defendidos por Christensen (2011) referentes à forma de atuação de Nancy ao longo de sua narrativa.

A garota namora Sami e nenhuma cena de sexo envolvendo os dois ocorre ao longo da obra. Assim como Nancy, Eni possui uma personalidade de não intimidação às figuras masculinas ao seu redor. Ela parece inclusive muito mais sexualmente ativa que a *final girl* de *A Hora do Pesadelo* (1984) pela forma com que “brinca”, beija e claramente deseja ter relações sexuais com seu namorado, mas assim que descobrem que há um assassino junto a eles e consequentemente discussões começam a acontecer, notamos o discurso focado e forte que a garota tem em detrimento das falas por vezes machistas de seu namorado, sendo ele inclusive a personagem que menos parece saber lidar com a situação de forma controlada e sem perder a razão, o que geralmente é atribuído a uma figura feminina afim de demonstrar sua falta de controle diante do extremo estresse.

Figura 10 – Eni e seu namorado Sami



Fonte: *Shock* (1984) de Jair Correia

Ao pensarmos como a *final girl* em questão se difere com sua personalidade e suas ações ao longo da narrativa daquilo estabelecido pelo subgênero, voltamos a como a morte punitiva trabalha com uma variação drástica na obra. Há, no entanto, um fator de grande importância a ser discutido que demonstra como as duas obras, ao mesmo tempo que iguais ao se distanciarem das demais tradicionais do período em questão, são tão diferentes em como terminam. O fator em questão é o confronto entre a *final girl* e o *serial killer* e para tanto devemos focar no último ponto a ser discutida: a mudança de perspectiva em trabalho com o POV.

Quando voltamos a falar sobre perspectiva em uma obra, lidamos com questões que referenciam ao formato da narrativa e da linguagem cinematográfica que está em consonância com o ponto de vista, não necessariamente literal, de determinada personagem. Estabelecemos anteriormente como a narrativa *slasher* tradicional inicia-se a partir da perspectiva do *serial killer* e ao longo da narrativa é passada para a *final girl*, com esta ao fim derrotando o assassino.

A utilização da técnica POV está em acordo com a lógica da perspectiva. Como Clover (1987) menciona, estarmos por trás dos olhos do assassino traz uma relação de identificação entre público e personagem, o que é muito utilizado nas narrativas *slashers* desse período em questão. Mesmo quando não estamos literalmente por trás dos olhos do vilão, esses filmes na maioria das vezes introduzem suas narrativas a partir da tragédia do assassino em seu passado. Iniciamos uma história a partir do mundo daquele que se tornará o grande mal e é com

a introdução da *final girl*, e quando acompanhamos os horrores por seus olhos, que passamos a ter outra perspectiva.

No entanto, quando voltamos para *A Hora do Pesadelo* (1984), nota-se uma diferente relação da perspectiva dentro da narrativa. Segundo a análise de Christensen (2011), nunca estamos ao lado de Freddy Krueger. Wes Craven se utiliza de uma proposta narrativa próxima a de Alfred Hitchcock em *Psycho* (1960), onde a personagem que começamos nossa narrativa é morta no começo da história, dando lugar a outra personagem. No caso do filme em questão, iniciamos a narrativa ao lado de Tina, a qual tem frequentes pesadelos com Freddy. Ela é morta após o primeiro ato e em seu lugar entra Nancy, a qual já sofria em seus pesadelos, mas que apenas com a morte de sua amiga nota o quão séria é sua situação. Ela quem planejará ações contra Freddy, tornando-se a principal vítima do vilão até o fim do filme.

O importante em relação a isso é o fato de que nunca estamos em acordo com o ponto de vista de Freddy ou como postula Kendrick (2009): “Em *A Hora do Pesadelo* não há mudança de identificação, porque identificar-se com o assassino é, de certa forma, identificar-se simultaneamente com a heroína e vice-versa” (KENDRICK, 2009, p. 25)¹⁵. A tragédia do vilão, no caso, vem muito antes da história que vemos ter início. Freddy Krueger tem em sua constituição narrativa a lógica de um ser nas sombras ao qual não tivemos qualquer instante de familiaridade. Mesmo em uma narrativa como *Halloween* (1978), onde iniciamos o filme com um plano-sequência em POV de Michael cometendo seu primeiro assassinato, acabamos tendo um breve momento onde estivemos por trás dos olhos do garoto psicopata. Acompanhamos o seu momento de tragédia, o qual seria o seu “despertar” psicótico, e portanto pudemos mesmo que brevemente ver o mundo através de sua perspectiva.

Em *A Hora do Pesadelo*, no entanto, o plano POV subjetivo de Freddy é usado apenas três vezes, todas as quais ocorrem durante sequências de perseguição (duas vezes com Nancy e uma vez no primeiro pesadelo de Tina). Isso não garante a identificação com o assassino, mas a percepção de como a paranoia de Nancy e Tina fez com que elas se tornassem alertas com a presença de Freddy. Em outras palavras, o ponto de vista não é tanto dos olhos de Freddy, mas mais de dentro de suas mentes, enquanto permanecem atentas à perseguição de Freddy. O olhar paranoico da câmera em POV, então, está ajudando essas mulheres, não diminuindo ou objetificando-as. (CHRISTENSEN, 2011, p. 40).¹⁶

Se nota como os poucos planos em POV de *A Hora do Pesadelo* (1984) trabalham em função da *final girl* e não do *serial killer*. A mudança de perspectiva portanto não ocorre no

¹⁵ KENDRICK, James. Razors in the Dreamscape: Revisiting *A Nightmare on Elm Street* and the Slasher Film. **Film Criticism**, Vol. 3, no. 3, 2009. p. 25 (Tradução do autor).

¹⁶ CHRISTENSEN, Kyle. The Final Girl versus Wes Craven’s *A Nightmare on Elm Street*: Proposing a Stronger Model of Feminism in Slasher Horror Cinema. **Studies in Popular Culture**. Vol. 34, no. 1, 2011. p. 40 (Tradução do autor).

filme e com isso a necessidade de Nancy em se travestir com a violência que Freddy assumiu durante toda a narrativa também não acontece. Isso faz de Nancy uma protagonista que não joga pelas regras estabelecidas pelo homem, não há violência como forma de combater a violência que este tanto almeja infligir aos outros.

Depois de ser tirado de seus sonhos e submetido a uma sucessão de armadilhas de Nancy, Freddy fica furioso e pretende “dividi-la em dois”. Nancy não está assustada, enquanto faz um discurso a poucos centímetros dele: “ É tarde demais, Krueger. Eu conheço o segredo agora. Isso é apenas um sonho. Você não está vivo. Essa coisa toda é apenas um sonho...Eu retiro toda a energia que eu já te dei. Você não é nada. Você é um merda”. Nancy se vira, de costas para ele (o conselho de Marge e Glen), e casualmente começa a se afastar. Freddy salta para frente, passando-a com a luva, mas desaparece no “nada” e Nancy sai sem um arranhão. Entendendo a verdade por trás de sua subsistência (vivendo do medo dos outros, que criam os blocos de seus pesadelos) e optando por parar de alimentá-lo psicologicamente, Nancy é capaz de derrubá-lo sem recorrer à violência que ele usou para perseguir sua mãe e seus colegas. Nancy não está em acordo com a lógica da final girl, que seleciona um dispositivo fálico próprio (como Laurie Strode faz com suas agulhas de tricô, cabide de arame e faca em Halloween) para matar o assassino. Enquanto se armar para combinar com a violenta masculinidade do assassino pode permitir que Laurie e outras final girls sobrevivam, “tornar-se o homem” dificilmente parece uma missão que uma final girl feminista escolheria empreender. Além disso, como Tony Williams astutamente argumenta, até mesmo a violência heroica no cinema ainda é uma perpetuação da “violência patriarcal” (168). Nancy desafia as construções do heroísmo violento usando sua mente e força de vontade contra Freddy em vez de uma faca, machado ou outra arma fálica padrão. Nancy preserva seu status de mulher para “enfraquecer” Freddy enquanto é conscientemente não violenta, e sua rejeição da violência masculina ocorre em conjunto com o que Kendrick interpreta como sua igualmente importante rejeição do olhar masculino, quando ela diminui o olhar de Freddy se virando e não deixando ele olhar na cara dela (Kendrick 29). No final, Nancy não se torna uma mulher masculinizada (como Laurie Strode); ela se torna uma mulher que simplesmente não é mais intimidada pela masculinidade. (WILLIAMS, 2003, e KENDRICK, 2009, *apud* CHRISTENSEN, 2011, p. 41).¹⁷

¹⁷ CHRISTENSEN, Kyle. The Final Girl versus Wes Craven’s A Nightmare on Elm Street: Proposing a Stronger Model of Feminism in Slasher Horror Cinema. **Studies in Popular Culture**. Vol. 34, no. 1, 2011. p. 41 (Tradução do autor).

Figura 11 – Nancy em seu confronto final com Freddy Krueger



Fonte: *A Hora do Pesadelo* (1984) de Wes Craven

No caso de *Shock* (1984), quando consideramos o POV e a mudança de perspectiva da narrativa, novamente existe uma relação de similaridade para com a obra estadunidense: durante o decorrer da obra brasileira, quase não encontramos planos em POV do assassino. Existem muitos em que observamos o assassino, mas apenas podemos ver suas botas pretas caminhando ou suas mãos tocando a bateria de Sami.

Aquilo que as personagens ouvem enquanto estão trancadas, observamos através de um enquadramento tão limitado quando a perspectiva que as mesmas têm. Se elas ouvem um caminhar, vemos uma bota caminhando, se a bateria toca, vemos as baquetas batendo no instrumento. Há uma espécie de associação entre som e o imaginário de alguém que não vê, mas que forma uma imagem limitada a partir da fonte daquele som.

Estamos portanto totalmente voltados à perspectiva da *final girl*, também presa no quarto, durante toda a narrativa sem podermos ter uma amostra de como o mundo é por trás dos olhos do assassino. Eni, junto a seus amigos, é nosso olhar dentro daquela situação e assim como a garota não sabe as motivações, os objetivos, a tragédia ou o passado do *serial killer*, nós como público também não sabemos.

Existe porém uma exceção à lógica do POV dentro da obra e ela está relacionada com o discurso antagônico que as duas obras analisadas possuem em suas conclusões. Entendemos que Nancy, desde o momento que substitui Tina, se torna aquela que detém a perspectiva da narrativa e conclui o filme não se tornando apenas uma versão masculinizada de si mesma, mas uma figura feminina que se utiliza de quem ela mesma é para conseguir vencer

o mal. Ao fim da obra, ela não se torna aquilo que seus pais se tornaram ao serem vitoriosos sobre o vilão. Ela não se corrompe afim de sair vitoriosa sobre o monstro que a perturba, mantendo assim sua integridade ao mesmo tempo que sobrevive ao confronto com Freddy.

Próximo do confronto final, Nancy é a personagem mais madura e consciente daquilo que tem que fazer. Contudo com Eni, ao fim de *Shock* (1984), temos uma situação muito diferente. No momento em que o assassino misterioso entra no quarto, onde restam apenas a *final girl* e sua amiga, há um corte entre dois planos pontos de vista: o do assassino, enquanto ataca a outra garota, e o de Eni embaixo da cama. Esses são os dois únicos POVs de toda a obra e ocorrem no mesmo momento, sendo revezados durante a última cena de assassinato do filme. Estamos acompanhando o ato a partir dos olhos do vilão, mas ao mesmo tempo estamos escondidos juntos à Eni, observando mais uma vez as botas negras do assassino por debaixo da cama.

Figura 12 – O POV de Eni vendo as botas pretas do assassino, enquanto este mata sua amiga



Fonte: *Shock* (1984) de Jair Correia

Mesmo que essas obras estejam em acordo quando relacionamos as características narrativas e fílmicas, as quais confrontam aquilo que esteve em voga durante o período clássico do *slasher*, a figura da *final girl*, que é também tão similar entre as duas narrativas, entram em completo conflito em seus encerramentos. De um lado temos uma personagem forte que através de suas regras confronta seu inimigo, enquanto do outro lado temos uma personagem que tem uma espécie de surto e se esconde do vilão, enquanto sua amiga é morta

Gill elabora: “Nenhum dos pais [em filmes slasher], mesmo os mais bem intencionados e bondosos, consegue fazer as conexões necessárias para criar uma família funcional. Como resultado, as crianças [podem] tornar-se rélicas rasas e egoístas de seus pais, suscetíveis a percalços mortais e predadores medonhos...”(29). No entanto, Nancy não se torna sua mãe (irresponsável, egoísta e em negação), mas torna-se a figura parental proverbial que ela nunca teve. [...] uma cena no ato final mostra como a maternal Nancy é diferente de Marge. Antes de enfrentar Freddy pela última vez, Nancy leva sua mãe embriagada para a cama, dizendo a Marge que ela a ama e assegurando-lhe que tudo ficará bem. Marge adormece [...] e confia completamente nas mãos de Nancy. Marge agora é dependente de sua filha. Nancy é agora a autoridade, embora mais autoconsciente do que a maioria. (GILL, 2002, *apud* CHRISTENSEN, 2011, p. 37).¹⁸

Dentro do contexto da narrativa de *Shock* (1984) é de se entender o motivo da garota apenas se esconder de medo embaixo da cama. Contudo, como entendido no capítulo dois, existe um significado através de toda ação em uma narrativa e portanto uma garota até então forte voltar a ter uma personalidade infantil, dizendo à sua amiga que deviam se esconder para que seu pai não a encontrasse, toma um discurso que coloca a figura feminina como impotente dentro de seu confronto com o assassino homem.

Diferente de Nancy, que como exposto por Christensen (2011), se torna a figura parental de sua mãe, Eni torna-se ao fim uma personagem em completo estado de choque, sem ter consciência do que acontece ao seu redor. Quando os policiais chegam e a retiram debaixo da cama, ela grita ainda achando estar em perigo e segue balbuciando coisas como: “papai queria me bater”, o que por sua vez a coloca como uma garota que agora retorna a ter medo da figura masculina.

Figura 13 – Eni ao descobrir que a pessoa pega pela polícia não é o verdadeiro assassino



Fonte: *Shock* (1984) de Jair Correia

¹⁸ CHRISTENSEN, Kyle. The Final Girl versus Wes Craven’s *A Nightmare on Elm Street*: Proposing a Stronger Model of Feminism in Slasher Horror Cinema. **Studies in Popular Culture**. Vol. 34, no. 1, 2011. p. 37 (Tradução do autor).

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O *slasher* é um subgênero do horror de grande relevância para o meio cinematográfico. Nele existem muitos clássicos que foram de grande influência para o cinema em geral, levando em consideração suas narrativas e a linguagem cinematográfica explorada. O subgênero teve maior efetividade dentro do território estadunidense, contudo, quando nos voltamos ao Brasil, vemos em uma obra definida como parte do subgênero que se distancia de uma série de valores anteriormente estabelecidos dentro da narrativa tradicional. *Shock: Diversão Diabólica* (1984) é um filme brasileiro que quando analisado a partir da leitura de *A Hora do Pesadelo* (1984), considerada por autores como Christensen (2011) e Kendrick (2009) como a primeira obra fora do padrão tradicional do *slasher*, conseguimos traçar uma série de paralelos.

A relevância desse estudo se relaciona com a análise de gênero, compreendendo como o cinema nacional se modulou de diferentes formas. *Shock* (1984), como representante nacional *slasher*, foi influenciado e se reconfigurou diante do cinema hegemônico hollywoodiano, não se tornando apenas uma cópia dos valores culturais existentes nas obras de outro país, mas se apresentando como algo diferente da fórmula estabelecida.

Ainda assim, vemos como existe um diferencial proeminente ao analisarmos as duas obras utilizadas. Quando discutimos o confronto estabelecido entre heroína e vilão, notamos um valor antagônico relacionado com o tipo de mentalidade pregada pelos autores em questão. Por um lado, temos, em *A Hora do Pesadelo* (1984), uma *final girl* que confronta a sua maneira o problema e por outro, em *Shock* (1984), temos uma que se encolhe diante do inimigo.

Contudo, com essa análise aplicada ao subgênero *slasher*, pudemos compreender como o exemplo nacional em questão se desvia da maioria dos clichês narrativos pregados pelo tradicional, assim demonstrando que a obra brasileira, mesmo que não valorizada ao ser parte de um subgênero não comum de seu país, possui uma lógica vanguardista dentro da narrativa padrão desses filmes. *Shock* (1984) apresenta muita proximidade com *A Hora do Pesadelo* (1984), obra destoante do período clássico dos *slashers*, e assim pode também ser considerada parte dessa mudança da narrativa tradicional do subgênero.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARTHES, Roland. O Efeito de Real. **Literatura e Semiologia**. Vozes, 1971.
- CÁNEPA, Laura Loguercio. **Medo de quê? - uma história do horror nos filmes brasileiros**. <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/285159>, 2008.
- CHRISTENSEN, Kyle. The Final Girl versus Wes Craven's A Nightmare on Elm Street: Proposing a Stronger Model of Feminism in Slasher Horror Cinema. **Studies in Popular Culture**. Vol. 34, no. 1, p. 23-47, 2011.
- CLOVER, Carol J. . Her Body, Himself: Gender in the Slasher Film. **Representations**. No. 20, p. 187-228, 1987.
- CLOVER, Carol J. . **Men, Women and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film**. Princeton University Press, 1992.
- EISENSTEIN, Serguei. **A Forma do Filme**. Rio de Janeiro: Zahar, 2002a.
- EISENSTEIN, Serguei. **O Sentido do Filme**. Rio de Janeiro: Zahar, 2002b.
- KENDRICK, James. Razors in the Dreamscape: Revisiting A Nightmare on Elm Street and the Slasher Film. **Film Criticism**, Vol. 3, no. 3, p. 17-33, 2009.
- LAROCCA, Gabriela Müller. **PARA ALÉM DO MEDO: REPRESENTAÇÕES DE GÊNERO E SEXUALIDADES NO CINEMA DE HORROR**. II Congresso Internacional de História UEPG - UNICENTRO, 2015.
- PETRIDIS, Sotiris. A Historical Approach to the Slasher Film. **Film International**. Vol. 12, no. 1, p. 76-84, 2014.
- PIEDADE, Lucio de Franciscis dos Reis. **A Cultura do Lixo: horror, sexo e exploração no cinema**. Campinas, 2002.
- XAVIER, Ismail. **A Experiência do Cinema**. 1. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.
- XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra S/A, 1977.

FILMOGRAFIA

ACAMPAMENTO Sinistro. Direção: Robert Hiltzik. Produção: Jerry Silva, Michele Tatosian. American Eagle Films, U.S. Films. 1983. Son., color., 35mm.

A HORA do Pesadelo. Direção: Wes Craven. Produção: Robert Shaye. New Line Cinema, Media Home Entertainment, Smart Egg Pictures, Elm Street Venture. 1984. Son., color., 35mm.

A HORA do Pesadelo 7: O Novo Pesadelo. Direção: Wes Craven. Produção: Marianne Maddalena. New Line Cinema. 1994. Son., color., 35mm.

AMADAS e Violentadas. Direção: Jean Garret. Produção: David Cardoso, José Ermínio de Moraes Filho, José Rubens Silveira Mello, Guilherme Mellão. 1975. Son., color., sem informação sobre suporte em unidade física.

A MORTE Convida para Dançar. Direção: Paul Lynch. Produção: Peter R. Simpson. Simcom Limited, Guardian Trust Company, Prom Night Productions. 1980. Son., color., 35mm.

A NOIVA de Chucky. Direção: Ronny Yu. Produção: Grace Gilroy, David Kirschner. Midwinter Productions Inc., Universal Pictures. 1998. Son., color., 35mm (Kodak Vision Premier 2393).

A PRÓXIMA Vítima. Direção: João Batista de Andrade. Produção: Wagner Carvalho, Assunção Hernandez. Beca Produtores de Filmes, Embrafilme, Raíz Produções Cinematográficas, Taba Filmes, Álamo. 1983. Son., color., sem informação sobre suporte em unidade física.

ASSASSINATOS na Fraternidade Secreta. Direção: Mark Rosman. Produção: John G. Clark, Mark Rosman. VAE Productions. 1983. Son., color., 35mm.

CHAMAS da Morte. Direção: Tony Maylam. Produção: Harvey Winstein. Miramax, The Crossy Venture. 1981. Son., color., 35mm.

EXCITAÇÃO. Direção: Jean Garret. Produção: M. Augusto de Cervantes. Maspe Filmes. 1976. Son., color., sem informação sobre suporte em unidade física.

GURU das Sete Cidades. Direção: Carlos Roberto Bini. Produção: José Pinheiro de Carvalho. Guru Produções Cinematográficas. 1972. Son., color., sem informação sobre suporte em unidade física.

HALLOWEEN. Direção: John Carpenter. Produção: Debra Hill, John Carpenter (não creditado) . Compass International Pictures, Falcon International Productions. 1978. Son., color., 35mm.

NOITE do Terror. Direção: Bob Clark . Produção: Bob Clark. Film Funding Ltd. Of Canada, Vision IV, Canadian Film Development Corporation (CFDC), Famous Players, August Films. 1974. Son., color., 35mm.

O CASTELO das Taras. Direção: Julius Belvedere. Produção: sem informação. Dorival Coutinho Produções Cinematográficas. 1982. Son., color., sem informação sobre suporte em unidade física.

O ESTRIPADOR de Mulheres. Direção: Juan Bajon . Produção: Luiz do Nascimento, R.B. McGarvin. Juan Bajon Produções Cinematográficas. 1978. Son., color., 35mm.

O MASSACRE da Serra Elétrica. Direção: Tobe Hooper. Produção: Tobe Hooper. Vortex. 1974. Son., color., 35mm (blow-up).

O PASTELEIRO (episódio de AQUI, Tarados!). Direção: David Cardoso . Produção: David Cardoso. Dacar Produções Cinematográficas. 1981. Son., color., sem informação sobre suporte em unidade física.

O TREM do Terror. Direção: Roger Spottiswoode. Produção: Harold Greenber. Astral Bellevue Pathé, Sandy Howard Productions, Triple T Productions. 1980. Son., color., 35mm.

PÂNICO. Direção: Wes Craven. Produção: Cathy Konrad. Dimension Films, Woods Entertainment. 1996. Son., color., 35mm.

PSICOSE. Direção: Alfred Hitchcock. Produção: Alfred Hitchcock (não creditado). Shamley Productions. 1960. Son., p&b., 35mm.

QUEM Matou Rosemary?. Direção: Joseph Zito. Produção: David Streit, Joseph Zito. Graduation. 1981. Son., p&b e color., 35mm.

SEXTA-feira 13. Direção: Sean S. Cunningham. Produção: Sean S. Cunningham. Paramount Pictures, Warner Bros., Georgetown Productions Inc., Sean S. Cunningham Films. 1980. Son., color., 35mm.

SHOCK: Diversão Diabólica. Direção: Jair Correia. Produção: Luiz Carlos Dupont. Distribuidora Internacional de Filmes (DIF). 1984. Son., color., sem informação sobre suporte em unidade física.

SNUFF: Vítimas do Prazer. Direção: Cláudio Cunha. Produção: Carlos Duque. A.R.M. Produções Cinematográficas, Kinema Filmes. 1977. Son., color., sem informação sobre suporte em unidade física.