

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MINAS GERAIS**

Programa de Pós-Graduação em Artes

Thiago Barcellos

**CONVERGÊNCIAS DO CINEMA DE TERROR**

Um estudo das apropriações do *giallo* e do *slasher* em *Pânico* (1996), de Wes Craven

**Belo Horizonte  
2021**

Thiago Barcellos

### **CONVERGÊNCIAS DO CINEMA DE TERROR**

Um estudo das apropriações do *giallo* e do *slasher* em *Pânico* (1996), de Wes Craven

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade do Estado de Minas Gerais, como requisito para obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de concentração: Arte.

Linha de pesquisa: Linha 1 – Dimensões teóricas e práticas da produção artística

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Rodrigues da Costa

**Belo Horizonte**  
**2021**

Barcellos, Thiago

Convergências do Cinema de Terror: Um estudo das apropriações do *giallo* e do *slasher* em *Pânico* (1996), de Wes Craven / Thiago Barcellos. – Belo Horizonte, 2021. 116 f.

Dissertação (mestrado) - Universidade do Estado de Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação Em Artes, 2021.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Rodrigues da Costa

Convergences of the Horror Cinema  
A study of the appropriations of *giallo* and *slasher* in *Scream* (1996),  
by Wes Craven

1.*Giallo*. 2.*Slasher*. 3.Metalinguagem. 4.Intertextualidade. 5.Cinema de terror. 6.Subgênero. I. Costa, Alexandre Rodrigues da. II. Convergências do Cinema de Terror .



## CONVERGÊNCIAS DO CINEMA DE TERROR

Dissertação apresentada à Universidade do Estado de Minas Gerais, como parte das exigências do Programa de Pós-Graduação em Artes, área de concentração em Artes/Música, para a obtenção do título de Mestre.

Aprovada em dia de mês de ano

Prof. Dr. Fabio Henrique Viana – UEMG

Profa. Dra. Rita A. C. Ribeiro – UEMG

Prof. Dr. Alexandre Rodrigues da Costa  
Orientador

*Esse trabalho é dedicado aos criadores do fascinante universo do terror cinematográfico. Que sua abundante criatividade esteja sempre grudada em mim, como sangue falso em filme B.*

## AGRADECIMENTOS

Primeiramente a Deus.

Aos meus pais, pela saudosa infância repleta de monstros e criaturas terríveis em infundáveis madrugadas frente à TV. Ao meu irmão, Prof. Raphael Barcellos pela inestimável companhia entre baciadas de pipoca, taças de vinho barato e filmes deliciosamente ruins. Ao meu orientador Prof. Dr. Alexandre Rodrigues da Costa por me doar tempo e tão ricos conselhos. À Profa. Dra. Suzana Cristina de Souza Ferreira, amiga de tantos carnavais, obrigado por me incentivar a abraçar mais essa etapa e por estar sempre presente também nos momentos de esfriar a cabeça e jogar conversa fora. À historiadora Ana Carolina Ministério tanto pelo etílico quanto pelo necrofílico em nossas saudosas mesas de botequim. À Flávia Salvador, meu tipo de *final girl*. À Ovelha Negra Filmes por toda a lã e paciência.

## RESUMO

O presente trabalho busca, por meio de uma análise teórica, narratológica e historiográfica, compreender a maneira particular com que os subgêneros fílmicos *giallo* e *slasher* influenciaram a obra *Pânico* (1996), de Wes Craven, por meio dos tropos metalinguísticos, além de como este filme promove uma releitura autorreflexiva capaz de produzir uma nova síntese de toda essa tradição anterior. Esta dissertação, portanto, procura estabelecer as relações de *Pânico* com ambos os subgêneros, ao analisar a história do gênero terror tanto literário quanto cinematográfico a partir da obra de Craven, com o intuito de entendê-la como obra catalisadora e constituidora, a partir de conceitos como: pastiche, paráfrase, paródia e metalinguagem.

Palavras-chave: *giallo*; *slasher*; metalinguagem; intertextualidade; cinema de terror.

## ABSTRACT

This work intends, through a theoretical, narratological and historiographic analysis, to understand the particular way in which the film subgenres, *giallo* and *slasher*, have influenced Wes Craven's work *Scream* (1996), through metalinguistic tropes and how this film promotes a self-reflective rereading, able to produce a new synthesis of this whole tradition. This dissertation, therefore, seeks to establish the relations between *Scream* and both subgenres by analyzing the history of the horror genre, both literary and cinematographic, based on Craven's work, in order to understand it as a catalyst and constituting work based on concepts such as pastiche, paraphrase, parody and metalanguage.

Keywords: *giallo*; slasher; metalanguage; intertextuality; horror cinema

*“Vá para a Itália”, eles disseram. “É um país pacífico, nada acontece por lá.”*

(Sam Dalmas, *O Pássaro das Plumas de Cristal*, 1970).

*“Por que você está gritando? Eu ainda nem cortei você...”*

(Freddy Krueger, *A Hora do Pesadelo*, 1984).

*“Qual é o seu filme de terror favorito?”*

(Ghostface, *Pânico*, 1996)

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>10</b>
<b>1. A LITERATURA GÓTICA .....</b>	<b>12</b>
1.1. O cinema gótico .....	15
1.2. O monstro.....	16
<b>2. O FILME DE TERROR MODERNO .....</b>	<b>19</b>
2.1. Gêneros e subgêneros: incorporação e repetição .....	20
2.2. <i>Filone</i> .....	24
2.3. No começo era um livro: “páginas amarelas” .....	27
2.4. <i>Whodunit</i> .....	35
2.5. <i>Giallo</i> : erotismo e perversidade .....	36
2.6. <i>Gore/Splatter</i> .....	42
2.7. <i>Slasher</i> : psicopatia e deformação .....	44
2.7.1. Câmera e olhar .....	48
2.7.2. <i>Final girl</i> .....	50
<b>3. GIALLO E SLASHER EM COMPARAÇÃO .....</b>	<b>54</b>
3.1. O detetive amador e a <i>final girl</i> .....	57
<b>4. FILMOGRAFIA DE WES CRAVEN: DO EXPLOITATION AO SLASHER ...</b>	<b>59</b>
4.1. <i>O Novo Pesadelo: O Retorno de Freddy Krueger</i> : autorreferência e a abertura para pânico .....	68
<b>5. PÂNICO: INTERTEXTO, INFLUÊNCIA E METALINGUAGEM .....</b>	<b>71</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>81</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>84</b>

## INTRODUÇÃO:

O *giallo* era um termo genérico para ficção policial, batizado em tributo às capas amarelas vibrantes, de brochura ordinária, que abarcavam obras de autores consagrados, como Agatha Christie e Edgar Wallace. Em pouco tempo, o termo foi adotado para significar um subgênero fílmico específico de suspense muito mais próximo do filme de terror do que o *thriller*<sup>1</sup> ou do *film noir*<sup>2</sup> produzidos nos Estados Unidos.

Por sua vez, o *slasher*, em síntese, é o filme de terror caracterizado pela conhecida premissa do assassino serial mascarado que aterroriza um grupo de jovens. Essas obras fizeram grande sucesso de público durante a primeira metade da década de 1980. Porém, após esse apogeu, o *slasher* entrou em franca decadência, uma vez que a repetição exaustiva de sua fórmula acabou por saturar os espectadores.

Em meados dos anos 90, mais precisamente em 1996, quando *Pânico*, de Wes Craven fez uso da autorreflexividade inerente a essa fórmula, presenciou-se a revitalização do *slasher*, cuja capacidade de reinvenção deu-se justamente por meio de suas próprias limitações como subgênero.

Para que se entenda como esse processo ocorreu, a presente pesquisa busca, primeiramente, realizar uma análise do *giallo* com base nos trabalhos de Mikel J. Koven, Troy Howarth, Ulrike Kreger, Gary Needham, bem como do *slasher*, por meio de publicações de estudiosos do tema, como Carol J. Clover, Adam Rockoff, Jim Harper e Vera Dika.

Tendo como foco principal os elementos intertextuais que são encontrados desde os primórdios de ambos os subgêneros, mas que ganharam força especialmente com o lançamento de *Pânico*, procuramos estabelecer uma análise fílmica, a partir da qual julgamos que somente assim será possível compreender, através do emprego de comparações estilísticas e temáticas do cinema *giallo* e *slasher*, a riqueza referencial do filme de Craven, à

---

<sup>1</sup> O conceito é usado com referência ao gênero literário ou cinematográfico que tem por fundamento a produção de suspense, que nada mais é que uma expectativa ou curiosidade atulhada de ansiedade por parte do leitor ou espectador por saber o que irá acontecer de acordo com o avanço da trama. Enquanto gênero, o *thriller* procura gerar medo no receptor e sensibilizá-lo a partir de acontecimentos imprevisíveis

<sup>2</sup> O termo *film noir* evoca os filmes policiais com detetives particulares com narrativas psicológicas - na maioria das vezes não lineares, quase sempre trabalhando com *flashbacks* -, produzidos em *Hollywood* nas décadas de 1940 e 50. Esses filmes caracterizam-se ainda por sua violência e sua visão amarga e desiludida da sociedade à época da Depressão. Com estilo sombrio de fotografia, apinhados de personagens cruéis e cínicas, há ainda a presença das mulheres, as *femme fatales*, em sua maioria magnéticas, que são reforçadas por um fascínio sexual que quase sempre levam o personagem masculino à ruína, à morte ou à loucura. “Esse gênero foi muito comentado, tanto por seus aspectos sociológicos (detetives privados viris, mas sentimentais, ‘prostitutas’ perigosas e sedutoras, colusão dos meios da política e do crime etc.) quanto por seus aspectos narratológicos (arte de confundir as pistas, e, às vezes, simplesmente, a compreensão.” (AUMONT, MARIE, 2009, p. 212).

luz das teorias e conceitos intertextuais de Frederic Jameson, Linda Hutcheon, David Evans e André Gide. Dessa maneira, este trabalho será fundamentado em ideias e pressupostos desses teóricos que apresentam significativa importância na relação e construção dos conceitos discutidos nesta análise.

## 1. A LITERATURA GÓTICA

Modalidade literária nascida na Inglaterra, como reação a um excessivo racionalismo, o gótico trabalha com o sobrenatural, o insano e o diabólico, categorias essas que os iluministas pretendiam relegar ao esquecimento. David Stevens (2000)<sup>3</sup> associa o gênero a um elemento histórico-cultural, atrelado aos desdobramentos Iluministas, uma vez que, no século XVIII, a racionalidade e o cientificismo dominavam a psiquê da sociedade britânica, consoante ao que afirma Fred Botting (1996), ao acrescentar:

Ele [o gótico] aparece na terrível obscuridade que assombrou a racionalidade e a moralidade do século XVIII. Ele sombreia as crises desesperadoras do idealismo e individualismo romântico e as dualidades misteriosas do realismo e decadência vitoriana. Atmosferas góticas - sombrias e misteriosas - têm repetidamente sinalizado o retorno perturbador de passados sobre presentes e evocado emoções de terror e risos. No século XX, de maneiras diversas e ambíguas, as figuras góticas continuaram a obscurecer o progresso da modernidade com contranarrativas exibindo o lado inferior do iluminismo e dos valores humanistas. (BOTTING, 1996, p.1, tradução nossa).<sup>4</sup>

Fred Botting aponta ainda que essa categoria de ficção é “fascinada por objetos e práticas que são construídas como negativas, irracionais, imorais ou fantásticas”. (BOTTING, 1996, p.1, tradução nossa)<sup>5</sup>. Noël Carroll argumenta que apesar de já existirem diferentes conceitos e histórias aterrorizantes ao longo da história - da mitologia grega a excertos bíblicos vetotestamentários - o terror abrolhou efetivamente como um gênero, por meio dos romances góticos ingleses, lavras de autores como Horace Walpole, Matthew Gregory Lewis, Lord Byron, e Mary Shelley. O autor observa ainda que, em consonância geral, apesar de hoje discutível, a pedra angular dessa literatura foi a publicação do romance *O Castelo de Otranto*, de Horace Walpole, em 1764, no qual, pela primeira vez, o termo gótico é evocado, na medida em que essa obra trazia o subtítulo: *Um romance gótico*.

A esse respeito, Frederick S. Frank afirma: “Esse romance deu continuidade à resistência ao gosto neoclássico, iniciada pela geração anterior de poetas de cemitério”. (apud

<sup>3</sup> Ver: David Stevens, *The Gothic Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.

<sup>4</sup> “It appears in the awful obscurity that haunted eighteenth-century rationality and morality. It shadows the despairing ecstasies of Romantic idealism and individualism and the uncanny dualities of Victorian realism and decadence. Gothic atmospheres—gloomy and mysterious—have repeatedly signalled the disturbing return of pasts upon presents and evoked emotions of terror and laughter. In the twentieth century, in diverse and ambiguous ways, Gothic figures have continued to shadow the progress of modernity with counter-narratives displaying the underside of enlightenment and humanist values”.

<sup>5</sup> “Fascinated by objects and practices that are constructed as negative, irrational, immoral and fantastic”.

CARROLL, 1999, p.16). Ao entender essa literatura como um fenômeno abarcado entre os séculos XVIII e XIX - época em que se estabelece a genealogia do gênero terror -, foi ele, Walpole, “[...] o autor responsável por se tornar o verdadeiro fundador da história de horror literária”. (LOVECRAFT, 2008. p.26). Com relação a essa classificação, Otto Maria Carpeaux (1987) tipifica o fenômeno gótico ao complementar:

É o romance dos espectros em castelos arruinados, de mocinhas presas em cárceres subterrâneos por criminosos, de monges desenfreadamente debochados, uma caricatura do mundo medieval, com fortes tendências anticlericais, como convém ao Século das Luzes, e tudo é colocado num país pitorescamente exótico, às mais das vezes na Itália, não importa, pois no gosto oficial da época, que continua o Classicismo, tudo aquilo que não é Antiguidade grecoromana ou França, é exótico. A literatura popular ou “trivial” da época acreditava tudo isso. Mas os leitores cultos, estes sabiam melhor: o país exótico para o qual se refugia o anticlassicismo é o país de todas aquelas novidades – da poesia da natureza e da noite dos túmulos, do romance sentimental e do romance “gótico” é a Inglaterra. (CARPEAUX, 1987, p. 160)

Dessa maneira, burgos medievais, casas em escombros e basílicas funestas são parte do repertório empregado por essa estética. As edificações em que se desenvolvem as histórias são um outro aspecto basilar e são os principais códigos visuais dessa modalidade narrativa. A ficção gótica, portanto, na intenção de resgatar um certo espírito medieval, buscou apresentar edificações caracterizadas pela passagem do tempo. Em *A Queda da Casa de Usher*, a casa do título é caracterizada como de uma “antiguidade excessiva”. (POE, 2008. p.157). Ainda segundo Botting (1996), o castelo é também ambiente predominante das narrativas góticas, as quais lhe conferem um sentido específico:

Decadente, desolado e cheio de passagens ocultas, o castelo estava ligado a outros edifícios medievais - abadias, igrejas e cemitérios especialmente - que, em seus estados geralmente ruinosos, remontam a um passado feudal associado à barbárie, superstição e medo. (BOTTING, 1996, p. 3, tradução nossa).<sup>6</sup>

Esse conjunto de identificadores visuais que compõem a estética gótica, na literatura - e, mais tarde, no cinema - abarcam, dessa maneira, um estilo particular de arranjo da linguagem com o desígnio de suscitar o medo no leitor/espectador. Desse modo, há uma

---

<sup>6</sup> “Decaying, bleak and full of hidden passageways, the castle was linked to other medieval edifices—abbeys, churches and graveyards especially - that, in their generally ruinous states, harked back to a feudal past associated with barbarity, superstition and fear”.

estética que se inaugura na segunda metade do século XVIII e que incorpora em seu repertório uma série de elementos vinculados às superstições populares para provocar o horror.

Além da estética, personagens como Drácula no romance de Bram Stoker, também possuem identificadores basilares que são fundamentados sobre conjuntos de "regras" que governam sua existência. Os vampiros, tradicionalmente, solvem sangue, transmutam-se em morcegos, têm aversão a alho e cruzeiros, e podem ser liquidados pela luz do sol ou por uma estaca através do coração. A figura mítica desses monstros góticos toma forma dentro dos limites dessas regras (como Van Helsing, a nêtese de Drácula), que é poderoso não por causa de qualquer força física ou sobrenatural, mas sim porque ele possui a compreensão dessas regras que definem a existência da criatura.

Jon Lisi (2014), em *The Rules of Reviving a Genre: 'Scream' and Postmodern Cinema* ("As Regras de Reviver um Gênero: Pânico e o Cinema Pós-moderno"), aponta, especificamente, para a cena, em *Pânico*, em que Sidney Prescott (a mocinha), conversa com Ghostface<sup>7</sup> (o assassino) ao telefone pela primeira vez. Ao ser indagada pelo homicida, o porquê de não assistir a filmes de terror, ela responde: "Qual é o ponto? Eles são todos iguais. Algum assassino estúpido caçando uma garota de seios enormes que não sabe atuar e está o tempo todo subindo as escadas correndo ao invés de sair pela porta da frente"<sup>8</sup>.

Da literatura para o cinema gótico e, posteriormente, no filme de terror moderno, quem conhece o "monstro" é esse "especialista," como os personagens Sydney e Randy - o balconista cinéfilo de uma videolocadora e perito em filmes de terror em *Pânico*. Temos aí, portanto, personagens, que similares a Van Helsing em Drácula, conhecem as regras e sabem o que devem fazer para sobreviver e derrotar o monstro/*serial killer*.

---

<sup>7</sup> A máscara do *serial killer* Ghostface foi desenvolvida durante a temporada de *Halloween* entre 1991 e 1992 pela empresa de adereços Fun World, como parte de uma série intitulada "Fantastic Faces". Antes do lançamento do filme, o traje ficou conhecido como "O fantasma dos olhos de amendoim", que, por sua vez foi inspirado na pintura de Edvard Munch, "O Grito", (1893). Ver: <https://bloody-disgusting.com/news/3418632/original-scream-ghostface-mask-concepts-way-different/>

<sup>8</sup> Excerto do roteiro de Kevin Williamson, roteirista de *Pânico*, disponível em: <http://www.imsdb.com/scripts/Scream.html>: "What's the point? They're all the same. Some stupid killerstalking some big-breasted girl who can't act who's always running up the stairs when she should be going out the front door. It's insulting."

## 1.1 O CINEMA GÓTICO

O cinema gótico e o objeto deste trabalho, a obra fílmica *Pânico*, partilham de algumas características, na medida em que ambos foram rejeitados como narrativas superficiais e estereotipadas que enfatizam a escuridão visual e metafórica, frequentemente abordada de uma perspectiva psicanalítica (ZANINI, 2019). Segundo o autor, essa ligação é ainda “corroborada pela exploração dos assassinos de aspectos visualmente sensacionais do gótico, além de aspectos de narrativa e personagens, como reclusão, violência inexplicável e ansiedades sexuais (predominantemente femininas)”. (IDEM).

A história do cinema de terror está essencialmente conectada ao romance gótico. Segundo sabemos, a linguagem cinematográfica vai se desenvolvendo a partir de suas relações com as outras artes. No que diz respeito à literatura, esta se notabilizou como uma ampla fonte de enredos para as narrativas fílmicas.

O terror, como gênero cinematográfico, teve seu átimo introdutório pouco depois da criação do próprio cinema. Como salienta Jacques Aumont e Michel Marie: [...] “O terror é um gênero antigo. [...]. Foi no cinema que esse gênero desabrochou como tal - consequência lógica do forte efeito de realidade que caracteriza o filme”. (AUMONT, MARIE, 2009, p.291). Nos acrescenta Noël Carroll: “Depois da Primeira Guerra Mundial, o gênero do horror encontrou também um novo lar na nascente arte do cinema”. (CARROLL, 1999, p.19).

Ao longo da primeira metade do século XX, grande parte das criaturas famosas dessa literatura fizeram suas estreias nas telas. A saber: *Frankenstein* (1910), de J. Searle Dawley, e a adaptação germânica de *O Médico e o Monstro* em *Ein Seltsamer Fall* (1914), de Max Mack. No entanto, sua consolidação se dá a partir da década de 1930 e é atribuída ao sucesso de obras como *Dracula* (1931), de Tod Browning, e *Frankenstein* (1931), de James Whale, produzidos nos estúdios da *Universal Pictures* e que, por sua vez, abordavam os monstros dos então populares romances de Bram Stoker e Mary Shelley. Esse ciclo de filmes do início da década de 1930 foi, parcialmente, inspirado pelo impacto mundial do *Expressionismo alemão*<sup>9</sup>, que, frequentemente, abordava histórias aterrorizantes em obras de fama

---

<sup>9</sup> “A corrente expressionista só agrupa poucos filmes alemães mudos. Ela deve, sem dúvida, sua importância nas histórias do cinema ao choque produzido por *O Gabinete do Dr. Caligari* (1919) de Robert Wiene [...]. As diversas definições de expressionismo cinematográfico que foram dadas, as quais se inspiram nas definições pictórica e teatral, são, geralmente, bastante arbitrárias, mas todas elas retomam sempre alguns elementos: o tratamento da imagem como “gravura” (forte contraste preto e branco); os cenários bem gráficos, em que predominam as linhas oblíquas; o jogo “enviesado” dos atores; o tema da revolta contra a autoridade. [...]. O cinema expressionista sempre mostrou como cultivar as imagens fortes, violentas, expressivas”. (AUMONT, MARIE, 2009, p. 113).

internacional, como, por exemplo, *Nosferatu* (1922), de F.W. Murnau e *Fausto* (1926), também de Murnau.

## 1.2 O MONSTRO

O tema central do filme de monstro é um mesmo mundo onde coabitam o horror e no qual a vida é dominada por forças mortas ou mortais. Derivado de "monstrare", Arno Meteling (2006), em sua explicação do termo "monstro", o descreve tanto como uma criatura de "exterior sobrenatural" (METELING, 2006, p. 326, tradução nossa)<sup>10</sup> como aquele que apenas se mostra. De acordo com os historiadores de cinema Georg Seeßlen e Claudius Weil (1980), o monstro é o cerne do filme de terror, e o terror, por sua vez, surge quando este invade a normalidade, espalha o medo por meio de sua presença e, assim, põe em risco a existência da ordem natural<sup>11</sup>. Robin Wood (1979) dilata esse conceito e caracteriza a normalidade como associada a um certo conservadorismo: casal monogâmico, família e as instituições sociais que os sustentam e defendem. Essa normalidade, representada principalmente pelos estereótipos americanos, é ameaçada por um monstro que se caracteriza por tudo o que é excluído das normas sociais dominantes, ou seja, o anormal.<sup>12</sup>

Wood o descreve ainda como um meio-ser<sup>13</sup>, o qual se distingue pela hibridez entre homem e animal; meio vivo, meio morto, meio demônio. Com essa tipologia torna-se perceptível que essa entidade é sempre um cruzamento e, portanto, um monstro humano. A exemplo das obras supracitadas da Universal Pictures, há uma ruptura abrupta da ordem social ou moral por essa criatura. Este, ainda segundo o autor, pode assumir a forma de um invasor não natural - como o Drácula, por exemplo. No entanto, o monstro também pode ser oriundo da sociedade, quando é criado por circunstâncias adversas, como aconteceu com o Médico e o Monstro (Dr. Jekyll e Mr. Hyde). Assim, a narrativa é construída em torno dos feitos dessa criatura, bem como das tentativas inicialmente malsucedidas do entorno (exército, cientistas, sociedade) em destruir o mal por ele perpetrado. Conforme aponta o acadêmico alemão Ulrike Kreger (2009): "por meio da vitória necessária do bem sobre o mal, uma visão

---

<sup>10</sup> "Jenseitiges Außen"

<sup>11</sup> Ver Georg Seeßlen/Claudius Weil, *Kino des Phantastischen. Geschichte und Mythologie des Horror-Films*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1980

<sup>12</sup> Ver Robin Wood: *An Introduction to the American Horror Film*. In: Robin Hood/Richard Lippe: *The American Nightmare - Essays on the Horror Film*. Toronto, 1979.

<sup>13</sup> Idem. Os meio-seres são descritos em detalhes pelo autor: o homem artificial, os seres que não estão mortos nem vivos, os homens-animais, os animais que assumem feições humanas, o *doppelganger*, as bruxas. p.24;28, (tradução nossa).

de mundo conservadora é propagada na qual as ameaças às normas sociais vêm em grande parte de fora e são evitadas pela força humana”. (KREGER, 2009, p. 17, tradução nossa)<sup>14</sup>.

Julio Jeha (2007), pesquisador da monstruosidade na literatura, complementa que “modernamente, a criatura de Frankenstein inaugura uma linhagem de monstros que falam do nosso mal-estar perante o desenvolvimento da ciência e do progresso tecnológico, assim como diante de guerras e genocídios”. (JEHA, 2007, p.7). Outros autores, como Stephen Neale (1983), combinam a aparência do monstro com o êxtase dos espectadores em ver o corpo da criatura de forma voyeurística e ou fetichista.<sup>15</sup>

Podemos estabelecer ainda uma relação de similitude desse ser com a definição de “abjeto”<sup>16</sup> formulada por Julia Kristeva (1982), em que a autora apresenta o termo como uma manifestação do que há de mais anômalo na psiquê humana. Se a figura do monstro é abjeta - portanto horrenda, mortífera, amedrontadora e, ao mesmo tempo, anárquica -, esse mesmo monstro que é abjeto em suma, nos atira ao campo da violência:

O cadáver - visto sem Deus e fora da ciência - é o cúmulo da abjeção. É a morte infestando a vida. Abjeto. Ele é um rejeitado do qual não dá para se separar, do qual não dá para se proteger como se faria com um objeto. Estranheza imaginária e ameaça real, ele nos chama e acaba por nos devorar (KRISTEVA, 1982, p.4, tradução nossa)<sup>17</sup>

Deste modo, para Kristeva, esse personagem é isento de leis, justamente por conta da violação dessas categorias culturais, que significa uma ameaça à existência do *status quo* social. Portanto, ele deve ser completamente destruído e só então essa ameaça à ordem social pode ser expurgada.

Para a autora, abjeto é, portanto, aquilo que perturba a identidade, o sistema, a ordem (KRISTEVA, 1982). Assim, o *serial killer* Ghostface, em *Pânico* é, para os jovens habitantes da cidade onde se estabelece a trama, a fictícia Woodsboro, na Califórnia, uma figura abjeta na forma como ele extrapola os limites da lei, assassinando violentamente aqueles que coabitam o mesmo espaço. A misteriosa identidade desse homicida o opõe diretamente aos

<sup>14</sup> “Durch den notwendigen Sieg des Guten über das Böse wird eine konservative Weltansicht propagiert, in der Bedrohungen der sozialen Norm weitestgehend von außerhalb kommen und durch menschliche Kraft abgewendet werden”.

<sup>15</sup> Ver: Stephen Neale: Genre. London 1983, p.21. Roger Dadoun faz uma abordagem semelhante em seu ensaio “Fetishism in the horror film”. In: James Donald (ed.): Fantasy and the Cinema. London 1989, p. 39-62.

<sup>16</sup> Ver: Julia Kristeva, Powers of Horror, An Essay on Abjection, translated by Leon S. Roudiez, Columbia University Press, New York, 1982 p. 4. Pelo termo “abjeto”, Kristeva entende tudo o que causa repulsa e aversão, como cadáveres, fluidos corporais ou nojo por certos animais.

<sup>17</sup> “The corpse, seen without God and outside of science, is the utmost of abjection. It is death infecting life. Abject. It is something rejected from which one does not part, from which one does not protect oneself as from an object. Imaginary uncanniness and real threat, it beckons to us and ends up engulfing us”.

personagens principais; ele é estranho, um algo não reconhecível, mas que existe na esfera doméstica, mostrando a facilidade com que ele viola os limites da ordem, da vida e da morte. Para a teórica, a repugnância sentida ao presenciar a violência do abjeto “me separa dele”<sup>18</sup> (IDEM). Quando experimento algo que provoca uma resposta de repulsa, como medo - “‘Eu’ não quero nada desse elemento [...] ‘eu’ não o assimilo [...] ‘eu’ o expulso”<sup>19</sup> (IDEM) -, esse “eu”, está escolhendo não se associar ao que lhe causa aversão. Da mesma forma que Kristeva afirma que “durante o curso em que 'eu' me torno, dou à luz a mim mesma em meio à violência dos soluços”<sup>20</sup> (IDEM), Sidney, a protagonista de *Pânico*, dá à luz a si mesma em meio à brutalidade que experimenta ao presenciar seus amigos chacinados. De acordo com a autora, a ação corporal de expelir fluidos - como lágrimas etc -, é equiparada a dar à luz, na medida em que o corpo rejeita a experiência do abjeto ao exorcizar os líquidos corporais. Ao passo que Sidney se livra do abjeto, (no caso da obra em questão, quando a personagem sobrevive ao assassinato), ela é transformada por ele. O nascimento simbólico de Sidney ocorre tanto em relação às suas tentativas de “expulsar” as experiências psicológicas abjetas praticadas pelo assassinato de sua mãe, quanto por sobreviver às investidas de Ghostface. Esta ação revela sua independência; ela não mais depende da família, amigos ou da polícia, porque “deu à luz” a uma lutadora resiliente na batalha contra essa ameaça abjeta simbolizada pelo homicida. Para a teórica, a primeira experiência de abjeção ocorre durante o nascimento, quando o corpo da criança é expulso do corpo da mãe (IDEM). Nessa separação, finaliza Kristeva, a criança se estabelece como um ser autônomo, exatamente por meio dessa experiência da abjeção (IDEM).

---

<sup>18</sup> “[...] *separate me from him*”.

<sup>19</sup> “‘*I don't want any of that element [...] 'I don't take it [...] 'I expel him*’”.

<sup>20</sup> “*during the course in which 'i' transform, I give birth to myself, together with the violence of sobs*”

## 2. O FILME DE TERROR MODERNO

O monstro, que antes era uma ameaça prontamente identificável, agora vem de dentro. Na superfície, no entanto, é um humano como qualquer outro. Sua violência é frequentemente equiparada à insanidade e ao caos, dois subsídios que não podem ser controlados e aniquilados, e que rapidamente excedem as barreiras culturalmente estabelecidas. O mal pode estar em qualquer lugar e em todos - assim, a fronteira entre esse maniqueísmo é abolida em favor de um estado de medo e insegurança permanentes.

O filme de terror moderno difere significativamente dos filmes anteriores, pois se o monstro quase sempre era sobrepujado, aqui, geralmente, não há final feliz e ele triunfa. Por isso, muitas vezes, tem-se a ideia de que essa criatura é derrotada, para, então, no final, percebermos de que, na verdade, seu aniquilamento não aconteceu, e, portanto, haverá um provável retorno. Na franquia *Pânico*, o retorno do monstro, incorporado na imagem do *serial killer*, ocorre por meio dos *copycats*, criminosos que imitam os procedimentos de um primeiro assassino com o objetivo de enganar tanto suas vítimas como a polícia. Esses copiadorese se amparam no desdobramento de identidades, ao confundirem suas possíveis vítimas, no instante em que forjam e projetam características do sobrenatural no mundo real. Nesse sentido, as vítimas, diante da falta de respostas, acabam por potencializar a ameaça, ao interpretar as motivações dos assassinos como manifestações do além.

Isabel Cristina Pinedo (2004) define o terror moderno como aquele com que os espectadores estão hoje mais familiarizados. De acordo com a autora, o terror moderno se constituiria como uma ruptura violenta do mundo cotidiano, uma transgressão e violação de limites, além da validade da racionalidade posta em questão, não havendo nenhuma narrativa de encerramento, além de a obra produzir uma experiência limitada de medo<sup>21</sup>. Vários filmes têm por mote aspectos do mundo bastante particulares, apropriadas às balizas que caracterizam a época contemporânea. Enquanto os filmes de terror clássicos, compreendidos em torno da década de 1930 até a de 50, apresentavam aspectos que permitiam a distinção dos limites entre bem e mal, normal e patológico, humano e inumano, racional e irracional, os filmes contemporâneos passam a atenuá-los, senão dissolvê-los por completo.

Os filmes de terror que seguem, por assim dizer, na esteira de *Psicose* (1960), de Alfred Hitchcock, e *A Tortura do Medo* (1960), de Michael Powell, e, posteriormente,

---

<sup>21</sup> Ver: Isabel Cristina Pinedo: *Recreational Terror: Postmodern Elements of the Contemporary Horror Film* In: Stephen Prince (ed.): *The Horror Film*. New Brunswick, New Jersey 2004.

*Pânico*, abraçam o padrão do psicopata e do monstro humano. No entanto, não se trata de meras cópias das obras mencionadas. Estes, ao contrário, se guiam em fontes dentro e fora do gênero, como a tradição do *thriller* ou o filme policial. Esses filmes, além de se desenvolverem por meio das inovações dos monstros humanos, evoluem para aspectos mais explícitos da violência, constituindo dessa maneira uma nova era dos filmes de terror.<sup>22</sup> Embora a violência seja um fundamento considerável, ela ainda deve ser alocada no contexto do monstro ou monstruosidade - definida como uma faculdade inatural.<sup>23</sup> Como um novo dispositivo estilístico, a feição da violência substitui a geração atmosférica do medo no filme clássico de terror pelo confronto direto com esse mesmo medo, de modo que, no filme de terror moderno, nenhuma emoção é suscitada, mas, sim, o choque. Os protagonistas muitas vezes se encontram em circunstâncias de terror absoluto, nas quais o objetivo primordial é sobreviver. A exploração do corpo humano e a descrição precisa da dor física são os elementos desse choque que fazem o filme de terror moderno ser fixado no visível.

## 2.1 GÊNEROS E SUBGÊNEROS: INCORPORAÇÃO E REPETIÇÃO

Como o número de produções cinematográficas aumentou ao longo da história do cinema, a necessidade de desenvolver categorias para diferentes grupos de filmes também cresceu. A teoria de gênero é uma das maneiras pelas quais os agrupamentos de filmes podem ser formados.<sup>24</sup> Dessa maneira, entendem-se os gêneros não como formas disjuntas, homogêneas, mas processos, sistemas que sofrem variações cíclicas.

Existe um acordo subentendido entre o filme de gênero e sua audiência, que aposta nesse tipo de produção em busca de determinada experiência (o susto no terror, o riso na comédia etc). Rick Altman (1999) confere poder análogo de legitimação a essas duas instâncias (indústria e público) ao afirmar que “se não for definido pela indústria e reconhecido pela audiência, não pode ser considerado um gênero”. (ALTMAN, 1999, p.13). Nesse sentido, o cinema de gênero se concentra em filmes convencionais, ou seja, filmes comerciais em geral, mas também em filmes de Hollywood em particular. De maneira

---

<sup>22</sup> Ver: Andrew Tudor, *Monsters and Mad Scientists: A Cultural History of the Horror Movie*, p.49.

<sup>23</sup> Em ambas as obras fílmicas supracitadas, a violência ainda é indireta. Durante o famoso assassinato no chuveiro em *Psicose*, as feridas da vítima não são vistas. Em *A Tortura do Medo*, o efeito de choque não está em mostrar as lesões, mas em mostrar a aflição das vítimas, que são filmadas pelo homicida durante o assassinato.

<sup>24</sup> Outros aspectos são, por exemplo, o agrupamento dos filmes de acordo com as épocas (o filme da República de Weimar ou da era nazista); de acordo com os países de origem (filme francês); de acordo com o gênero (filme de animação ou de terror); de acordo com seus diretores ou produtores (por exemplo, um *Filme de Hitchcock*) etc.

simples, filmes de gênero são aqueles filmes comerciais que, por meio da repetição e da variação, têm histórias e personagens familiares em situações familiares (NEALE, 2000, p.9).<sup>25</sup> Trata-se, portanto, de recorrência, ou seja, a reprodução de estereótipos que são vistos como uma característica. Ao mesmo tempo, esses estereótipos são variados repetidamente e reincorporados na forma narrativa do filme. Thomas Schatz (1981), por exemplo, que em inúmeros trabalhos discorre também acerca da noção do gênero, diz-nos que um filme de gênero envolve personagens conhecidos e unidimensionais num arquétipo de história previsível. Os filmes que não são de gênero, por sua vez, apresentam personagens não familiares, não arquetípicas, mais imprevisíveis e, segundo ele, “indivíduos singulares a quem nos referimos não tanto em termos de experiências fílmicas anteriores, mas em termos de nossas próprias experiências do ‘mundo real’” (SCHATZ, 1981, p.7, tradução nossa).<sup>26</sup>

Em trabalhos como os de Rick Altman (1988)<sup>27</sup>, pensam-se os gêneros como estruturas em contínua interação com público, indústria e crítica. Já Stephen Neale (1980)<sup>28</sup> argumenta que esses processos podem, de acordo com Todorov (1980) e Schatz, ser dominados pela replicação, mas também caracterizados essencialmente pela mutação. Em outros estudos como os do alemão Knut Hickethier (1976), há a compreensão e a apresentação dos gêneros em sua historicidade. Todos os gêneros têm um caráter histórico e são intrinsecamente temporais: por um lado, são intrinsecamente mutáveis, por outro, sua historicidade deve ser levada em conta. Cada novo filme rodado e em um gênero específico é classificado e, a partir daí, muda-se o *corpus* do gênero ao adicionar algo novo a ele.<sup>29</sup>

Os gêneros, portanto, consistem em quatro fases diferentes: a primeira fase é a da criação. Um gênero se estabiliza até que finalmente se esgote e se forme novamente, pois ele quase sempre surge do fato de que um determinado filme seja bem-sucedido comercialmente e, assim, suas estruturas são imitadas. O filme tem então uma função paradigmática para o gênero, pois como protótipo de um novo gênero difere muito de outros gêneros anteriormente conhecidos. Outras variantes desse protótipo desenvolvem os motivos e as construções narrativas em uma espécie de esquema como um conjunto de variantes. No entanto, um

---

<sup>25</sup> Ver: Steve Neale. *Genre and Hollywood*. London and New York: Routledge, 2000, p.9

<sup>26</sup> “*Unique individuals whom we relate to less in terms of previous filmic experience than in terms of our own ‘real-world’ experiences*”.

<sup>27</sup> Ver Rick Altman, *The American Film Musical*, Indiana University Press, Bloomington e Indianapolis, 1989; idem, “*Reusable Packing: Generic Products and the Recycling Process*”, In: Nick Browne, (ed), *Refiguring American Film Genres*, Berkeley, Los Angeles-London, University California Press, 1988.

<sup>28</sup> Ver Steve Neale, *Genre*, BFI, London, 1980.

<sup>29</sup> Ver: Knut Hickethier, Wolf Dieter Lützen: *Krimi-Unterhaltung. Überlegungen zu einem Genre am Beispiel von Kriminalfilmen und -serien*. In: Helmut Hartwig (Hg.): *Sehen lernen. Kritik und Weiterarbeit am Konzept Visuelle Kommunikation*, Köln 1976, p. 312-345.

gênero só se estabiliza, quando uma consciência concreta deste foi estabelecida por parte dos produtores e destinatários (espectadores). Nessa fase, geralmente obtém seu nome de gênero específico a partir dos discursos culturais. Os gêneros também consistem em sistemas específicos de expectativas e hipóteses que os espectadores trazem para o cinema e que interagem com os filmes durante o próprio processo de recepção. Décadas mais tarde, Knut Hickethier (2003) concluirá que uma certa imprecisão do termo é absolutamente necessária para que os termos do gênero funcionem no uso comunicativo<sup>30</sup>. Portanto, é quase impossível desenvolver uma tipologia de gênero que não se sobreponha a outra e tenha limites claros. Os gêneros, por conseguinte, no sentido da iconografia científica da arte, não se desenvolvem de uma forma clara, mas se apresentam como esquemas com inúmeras modificações<sup>31</sup>. É tarefa do cineasta de filme de gênero, portanto, explorar e expandir continuamente essas possibilidades. Em diferentes filmes de um gênero, o público experimenta uma forma que é comum a todos, mas que é sempre reimplementada<sup>32</sup>. Como o princípio da repetibilidade é central para o conceito, essa repetição está sempre associada a uma mudança; logo, os elementos estereotipados que compõem o sistema cultural do gênero costumam ser muito difíceis de identificar. Assim como os elementos, os nomes dos próprios gêneros são, em última análise, confusos e, portanto, flexíveis no uso comunicativo.

O *slasher*, por exemplo, como um subgênero do filme de terror moderno, também não é um termo de gênero claramente delimitado e não descreve totalmente um corpus holístico de filmes. Termos diferentes como *stalker film*<sup>33</sup>, *slash-film*, *teen-slasher* ou *teenie-kill-pic*<sup>34</sup> foram criados pela crítica especializada, bem como outros subgêneros tematicamente muito próximos do *giallo* (como o *poliziesco* e o *poliziottesco*<sup>35</sup>). Em contrapartida, os subgêneros

<sup>30</sup> Ver: Knut Hickethier. Genre Theory and Genre Analysis. In: Felix, Jürgen (ed.): Modern film theory. Mainz: Bender, 2003, p.9

<sup>31</sup> Esses esquemas variados podem ser vistos claramente no exemplo do gênero western. John Wayne e Gary Cooper desenvolveram um perfil visual distinto em seus filmes e que era altamente reconhecível. Os atores *do spaghetti western*, entretanto, como Clint Eastwood ou Giuliano Gemma, se destacaram desse perfil com tanta clareza que formaram seus próprios protótipos. Portanto, havia protagonistas completamente diferentes no mesmo gênero.

<sup>32</sup> Ver: Knut Hickethier, 2003: Genre Theory and Genre Analysis. In: Felix, Jürgen (ed.): Modern film theory. Mainz: Bender, p. 62-103.

<sup>33</sup> Aqui, em particular, Dika traz um estudo crítico da fórmula do filme *slasher*, descrito por ela como "stalker film".

Ver, por exemplo, Vera Dika: Games of Terror: Halloween, Friday the 13th, and the Films of the Stalker Cycle. Fairleigh Dickinson University Press, 1990, p.9.

<sup>34</sup> Ver: Robin Wood: "Return of the Repressed." Film Comment, vol. 14, no. 4 July/August 1978.

<sup>35</sup> *Poliziottesco* é um subgênero italiano de filme de ação policial que aconteceu entre meados dos anos 1960 e o final dos anos 1970. É chamado assim para diferenciá-lo do *poliziesco* que na Itália é considerado um subgênero de *giallo*. São filmes urbanos, com forte atuação das forças de segurança, uso exagerado de armas de fogo, explosões e perseguições de automóveis, ao estilo das produções norte-americanas contemporâneas como *Bullit* (1968) ou *Perseguidor Implacável* (1971). Uma característica particular do *poliziottesco* são os subenredos políticos, que abordam criticamente as relações corruptas entre funcionários do governo, forças policiais e organizações criminosas. Um de seus filmes mais emblemáticos é: *Lutring Acorda e Mata* (1966), de Carlo Lizzani

surgem, muitas vezes, devido a inúmeros fatores e cumplicidades: desde o nível narrativo, passando pelo temático, iconográfico ou estilístico. Metragem, qualidades de produção ou de estilos de difusão, também são fundamentais para se poder compreender o que é o subgênero. Importa ainda referir que um subgênero pode proceder de uma apropriação regional de um gênero. Uma vez que um subgênero pode constituir-se a partir da comunhão de um conjunto reduzido de características, ou mesmo de uma única e decisiva característica, podemos identificar uma vastidão quase que inacabável de subgêneros. Brigid Cherry diz:

Gêneros evoluem, transformando-se e hibridizando com o passar do tempo, para poder oferecer ao seu público variações temáticas. Aqui talvez esteja a razão da diversidade do horror: o gênero resistiu por tanto tempo, dos primórdios do cinema aos dias de hoje, e deriva de tantas fontes diferentes que se fragmentou num conjunto extremamente diverso de subgêneros. (CHERRY, 2009, p.2, tradução nossa).<sup>36</sup>

Em síntese, o subgênero é um grupo de filmes, de quantidade ilimitada se comparado ao gênero, que deste se ramifica em inúmeras variantes - muitas vezes sutis -, e que atravessa diversos períodos históricos. Exemplos: *W.I.P. - Woman in Prison Film* (filmes eróticos com mulheres confinadas em prisões); *caper film* (filmes de golpe) etc.

---

<sup>36</sup> “*Genres evolve, transforming and hybridizing over time in order to offer their viewers variations on a theme. Here perhaps is a key to the horror genre’s sheer diversity: it has endured for so long, from the earliest years of cinema to the present day and derives from so many different sources that it has fragmented into an extremely diverse set of sub-genres*”.

## 2.2 FILONE

O termo *filone*<sup>37</sup> é utilizado nos estudos acadêmicos do cinema italiano como uma variação e, às vezes, como sinônimo do conceito de gênero ou subgênero, surgido em relação ao cinema norte-americano, para dar conta das particularidades adquiridas pela lógica produtiva do mercado cinematográfico italiano. Em certos momentos, toda a filmografia *giallo* é chamada de *filone* e, em outros casos, tal definição é utilizada como uma ferramenta que nos permite analisar as diversas ramificações que se desenvolvem dentro da lógica da reprodução desse tipo específico de filme. Austin Fisher (2011)<sup>38</sup> em sua definição de *filone*, observa que:

Ao contrário dos gêneros de Hollywood, que são definidos por um tema comum, período histórico ou iconografia, mas cujas partes constituintes são frequentemente diversas, [o] *filone* dependia da rápida repetição e imitação de fórmulas de sucesso. (FISHER, 2011, p. 36, tradução nossa)<sup>39</sup>

Ao refletir a respeito do contexto industrial, Angela Dalle Vacche, por sua vez, diferencia o *filone* dos gêneros hollywoodianos como “investimentos bem planejados da indústria em uma oscilação regulada, mas também estimulante, entre a repetição e diferença, convenção e invenção”. (FISHER apud VACCHE, 2011, p. 36, tradução nossa)<sup>40</sup>. Corroborando a ideia inicial de Dalle Vacche (1992), Donato Totaro (2011) argumenta que *filone* é a “melhor maneira de contabilizar a plenitude/riqueza do *giallo* e da indústria cinematográfica italiana em constante mudança, sempre pronta para dar uma guinada em direção ao ciclo popular do momento”. (TOTARO, 2011, tradução nossa)<sup>41</sup>. Embora aceite o termo *filone*, Dalle Vacche entra em desacordo com sua definição, que, segundo ela, é, por

---

<sup>37</sup> “Em um contexto mais científico, como geologia (onde *filone* se refere a uma veia de mineral em uma rocha) ou geografia (como no circuito principal) em um rio (...), os italianos têm a palavra *filone*, que é frequentemente usada para se referir a gêneros e ciclos, bem como a correntes e tendências”. (KOVEN, 2006, p.5; 6, tradução nossa).

<sup>38</sup> Ver: Austin Fisher, Political Memory in the Italian Hinterland: Locating the “Rural Giallo”, In: Italian Horror Cinema Publisher: Edinburgh University Press Editors: Russ Hunter, Stefano Baschiera, 2016.

<sup>39</sup> “Unlike a Hollywood genre, which is defined by a common theme, historical period or iconography but whose constituent parts are often diverse, *filoni* relied on rapid repetition and imitation of successful formulae”.

<sup>40</sup> “Well-planned investments of the industry into a regulated, but also stimulating, oscillation between repetition and difference, convention and invention”.

<sup>41</sup> “(...) is a better way to account for the fullness/richness of the *giallo* and the ever-changing Italian film industry, always ready to veer production off into a current popular cycle.”: Donato Totaro, A Genealogy of Italian Popular Cinema: the *Filone*, in Off-Screen, Vol. 15, N° 11, 2011. Disponível em: [https://offscreen.com/view/genealogy\\_filone](https://offscreen.com/view/genealogy_filone)

vezes, contraditória, pois o *filone*, cedo ou tarde, poderá se degradar em uma redundância vazia<sup>42</sup>.

Estúdios romanos - mais notavelmente a *Cinecittà* e *Elios* - responderam à hegemonia de Hollywood, ao produzir uma multiplicidade de filmes e ao faturar com variações de um mesmo tema antes de perder seu apelo de massa. Entre o início dos anos 1950 e o final dos anos 1960, uma sucessão de ciclos de curta duração proliferavam. Eram produções de fabricação barata, em coprodução internacional, principalmente com França, Alemanha e Espanha. Filmes *peplum*<sup>43</sup>, *spaghetti westerns*<sup>44</sup> e, posteriormente, obras envolvendo zumbis e canibais inundaram o mercado, muitas vezes na trilha de um gênero ou filme norte-americano popular. A esse respeito, Jamie Russel (2007) em *Zumbis, O Livro dos Mortos*, explica:

Nos anos 80, a indústria cinematográfica italiana ganhou certa reputação por replicar abertamente filmes de outros países. Lançando uma sequência de refilmagens baratas, pastiches, e mesmo cópias inteiras de qualquer filme que tivesse atingido uma boa bilheteria, os inescrupulosos produtores italianos pouco se preocupavam com acusações de plágio (RUSSEL, 2007, p. 153).

O *giallo*, todavia, é amplo e de complexa definição. É essa mesma amplitude que coloca o estilo em constante tensão entre autoria e pressões mercantis, entre arte e exploração, entre renovação estilística e cópia de filmes de êxito comercial.

O sucesso de bilheteria de *O Pássaro das Plumas de Cristal* (1970), a primeira película da chamada *Trilogia dos Animais*, composta também por *O Gato de Nove Caudas* (1971) e *Quatro Moscas sobre Veludo Cinza* (1972), todos dirigidos por Dario Argento, fizeram os filmes *gialli*<sup>45</sup> afamados. Criou-se, portanto, a partir dessas obras, uma escola dentro do *giallo* e do cinema de terror italiano em geral. A partir da cenografia e da

<sup>42</sup> Ver: Angela Dalle Vacche, *The Body in the Mirror: Shapes of History in Italian Cinema*, New Jersey, Princeton University Press, 1992, p. 55

<sup>43</sup> “*Peplum* (de *peplos*: túnica) é um *filone* de aventura histórica, produzido na Itália entre o final dos anos cinquenta e meados dos anos sessenta, que emulava, em filmes de baixo orçamento, os grandes sucessos de bilheteria americanos de temas semelhantes e muito populares na época. como *Os Dez Mandamentos* (1956) ou *Spartacus* (1960). Seus filmes foram ambientados principalmente na Grécia ou Roma antigas, embora pudessem eventualmente ser ambientados em cenários bíblicos e no Egito faraônico. O *filone* era composto por várias séries, organizadas em torno de diferentes protagonistas, geralmente heróis masculinos fortes e musculosos, como Maciste, Ursus ou Sansão. É também depreciativamente chamado de cinema ‘de espadas e sandálias’”. (PAGÉS, 2019, p. 60, tradução nossa).

<sup>44</sup> “*Spaghetti western* (é) uma versão moderna e às vezes paródica do gênero *western* norte-americano. Filmada com frequência em paisagens espanholas, a série nasceu como uma alternativa comercial ao declínio do *peplum*, ganhando enorme notoriedade após o sucesso alcançado por *Por um Punhado de Dólares* (1964), e os filmes seguintes dirigidos por Sergio Leone com sua “trilogia dos dólares”: *Por uns Dólares a Mais*, (1965), *Três Homens em Conflito* (1966), estrelados por Clint Eastwood, musicados por Ennio Morricone, e que se tornaram verdadeiros arquétipos da atualidade” (IDEM).

<sup>45</sup> Compreende-se *gialli* com masculino plural da palavra italiana *giallo*.

iluminação oriundas de Mario Bava, encontradas em *Olhos Diabólicos* (1962) e *Seis Mulheres Para o Assassino* (1964), formaram-se alguns dos tropos basais do subgênero. A saber: a imagem dos olhos esfíngicos do homicida que espreita as vítimas na escuridão, as luvas de couro pretas, as armas brancas, o chapéu, a capa de chuva. Além de seus processos mentais - frutos de traumas infantis que renascem por meio de objetos ou melodias que trazem conteúdos inconscientes para o presente, há também o retorno constante de uma memória que se apresenta de forma ambígua e que gera desconforto psicológico. Por exemplo, em *O Pássaro das Plumias de Cristal*, quando o protagonista, o escritor norte-americano Sam Dalmas, rememora o homicídio na galeria de arte em Roma através de imagens aparentemente irrelevantes que se repetem continuamente, conseguimos ver a minúcia que tornava a memória perturbadora.

Embora a infraestrutura fosse divergente do conceito de subgêneros como o *slasher* nos Estados Unidos, o *filone* mostrou que as práticas de produção em determinados setores estavam se tornando mais simples e eficientes. Em suma, pode-se dizer que, ao se olhar para os gêneros, diversos aspectos - às vezes muito diferentes - devem ser considerados, usando múltiplos critérios. Isso deve abarcar as relações entre os grupos de filmes, as culturas nas quais foram feitos e as culturas nas quais são recebidos. Compreende-se, assim, a sua complexidade sem ignorar nenhum aspecto importante. À vista disso, podemos observar que o *filone* absorve de várias tradições do próprio cinema italiano, práticas com as quais dialoga e modifica, de maneira a oferecer filmes como um contínuo processo de transformação sobre o fazer cinematográfico.

Embora o *filone* seja frequentemente usado alternadamente como um subgênero ou ciclo, faz mais sentido pensar nele como fruto de várias influências, estilos e tradições que diretores e produtores usavam para erigir suas obras. De acordo com o roteirista italiano Ernesto Gastaldi, os *gialli* foram produzidos “porque já existia um público para eles e, quando a atenção do público foi para outro lugar, os filmes tiveram que segui-lo”. (PAGÉS apud GASTALDI, 2019, p.75, tradução nossa).<sup>46</sup>

Tal observação sobre a ascensão e queda de certas tradições cinematográficas é uma demonstração quintessencial e imperiosa da lógica do *giallo* como cinema popular e seu status de subgênero fílmico.

---

<sup>46</sup> “(...) porque ya existía un público para ellas, y cuando la atención del público se iba para otro lado, las películas tenían que seguirla”.

### 2.3 NO COMEÇO ERA UM LIVRO: PÁGINAS “AMARELAS”

Embora a ficção criminal já estivesse presente no início da literatura - em que os assassinatos seguidos de suas respectivas resoluções podem ser rastreados no Oriente, em contos da tradição chinesa *gong'an*<sup>47</sup> -, as raízes da literatura ocidental moderna sobre crime e detecção estão no século XIX. Essas primeiras obras, dispersas e de origem rara, aos poucos agregariam outros autores, despertando maior interesse e configurando, já no século XX, um aspecto cultural inteiramente novo e moderno, construído em torno de cadáveres, sangue, detetives e assassinos.

Para Carlos Pagés (2019), os violentos homicídios cometidos em Londres durante o decênio de 1810, aliados ao grande impacto social alcançado pela imprensa escrita à época, tiveram salutar importância no desenvolvimento embrionário dessa tendência. O impacto causado na população da capital londrina pelos brutais massacres criou um apetite infrequente pelo consumo desse tipo de notícia, além de promover a criação das primeiras polícias profissionais e da profissão de detetive. Esses assassinatos, ainda segundo Pagés, suscitaram uma demanda sem precedentes por jornais - muitos destes impressos em uma página - cujas crônicas eram ilustradas com gravuras que reproduziam a carnificina.<sup>48</sup> Esses crimes - que haviam gerado choque e pânico na população -, possuíam um público que compartilhava ávida e coletivamente suas narrativas, exultando com seus detalhes e antecipando possíveis resoluções. As questões criminais, inerentes às autoridades, tornavam-se assim parte de conversas cotidianas e, invariavelmente, folclore: “O gosto pela história da morte e pelos mistérios que cercam o assassinato ganhava assim um novo espaço na cultura de massas”. (PAGÉS, 2019, p.21, tradução nossa).<sup>49</sup>

Um dos primeiros escritores a perceber que fora dos aspectos psicológicos, filosóficos e noticiosos, havia um componente estético que, além do *hobby*, lhe permitia provar, classificar e qualificar crimes, foi Thomas de Quincey<sup>50</sup> que, em 1827, publicou o ensaio *Do*

<sup>47</sup> Segundo o ensaísta argentino Carlos Pagés em *Giallo: Crimen, sexualidad y estilo en el cine de género italiano*, “*gong'an* (literalmente ‘registros de casos em tribunais de direito público’), é uma tradição narrativa fictícia chinesa, centrada em histórias de assassinato e detecção que tiveram como principal protagonista uma figura histórica chamada Bao Qingtian (...). Originalmente, consistiam em canções, histórias de teatro de fantoches e outros tipos de apresentações orais. Mais tarde, eles encontraram um lado literário. Elas são consideradas as narrativas de detetive mais antigas já registradas” (PAGÉS, 2019, p. 51, tradução nossa).

<sup>48</sup> Ver: Natalio Pagés, Álvaro Bretal, Carlos Pagés, *Giallo: Crimen, sexualidad y estilo en el cine de género italiano*, Editorial Rutemberg, 2019.

<sup>49</sup> “*El gusto por el relato de la muerte y los misterios que rodean al asesinato fue ganando así un nuevo espacio dentro de la cultura de masas*”.

<sup>50</sup> Ver: Jacqueline Reich, *The Mother of All Horror: Witches, Gender, and the Films of Dario Argento*, in: *Monsters of the Italian Literary Imagination*, Keala Jane Jewell, ed., Detroit, Wayne State University Press, 2001. Thomas de Quincey foi

*assassinato como uma das Belas Artes*,<sup>51</sup> (*On Murder Considered as One of the Fine Arts*), um texto que compilou dados bibliográficos sobre assassinatos, que além de definir os londrinos como amplamente informados, mencionou, satiricamente, a existência de uma “Sociedade de *Connaisseurs* em Assassinato” (ou “Sociedade de Conhecedores em Assassinatos”), destinada a desenvolver e refinar o prazer do crime para quem desfrutava de seus detalhes sinistros:

Seus integrantes se orgulham de sua curiosidade por tudo que se relaciona ao crime, por serem amadores e diletantes de todas as formas de derramamento de sangue, enfim, por serem apaixonados por homicídio. Sempre que uma atrocidade desse tipo aparece nos anais da polícia europeia, eles se reúnem e criticam como se fosse uma pintura, uma escultura ou qualquer obra de arte. (QUINCEY, 1827, p.1)

No entanto, as obras de ficção que primeiro levaram esse novo consumo cultural a uma expressão literária mais genuína - e influente - foram três contos de crime escritos por Edgar Allan Poe. A saber: *Os Assassinos da Rua Morgue* (1841), *O Mistério de Marie Rogêt* (1842) e *A Carta Roubada* (1844). Os textos de Poe delinearão a estrutura narrativa arquetípica do gênero policial ainda em formação, incorporaram um personagem central na figura do investigador amador e definiram o curso para escritores amantes do crime, incluindo Arthur Conan Doyle, G.K. Chesterton e Agatha Christie. No início do século XX, a crescente popularidade dessa tendência literária chegaria logo à Itália, dando origem à versão original do cinema *giallo*: o romance policial da editora Mondadori.<sup>52</sup>

Torna-se oportuno e igualmente necessário, portanto, esclarecer a acepção do vocábulo *giallo*: “Giallo significa simplesmente ‘amarelo’ e é o termo metonímico dado a uma série de romances de mistério que a editora milanesa Mondadori começou a produzir no final da década de 1920”. (KOVEN, 2006, p.2, tradução nossa).<sup>53</sup>

---

um ensaísta de origem inglesa, cujo livro de pequenos ensaios *Suspíria de Profundis* (1845) e, em particular *Levana and Our Ladies of Sorrow* (1909), que inspiraria o cineasta Dario Argento para a realização de *Suspíria* (1977) e os restantes filmes da trilogia : *A Mansão do Inferno* (1980) e *O Retorno da Maldição: A Mãe das Lágrimas* (1997).

<sup>51</sup> Disponível em: <https://supervert.com/elibrary/thomas-de-quincey/on-murder-considered-as-one-of-the-fine-arts> (tradução nossa).

<sup>52</sup> Arnoldo Mondadori Editore foi um dos editores mais importante da Itália. A editora, que sustenta seu nome, foi fundada em 1907 por Arnoldo Mondadori (1889 - 1971). Até à fusão com outras sociedades no final dos anos oitenta, a sua atividade esteve principalmente ligada à edição de jornais, revistas, livros e coleções populares.

<sup>53</sup> “The word giallo simply means “yellow” and is the metonymic term given to a series of mystery novels that the Milanese publisher Mondadori began producing in the late 1920”.

Dirigida por Alberto Tedeschi,<sup>54</sup>, essa coleção da Mondadori era originalmente composta por traduções de autores internacionais, a exemplo de Agatha Christie, Raymond Chandler, Arthur Conan Doyle e, mais especialmente, Edgar Wallace. Marcou-se assim a origem da relação do público com esse tipo de literatura visto que, anteriormente, contos dessa ordem pertenciam ao gênero de aventuras - embora desde 1931, a coleção já abrigasse alguns romancistas de origem italiana, como Alessandro Varaldo e Augusto De Angelis.

Em 1946, após os anos de censura perpetrados pelo regime fascista de Benito Mussolini - que três anos antes já proibia publicações dessa categoria<sup>55</sup> -, a série reapareceu, com o nome de *Il Gialli Mondadori*, agora munindo completamente sua equipe de autores italianos. Logo, essas novelas, que narravam histórias de mistério envoltas por crimes cometidos por assassinos de identidade enigmática e produzidos em edições em capas amarelas vibrantes - apesar de severamente criticadas pelo Estado autocrata italiano e pela crítica especializada -, tornaram-se muito conhecidas no país.

Segundo o ensaísta italiano Roberto Curti:

Dizem que nos faltam detetives, nos faltam policiais e nos faltam gângsteres. Pode ser - de qualquer forma, parece-me que não nos faltam assassinatos. O autor dessa frase astuta foi o romancista italiano Augusto De Angelis, em resposta às objeções comuns dos críticos que se queixaram dos autores italianos que se arriscaram na ficção policial. (CURTI apud HOWARTH, 2015, p 17, tradução nossa).<sup>56</sup>

Essa nova etapa editorial estava se abrindo - de forma lenta, mas gradualmente - para as tendências estéticas que começavam a reinar no clima moral mais frouxo do pós-guerra.

Essa associação, portanto, relativa à cor do revestimento dessas publicações com o conteúdo dos livros que envolvia a solução de um assassinato e outros tipos de narrativa de suspense detetivesco, em que coexistem investigadores, assassinos e mulheres seminuas, acabou sendo sinônimo, na Itália, de um gênero literário, configurando o termo *giallo* como a princípio literário e, em seguida, cinematográfico. Dessa maneira, histórias populares que

---

<sup>54</sup> Histórico diretor da *Il Giallo Mondadori*, série de ficção da editora, dedicada aos gêneros noir e detetive. Tedeschi (1908 – 1979) foi tradutor e figura fundamental da literatura criminal italiana.

<sup>55</sup> Na Itália fascista sob a tirania de Mussolini, essas publicações eram vistas como degeneradas apesar - ou talvez por causa - de sua popularidade com o povo, uma vez que glorificariam as piores formas de comportamento criminoso - "em oposição aos tipos 'certos' de comportamento criminoso, como suas Leis Raciais". (Mikel J. Koven: *La Dolce Morte - Vernacular Cinema e o Italiano Giallo Film*. Lanham, Maryland/Toronto/Oxford 2006, p. 3, tradução nossa).

<sup>56</sup> "They say that we lack detectives, we lack policemen and we lack gangsters. It may be anyway it seems to me that we don't lack murders.' The author of this oft-quoted bon mot was Italian novelist Augusto De Angelis, in response to the common objections from critics who complained about those Italian authors who tried their hand at detective fiction".

misturaram investigação e mistério - copiando superficialmente autores britânicos e norte-americanos -, passaram a incorporar traços de sexualidade e erotismo típicos da literatura *pulp*<sup>57</sup>. Elementos tradicionais de horror pelas mãos da modernidade, assumiram, assim, novas formas, passando do sobrenatural ao real, mudando a cena gótica para a urbana e aumentando a expressão da violência e da crueldade. Aspectos que, embora tivessem antecedentes nos melodramas de crimes ingleses do século XIX e na tradição da ópera italiana, até agora só se desenvolveram artisticamente de forma tão gráfica e visceral na França, por meio da dramaturgia e da encenação no palco do *Le Théâtre du Grand-Guignol*<sup>58</sup>.

Ainda nos anos 1940, as primeiras obras ligadas ao neorealismo italiano<sup>59</sup> acabaram por tecer enorme influência para a gênese do *giallo* e dos cinemas modernos<sup>60</sup> ao redor do mundo. Concomitantemente ao renascimento da indústria cinematográfica italiana, tornando-se evidente por uma plêiade de estilos fílmicos diversos, começa a surgir uma produção de cunho mais popular, na qual obras com tônicas relativas ao universo fantástico começavam a ser produzidas por nomes como Riccardo Freda e Mario Bava. Como filmes dessa temática eram censurados pela tirania estatal, as primeiras obras de terror italianas - *Os Vampiros* (1957) e *Caltiki, O Monstro Imortal* (1959) dirigidas a duas mãos por Freda e Bava - somente foram lançadas após a derrocada do Fascismo.

No entanto, foi apenas na década de 1960, ao realizar *Olhos Diabólicos* e, posteriormente, *Seis Mulheres para o Assassino*, que o mesmo Bava acabou por criar o *thriller* italiano, o que mais tarde seria conhecido como *giallo*. Dessa maneira, o caráter latino

---

<sup>57</sup> As novelas *pulp* se assemelhavam à precariedade de suas edições em papel barato dos livros *gialli*. As publicações *pulp* eram fabricadas com papel de baixa qualidade e vendidos a centavos, recheados com contos e novelas de diversos gêneros considerados menores ou controversos na literatura acadêmica. Eles também são conhecidos por sua representação da violência, erotismo e sexualidade. Eles foram muito populares entre as décadas de 1920 e 1950 e tiveram um grande impacto na cultura popular do pós-guerra, incluindo o cinema norte-americano e europeu. “Romance, faroeste, ficção científica, horror, aventura - nomeie um e eles o publicavam”. (DEFOREST, 2004, p.11).

<sup>58</sup> Trata-se do popular teatro francês, inaugurado em 1897, situado à rua Rua Chaptal número 20, no distrito de Montmartre, e que funcionou quase ininterruptamente até 1962. Sua especialidade eram os espetáculos que se caracterizavam pelo tom macabro e pela violência, mobilizando trucagens cinematográficas para exibir corpos mutilados, vísceras e sangue.

<sup>59</sup> Movimento cinematográfico italiano surgido durante a Segunda Guerra Mundial, é marcado pela consolidação e pela necessidade de uma nova ética e estética cinematográficas, o qual se deve tanto a uma consequência da guerra e da liberação dos filmes vistos tardiamente na França pela crítica, como oriundo da influência das escolas realistas (Renoir, Clair, Grémillon) e, de forma mais abrangente, europeia (Pabst). O neorealismo apontava ainda para novas perspectivas sociais em se tratando da superação de adversidades identitárias, encontrado assim uma maneira própria de se fazer cinema e em torno da reflexão crítica a partir de Pasinetti, di Santis, Barbaro, do *Centro Sperimentale* e da revista *Cinema*. “O neorealismo era, conforme Panofsky: filmar com estilo uma realidade não estilizada”. (apud AUMONT, MARIE, 2009, p.212).

<sup>60</sup> Falar em cinema moderno, remete-nos a um sortimento de disposições estéticas, a partir dos anos 50, pródigas em idealismos. Tomamos aqui como marco as experiências que podem, fundamentalmente, ser referidas à formação do estilo moderno, o qual envolve a referência a Orson Welles, depois a Antonioni, Pasolini, às *nouvelle vague*; tanto a francesa, depois passando pela checa, japonesa, iraniana, brasileira (cinema novo), inglesa (free cinema), etc, e ainda Alain Resnais, John Cassavetes, Gutierrez Alea, entre outros.

da estética do crime se integra aos clichês e referências anglo-saxônicas por meio de um estilo que baliza uma época específica no cinema popular.

Em *La Dolce Morte: Vernacular Cinema & the Italian Giallo Film* (2006), o livro amplamente referenciado a respeito do tema, o autor Mikel J. Koven remonta à aurora dos anos de 1940 e, a partir do contexto neorrealista italiano, considera *Obsessão* (1942), de Luchino Visconti, como um cânone do estilo. Ele declara:

Literalmente, o primeiro filme *giallo* foi feito sob o nariz de Mussolini, no final da participação da Itália na Segunda Guerra Mundial. *Obsessão*, de Luchino Visconti (1942), embora tenha sido considerado o primeiro filme neorrealista, já que o filme é vagamente baseado no romance policial de James M. Cain, *O Destino Bate à sua Porta* (1934), também é o primeiro filme *giallo*. (KOVEN, 2006, p.3, tradução nossa).<sup>61</sup>

Ainda de acordo com Koven, se *Obsessão*, de Visconti, foi, *in verbis*, o arquétipo do filme *giallo*, *Olhos Diabólicos* e, posteriormente, *Seis Mulheres para o Assassino*, ambos de Mario Bava, foram as obras mais profícuas e que conceberam o caráter desse subgênero.

Pode-se dizer que essa invenção ocorreu através de dois filmes específicos. *Olhos Diabólicos* (1962) estabeleceu a estrutura narrativa do *giallo*: uma pessoa inocente, muitas vezes um turista, testemunha um assassinato brutal que parece ser o trabalho de um *serial killer*. Ele ou ela assume o papel de detetive amador, a fim de caçar esse assassino, e muitas vezes tem êxito onde a polícia falha. Dois anos mais tarde, Bava desenvolveu ainda mais o gênero com *Seis Mulheres para o Assassino* (1964). Esse filme, embora a estrutura narrativa seja bem diferente de *Olhos Diabólicos*, introduziu os tropos visuais específicos que seriam os clichês do gênero. Especificamente, a violência gráfica contra mulheres bonitas; homicídios cometidos (em *Olhos Diabólicos*, todas as vítimas são esfaqueadas da mesma forma, mas em *Seis Mulheres para o Assassino*, vemos esfaqueamentos, estrangulamentos, sufocamentos, queimaduras e outros atos violentos); mas o mais importante é a introdução do que se tornaria o disfarce arquetípico do assassino *giallo*: luvas pretas de couro, sobretudo preto, chapéu negro de abas largas e, muitas vezes, uma meia escura sobre o rosto. (KOVEN, 2006, p.3; 4, tradução nossa).<sup>62</sup>

<sup>61</sup> “Literally the first giallo film was made under Mussolini’s nose toward the end of Italy’s participation in the Second World War. Luchino Visconti’s *Ossessione* (1942), although mostly heralded as the first neorealist film, since the film is loosely based on James M. Cain’s novel *The Postman Always Rings Twice* (1934), is also the first giallo film”.

<sup>62</sup> “This invention can be said to have occurred through two specific films. Bava’s *The Girl Who Knew Too Much* (*La Ragazza che sapeva troppo*) (1962) established the giallo films’ narrative structure: an innocent person, often a tourist, witnesses a brutal murder that appears to be the work of a serial killer. He or she takes on the role of amateur detective in order to hunt down this killer, and often succeeds where the police fail. Two years later, Bava further developed the genre with *Blood and Black Lace* (*Sei donne per l’assassino*) (1964). This film, although the narrative structure is quite different from *Girl*, introduced to the genre specific visual tropes that would become cliched. Specifically, the graphic violence was against beautiful women; there were many murders committed (in *Girl*, all the victims are stabbed the same way, but in *Blood and Black Lace* we see stabbings, strangulations, smothering, burnings, and other violent acts); but most important

Portanto, filmes como *Olhos Diabólicos* e *Seis Mulheres para O Assassino* tornaram-se compêndio de abordagens originais para o cinema de mistério e assassinato, criando, por meio de suas obsessões modernistas e sua renovada abordagem estética, um quadro de referência que seria revisitado pelo *giallo* incessantemente, como aponta Pagés em *Giallo: Crimen, sexualidad y estilo en el cine de género italiano* (2019):

[...] Aeroportos, o turista ou viajante que chega a um país estranho, a moda, a paisagem urbana e a arquitetura dos interiores, o olhar, o depoimento de testemunhas oculares, o uso de drogas, a incerteza quanto ao próprio estado de saúde mental, a investigação amadora, o protagonista que perde a confiança de seu círculo íntimo, a tola intervenção policial, o homicida se comunicando por telefone ou por fitas gravadas, as mulheres emancipadas, as mulheres assassinas, a psicopatia, a iluminação expressionista, o cenário da câmera reforçando a estranheza, e a presença de pelo menos um ator estrangeiro no elenco seria (nesses filmes) de Bava, uma espécie de manual de estilo e preocupações temáticas que com o tempo iria adquirindo múltiplas expressões singulares, preservando as suas raízes (PAGÉS, 2019, p.33,34, tradução nossa)<sup>63</sup>

Um ponto interessante sobre o *giallo* em sua forma cinematográfica é sua flexibilidade quando comparado a sua contraparte escrita. Em outras palavras, esses filmes são inconstantes em sua categoria conceitual, além de altamente móveis e de limites permeáveis. Eles incluem obras inspiradas no terror gótico cinematográfico: *Sete Notas Fatais A.K.A.*<sup>64</sup>: *Premonição* (1977), de Lucio Fulci; investigações policiais: *O Que Vocês Fizeram com Solange?* (1972), de Massimo Dallamano; melodrama criminal: *Tão Doce Quanto Perversa* (1969), de Umberto Lenzi etc.

---

*is the introduction of what was to become the archetypal giallo killer's disguise: black leather gloves, black overcoat, wide-brimmed black hat, and often a black stocking over the face*".

<sup>63</sup> "(...)los aeropuertos, la turista o viajante que llega a un país extraño, la moda, el paisaje urbano y la arquitectura de interiores, la mirada, el testimonio ocular, el consumo de drogas, la incerteza respecto al propio estado de salud mental, la investigación amateur, el protagonista que pierde la confianza de su círculo más íntimo, la intervención policial desatinada, el asesino comunicándose a través del teléfono o cintas grabadas, las mujeres emancipadas, las mujeres asesinas, la psicopatía, la iluminación expresionista, la puesta de cámara reforzando la extrañeza, y la presencia de al menos un actor extranjero en el elenco serían, a partir de este film de Bava, una suerte de manual de estilo y preocupaciones temáticas que a través del tiempo cobrarían múltiples expresiones singulares, conservando no obstante su raigambre."

<sup>64</sup> A expressão aka ou A.K.A. é a abreviação das palavras da expressão em inglês *also known as*, cuja tradução para o português seria "também conhecido como". Essa sigla pode também ser usada precedendo pseudônimos e codinomes. Embora seu uso não esteja restrito ao universo policial (em seriados policiais é amplamente usada para apresentar a alcunha de criminosos), A.K.A. costuma aparecer com frequência em filmes de gênero (fantástico, terror, sci-fi etc) pra designar como um título é também conhecido dentro ou fora de seu país de origem.

Contudo, tanto a influência quanto a consolidação do cinema *giallo* foi graças à popularidade de outro subgênero europeu: o *krimi*<sup>65</sup>. Produzido na Alemanha Ocidental, o *krimi* apareceu pela primeira vez em 1959 e consistia em uma série de filmes baseados nas obras do romancista inglês Edgar Wallace, fortemente influenciado pelo *film noir* norte-americano. Embora inicialmente bem-sucedido comercialmente, o *krimi* perdeu popularidade em meados da década de 1960. Conseqüentemente, os produtores germânicos começaram a explorar a ascensão do *giallo*, fazendo coproduções ítalo-alemãs.

Nos textos de Wallace - que serviram de base para as tramas fílmicas -, as histórias costumavam ter como protagonistas uma organização criminosa, liderada por um chefe mascarado anônimo e um inspetor da *Scotland Yard*, pois apesar de sua origem, a nacionalidade de seus atores e sendo falados em alemão, os *krimi* eram ambientados na Inglaterra. A série, que chegou a um total de trinta e dois filmes, teve início com *A Máscara da Morte*<sup>66</sup> (1959), de Harald Reinl, que, imediatamente, colocou em cena alguns elementos característicos: iluminação expressionista, nevoeiro permanente, ambientes portuários decadentes e assassinos implacáveis que respondem às ordens de algum superior.

Embora não seja marcadamente gráfica e sangrenta, a violência dos *krimi* é incomum em sua brutalidade e cria um antecedente de importância singular para o desenvolvimento subsequente do perfil do criminoso no cinema *giallo*. Os recursos fotográficos de seu mais prolífico diretor, Alfred Vohrer - especialmente seu uso de câmera subjetiva e *zoom*<sup>67</sup>, mas também sua forma única de montagem -, seriam outra contribuição importante, além, claro, dos sobretudos escuros e dos assassinos de mãos enluvadas, componentes de estilo emblemáticos do subgênero italiano ainda em formação.

Ainda, a despeito das influências do *giallo* fílmico, suas raízes referenciais levam-nos, além do *krimi*, aos *thrillers* do cineasta britânico Alfred Hitchcock como discorre Mark Whitehead:

A sombra de Hitchcock recai muito pesadamente nos filmes *gialli* italianos de meados dos anos sessenta (...). Em *Seis Mulheres para o Assassino*, Eva Bartok dirige uma agência de modelos e ao mesmo tempo está à frente de uma rede de tráfico de drogas. Cameron Mitchell é o faz-tudo que mata as modelos. Ao contrário de *Psicose*, Mitchell não tem mãe para levar a

<sup>65</sup> *Krimi* é uma derivação abreviada de *krimiroman* (romance policial) e *krimifilm* (filme policial) que é usado na Alemanha, de forma genérica, para se referir a todos os tipos de narrativas de crime. Semelhante ao que aconteceu na Itália com o termo *giallo*, foi inicialmente identificado com qualquer tipo de história policial e de mistério.

<sup>66</sup> No Brasil, o conto de Wallace em que é baseado o filme de Reinl, foi lançado como *Máscara Branca*.

<sup>67</sup> “Zoom: sistema de lentes que permite a passagem de um grande plano a um plano de grande conjunto, ou vice-versa, sem perder o foco e sem que a câmera saia obrigatoriamente do lugar”. (AMENGUAL, 1973, p. 172).

culpa por seus crimes, ao invés disso, Bava força o público a confrontar os desejos sexuais masculinos em sua forma mais destrutiva. (WHITEHEAD, 2003, p.23, tradução nossa).<sup>68</sup>

Sobre a confluência estilística do *giallo*, segundo o historiador do tema, Troy Howarth (2015), podemos observar que: “um *giallo* não é uma história de detetive, não é um *thriller*, não é um filme de suspense, nem um filme de terror. Mas pode ser qualquer uma dessas coisas e todas em uma só”. (HOWARTH, 2015, p. 10, tradução nossa).<sup>69</sup> Tanto Mario Bava quanto Dario Argento e demais diretores como Lucio Fulci, Aldo Lado, Francesco Barilli etc, que se arriscaram na feitura dessas produções, partem de fontes em comum. Essa facilidade de se mesclar a outros gêneros e escolas, majoritariamente díspares, como a novela policial, os *fumetti*<sup>70</sup>, a ópera, o expressionismo alemão entre outros, e o fato de o *giallo* incorporar características de gêneros anteriores a ele partem das teorias desenvolvidas por Tzevan Todorov (1980). Ao discutir a origem do gênero, o autor afirma que um gênero é sempre proveniente de outro(s), dentro de um sistema de constante mutação.

Ele acrescenta: “De onde vêm os gêneros? Pois bem, simplesmente de outros gêneros. Um novo gênero é sempre a transformação de um ou de vários gêneros antigos: por inversão, por deslocamento, por combinação”. (TODOROV, 1980, p. 46).

## 2.4 WHODUNIT

*Whodunit* parte de uma elisão inglesa da expressão "quem o fez?", "quem fez isso?". Trata-se de um termo amplamente utilizado em artigos, livros e publicações de mistério e homicídio, usado para designar um tipo de trama em que o leitor ou espectador receba pistas dedutivas - geralmente as mesmas que o personagem principal responsável pela investigação tem -, no intuito de estimular sua curiosidade e seu desejo de antecipar a resolução do mistério antes do final da obra. *Whodunit*, portanto, é a engrenagem narrativa das ficções de detetive do tipo que movimentam a atividade racional do leitor/espectador numa enquête policial que visa tão somente à descoberta do autor do crime e à sua resolução, desde a coleta das provas, à montagem do quebra-cabeça investigativo e o desmascaramento do assassino.

---

<sup>68</sup> “*Hitchcock’s shadow fell most heavily across the Italian giallo films which mid-sixties (...). In Sei Donne Per L’Assassino, Eva Bartok runs a fashion house that also fronts a drugs ring. Cameron Mitchell is the handyman, who murders the models. Unlike Psycho, Mitchell has no mother to take the blame for his crimes, instead Bava forces the audience to confront male sexual desires at their most destructive*”.

<sup>69</sup> “*A giallo is not a detective story, it is not a thriller, not a suspense movie, not a horror film. But it can be any one of these things and also all of these things rolled into one*

<sup>70</sup> São assim chamadas as histórias em quadrinhos na Itália.

Segundo Pagés (2019), o termo foi cunhado por “um jornalista da revista americana *Variety*, que o utilizou pela primeira vez em uma crítica publicada em agosto de 1934, na qual se referia ao filme *Blind Justice* (1934) como um ‘*whodunit*’” (PAGÉS, 2019, p. 56, tradução nossa).<sup>71</sup>

Do ponto de vista de Charles Derry (1988), “o *whodunit*, com sua ênfase em revelar a identidade do criminoso, geralmente se envolve em reviravoltas surpreendentes: o mais comum é a revelação final de que ‘o menos provável’, é, na verdade, o assassino”. (DERRY, 1988 p.61, tradução nossa).<sup>72</sup>

Conforme Todorov (2006), o romance policial clássico é aquele que contém duas histórias: a do crime e a do inquérito. Nele está garantida a imunidade do detetive, personagem esse que nos guia no desenrolar da trama<sup>73</sup>. Nessa categoria, o narrador é observador, assumindo o ponto de vista do detetive e, no caso dos *gialli*, um detetive amador (não sabemos mais que ele).

Nas palavras de LaDale (2017), em seu artigo, *Scream Franchise is Perfect Whodunit!* (“A Franquia Pânico é um *Whodunit* Perfeito!”), o maior elemento em *Pânico* é seu dispositivo *whodunit*, em que sua trama torna quase todo mundo,

[...] um alvo suspeito em potencial, e tentar localizar as pistas e juntar as peças do quebra-cabeça é o que torna [o filme] não apenas assustador, mas divertido. [...] Todos nós sabíamos que Billy Loomis (Skeet Ulrich) era um dos assassinos. No entanto, chegar à conclusão de que o pateta Stu (Matthew Lillard) era seu co-conspirador foi realmente uma surpresa (LADALE, 2017, on-line, tradução nossa).<sup>74</sup>

Para Alex Morris (2019), em seu artigo intitulado *Blood and Black Leather: Sadism and Masochism in the Giallo, Part 1*, nos *gialli* existem vários subníveis de enredo. Ele aponta que: “o primeiro e mais facilmente identificável é o ‘*giallo* clássico’, que normalmente se estrutura em torno da investigação de um detetive amador para descobrir a identidade do

<sup>71</sup> “un periodista de la revista estadounidense *Variety*, quien lo utilizó por primera vez en una crítica publicada en agosto de 1934, en la que se refiere a la película *Blind Justice* (1934) como un “*whodunit*”.

<sup>72</sup> “The *whodunit*, with its emphasis on revealing the identity of the criminal, generally engages in surprising plot twists: the most common is the ultimate revelation that ‘the least likely’, is actually the murderer”.

<sup>73</sup> Ver: Tzvetan Todorov. *As Estruturas Narrativas*. Tradução por Leyla Perrone-Moisés. 2 ed. São Paulo, SP: Perspectiva, 2006.

<sup>74</sup> “[...] a suspect or potential target, and trying to pinpoint the clues and put the pieces of the puzzle together is what makes this franchise not only scary, but entertaining. [...] We all knew Billy Loomis (Skeet Ulrich) was one of the killers. However, coming to the realization that goofy ole Stu (Matthew Lillard) was his co-conspirator was indeed a surprise”. LaDale, “Scream” Franchise is Perfect Whodunit!” em: Canyon News, 25 e outubro de 2017. Disponível em: <https://www.canyon-news.com/scream-franchise-perfect-whodunit/73460>

assassino”<sup>75</sup>. (MORRIS, 2017, p.1, tradução nossa). Alguns exemplos fílmicos notáveis são: *Seis Mulheres para um Assassino*, *Olhos Diabólicos*, *O Pássaro das Plumagens de Cristal*, *O Segredo do Bosque dos Sonhos* e *A Casa das Janelas Sorridentes* (1976), de Pupi Avati etc.

## 2.5 GIALLO: EROTISMO E PERVERSIDADE

O cinema já havia gozado de certa liberdade na expressão do erotismo, do nu e da diversidade sexual no período mudo. Além das restrições de cada país, do tipo de instituições criadas para governá-las e do ano exato em que foram efetivadas. Em termos gerais, a censura começou a endurecer a partir da década de 1930, com a criação, nos Estados Unidos, do Código Hayes<sup>76</sup>. Embora essas regras fossem válidas apenas para a indústria norte-americana, havia um certo consenso internacional em torno da ideia de reduzir a frequência e a forma como a nudez, o erotismo e a sexualidade eram retratados no cinema, embora cada país aplicasse critérios diferentes. Da mudança geracional e mudanças globais no clima moral e sexual que ocorreram durante os anos 1950, os espectadores começaram a exigir imagens mais próximas de suas próprias experiências de vida e o rigor das restrições começou a diminuir, primeiro na Europa e depois nos Estados Unidos. Desde a estreia de *Mônica e o Desejo* (1953), de Ingmar Bergman, o cinema destacou, através do nu feminino, a emancipação crescente das mulheres na modernidade. O erotismo começava a ganhar espaço nas telas, principalmente na Europa. Porém, posteriormente, e em nítido contraste, a sexualidade também assumiria uma expressão sórdida. Além de se tornar o traço central em filmes como *Psicose*, a nudez, embora aqui sutil, torna-se brasão para o engendramento de processos de libertação e autonomia que, por sua vez, dariam origem a um profundo desenvolvimento de ensaios sobre sexualidade e perversão que permeariam as fronteiras do

---

<sup>75</sup> “The first, and most easily identifiable, is the ‘classic giallo’ which is most often structured around an amateur detective’s investigation into a killer’s identity”. Alex Morris, "Blood and Black Leather: Sadism and Masochism in the Giallo, Part 1", em: Diabolique Magazine, 28 de janeiro de 2017. Disponível em: <https://diaboliquemagazine.com/blood-black-leather-sadism-masochism-giallo-part-1/>

<sup>76</sup> Original do estado de Indiana, advogado, membro da Igreja Presbiteriana e do Partido Republicano, Hayes (1879-1954) foi presidente da associação de Produtores e Distribuidores de Cinema da América (*Motion Picture Producers and Distributors of America – MPPDA*) de 1922 a 1945, e foi responsável por elaborar e pôr em ação um conjunto de regras a serem seguidas pelo cinema americano, regras que ficaram conhecidas como “Código Hayes”. Não se trata de censura oficial externa à indústria cinematográfica (que também existia), mas de uma espécie de pré-censura aos filmes, justamente para evitar a censura oficial. Esse conjunto de normas se cristalizou depois num conjunto de regras que vigorou entre 1930 e 1966. Por esse sistema, a pré-censura intervinha no roteiro, na filmagem e na edição dos principais estúdios de Hollywood, indicando o que poderia ou não cair nas malhas da censura oficial, tentando evitá-la”. Ver: Milena Ribeiro Martins. Censura na América. Centro, Centros – Ética, Estética. Anais do XII Congresso Internacional da ABRALIC. Curitiba: UFPR, 18 a 22 de julho de 2011.

*giallo* literário, impulsionando seus romances criminais para um terreno mais acidentado, que constituiria um tema primordial e mais congruente com seu futuro aspecto fílmico.

O *giallo* cinematográfico eclode permeado pela cultura europeia dos anos 1960: o advento das teorias da política sexual nas várias correntes da "liberação sexual" e as práticas coletivas a elas associadas, além de sua conexão com as ondas de renovação estética do período, sem contar o interesse na expressão não reprimida do inconsciente (herança duradoura do movimento surrealista<sup>77</sup>); a experimentação de substâncias psicotrópicas a partir do ensaio de Huxley<sup>78</sup>; a construção de novos tecidos sexuais e afetivos, e a rearticulação de debates psicanalíticos sobre a natureza do desejo, traumas sexuais, repressão libidinal e impulsos instintivos.

Troy Howarth (2002) disserta que o voyeurismo, o sadomasoquismo e psicopatologias assemelhadas, quase sempre estiveram presentes nessas narrativas *gialli*. Em alguns desses filmes, há uma certa ambiguidade sexual, ligada, sobretudo, aos impulsos instintivos, mas ela recai, sobretudo, na ambivalência sexual e nos papéis de gênero acerca da identidade do assassino, como em *Prelúdio Para Matar*. Os assassinos, em muitos dos filmes *gialli*, são mulheres, mas em um primeiro momento, são identificados como homens pelos seus trajes e, sobretudo, pelo seu comportamento no tocante aos atos fálicos de matar e na observação voyeurística da nudez feminina (KREGER, 2009, p. 63):

Em *Prelúdio Para Matar*, o principal suspeito dos crimes, Carlo, é homossexual e tudo indica que foi ele quem cometeu os assassinatos pela falta de reconhecimento de seu pai e nas tentativas em transformar seu filho em um homem "normal" - no sentido heterossexual. (KREGER, 2009, p. 63, tradução nossa)<sup>79</sup>

---

<sup>77</sup> Dario Argento, um dos mais prolíficos cineastas ligados ao *giallo*, aponta em várias entrevistas que o estilo pertence a uma tradição dramática ligada à técnica surrealista da escrita automática. Por exemplo, respondendo sobre a relação entre seu cinema e o de David Lynch, ele diz: "Acho que temos semelhanças no aspecto poético. Não nos próprios filmes, porque, é claro, são muito diferentes, mas a nossa forma de abordar o cinema é praticamente a mesma. Ambos viemos do surrealismo. [...] Luis Buñuel e seu grupo têm sido uma grande influência. O [surrealismo] moldou minha visão poética - e me ajudou a criar meus filmes - mas, acima de tudo, me inspirou a escrever. E não estou falando apenas dos filmes de Buñuel, mas da técnica da escrita automática, que consiste em se deixar levar e deixar o cérebro vagar. Às vezes assusta e você não consegue entender até levar para a telona". Markus Lust, "'I Myself Am Inside All My Monsters' - An Interview with Dario Argento", em: Vice, 13 de maio de 2014. Disponível em <https://www.vice.com/da/article/7b74x9/interview-dario-argento> (tradução nossa)

<sup>78</sup> Refiro-me a Aldous Huxley, "As Portas da Percepção e Céu e Inferno", Editora Globo, 2015. Originalmente publicado em 1954, o livro foi fundamental durante os anos 60 para o desenvolvimento do movimento hippie como corrente sociocultural e da psicodelia como corrente estética.

<sup>79</sup> "In *Profondo Rosso* ist der Hauptverdächtige Carlo homosexuell und alles deutet darauf hin, dass er die Morde aufgrund der fehlenden Anerkennung seines Vaters und dessen Versuchen, aus Carlo einen "normalen" - im Sinne von heterosexuellen".

Além do discurso híbrido médico-detetive ser também bastante difundido nesses filmes, há a presença das alucinações femininas, de cunho concupiscente. *Uma Lagartixa num Corpo de Mulher*, 1971, de Lucio Fulci e *O Estranho Vício da Senhora Wardh* (1971), de Sergio Martino, são parte da patologização inerente entre a feminilidade e o fascínio por essas mulheres "doentes". *A Lâmina de Aço* (1972), de Umberto Lenzi, e *Todas as Cores da Escuridão* (1972), de Sergio Martino, ancoram suas narrativas em torno do colapso histórico e do mistério, ainda que pelo conduto da feminilidade.

*O Estranho Vício da Senhora Wardh* revela a propensão por essa tônica psicosssexual. Aqui, a câmera de Martino segue um homem que perambula por uma travessa apinhada de prostitutas perversamente expostas. O espectador, ante essa sequência inicial, nada mais é do que um *voyeur* penetrando um mundo desregrado. E é nessa ruela que o misterioso homem elege sua vítima e a mata. Nos céus, um avião com as turbinas em potência máxima, eclipsa os berros angustiados da mulher. A aeronave sai do enquadramento dando lugar a um letreiro publicitário com uma citação de Freud, que sugere uma possível hereditariedade da violência, baseando-se no mandamento bíblico “não matarás”, algo que parece tanto uma afronta como uma antecipação da índole dos personagens. O resultado é um espetáculo integralmente perverso, e que aniquila as ingênuas visões de mundo de seus intérpretes.<sup>80</sup>

*O Estranho Vício da Senhora Wardh* enfatiza o ponto de vista da câmera que alterna a subjetividade entre o assassino e a vítima: o trabalho de câmera e a montagem em cenas de assassinato nesse e em outros *gialli*, desestabilizam ainda mais a identificação com as personagens femininas na tela. A câmera normalmente adota a perspectiva de primeira pessoa do assassino que se aproxima no desenvolvimento do suspense. Consoante a Roberts (2018):

Durante o próprio assassinato, a tela deflagra uma enxurrada de edições: a vítima gritando, a lâmina em mergulho, a pele fendida, as mãos se agitando, o sangue jorrando, os olhos escancarados e a repetição. Os recortes fílmicos na carne da vítima, capturados no detalhe quase abstrato do close-up extremo. Perspectivas identificáveis se desintegram em um êxtase de corpos se debatendo. (ROBERTS, 2018, p. 124, tradução nossa)<sup>81</sup>

<sup>80</sup> Ver: Troy Howarth: *The Haunted World of Mario Bava*. Godalming 2002, p.72.

<sup>81</sup> “The camera typically adopts the first-person perspective of the approaching killer as the suspense crescendos. During the murder itself, the screen explodes in a flurry of edits: the screaming victim, the plunging blade, cloven skin, flailing hands, gushing blood, gaping eyes, and repeat. The cuts of the film mimic cuts into the victim’s flesh, captured in the quasi-abstract detail of the extreme close-up. Identifiable perspectives disintegrate in an ecstasy of thrashing bodies”.

Laura Mulvey (1975) argumenta que filmes - e aqui podemos aplicar *Pânico* em seu discurso -, são estruturados em torno de um olhar voyeurístico masculino erigido em três camadas: o olhar ativo do personagem do sexo masculino, a câmera subjetiva - representando a visão do psicopata - e o espectador também masculino. Para a autora, a identificação cinematográfica com a câmera é estruturada em torno de uma relação convergente entre o masoquismo e o sadismo. O olhar digamos, “fetichista-escopofílico”, onde o assassino contempla e preserva seu prazer por sexualizar o corpo feminino no todo ou em parte, é indissociável no filme de Craven, pois intensifica-se nesse filme, o ponto de vista do assassino, e este não pertence a somente um indivíduo, o psicopata Ghostface, mas sim a dezenas de milhões de espectadores que conhecem todos os clichês do subgênero em que está inserido.

A violência nos *gialli*, e também em filmes como *Pânico*, portanto, é frequentemente erótica e, muitas vezes, não representa mais a supressão da luxúria - ou seja, essa como um substituto para a sexualidade como na maioria dos filmes de terror anglo-americanos. Georg Seeßlen e Fernand Jung (2010) refinam essa ideia ao comentar sobre o desejo obsessivo dos assassinos - que costumam ser o cerne da culpa e a causa da violência e do morticínio nessas obras. Essa pulsão, segundo os autores, é constantemente desencadeada por algum trauma no passado que só é revelado no final do filme,<sup>82</sup> o que nos leva à compreensão de que os homicidas de filmes que têm por motivo a psicopatia, muitas vezes, se tornam protótipos da psicologia freudiana. Especificamente sobre os *gialli*, de acordo com Gary Needham (2002):

O giallo literalmente implora por investigação psicanalítica e, ao mesmo tempo, encena tanto a "cena analítica" quanto os "sintomas clássicos". Como de costume, essa encenação ocorre através do conduto da feminilidade, mas em alguns casos - como em (quase) todos os filmes de Dario Argento - a masculinidade se torna o ponto focal. O protagonista típico de Argento é a vítima / testemunha do trauma que deve continuar voltando à cena do crime (o "nachträglichkeit" freudiano ou retranscrição da memória; popularmente representado por sequências de flashback), muitas vezes cometido por um assassino que simplesmente não consegue resistir aos seus assassinatos em série (a "compulsão de repetir" psicanalítica). (NEEDHAM, 2002, on-line, tradução nossa).<sup>83</sup>

<sup>82</sup> Ver Seeßlen, Jung, Horror: Grundlagen des populären Films, 2010, p. 262.

<sup>83</sup> “The giallo literally begs for psychoanalytic inquiry and at the same time stages both the “analytical scene” and the “classic symptoms.” As usual, this staging occurs through the conduit of femininity but in some cases as in (almost) every Dario Argento film masculinity becomes the focal point. The typical Argento protagonist is the victim/witness of trauma who must keep returning to the scene of the crime (the Freudian “nachträglichkeit” or retranscription of memory; popularly represented via flashback sequences), often committed by a killer who just can’t resist serial murder (the psychoanalytic “compulsion to repeat”).”

Em *Quatro Moscas Sobre o Veludo Cinza*, de Dario Argento, um dilema quase edipiano ocorre quando Nina quer matar seu pai porque o culpa por sua própria confusão de gênero<sup>84</sup>. Posteriormente, em *Terror na Ópera* (1987), Argento intensifica esse conceito ao estabelecer as bases para o motivo dos assassinatos e sua correlação ao comportamento sadomasoquista pregresso que o inspetor Santini tinha com a mãe de Betty, a protagonista. A maneira iníqua com que ele agora força Betty a assistir a seus assassinatos parece uma consequência lógica do passado.

O crítico de cinema Leon Hunt (2000), descreve a cena:

A heroína de *Terror na Ópera*, a jovem cantora de ópera Betty [...] está amarrada e amordaçada e tem agulhas enfaixadas sob os olhos para que não possa fechá-los sem rasgar as pálpebras. Desta posição, ela é forçada a assistir a um assassinato particularmente gráfico. [...] Um tratamento sádico e misógino da violência transformada em espetáculo extremamente chic. Também importante é a relação entre o olhar da mulher, o olhar do espectador e a violência cometida contra ambos. (HUNT, 2000, p. 325, tradução nossa).<sup>85</sup>

Como um estudo sobre o sadismo do espectador, *Terror na Ópera* oferece três tipos de cenas violentas. Em primeiro lugar, há a série de atos de violência contra os olhos. Myra, a agente de Betty, leva um tiro no olho. O inspetor Santini tem seu olho removido e comido por um corvo. E Betty, a protagonista, atada e imóvel, não pode fechar os olhos sem ela mesma mutilar-se. Ela é literalmente forçada a assistir seu amante sendo assassinado. Como os comentários de Argento sugerem, esse também é um ataque sádico ao espectador. A câmera “olha” através dessas agulhas e fornece uma visão ainda mais dolorosa dos assassinatos. Aqui, o espectador é colocado como objeto de instrução sádica. Isso é corroborado pela explicação de Argento sobre a cena, “ensinando-nos a não desviar o olhar, uma punição por todos aqueles filmes de terror sangrentos dos quais desviamos”. (HUNT, 2000, p. 334, tradução nossa).<sup>86</sup>

---

<sup>84</sup> Idem.

<sup>85</sup> “The heroine of *Opera*, the young opera singer Betty (...) is tied and gagged and has needles taped under her eyes so that she cannot close them without tearing her eyelids. From this position, she is forced to watch a particularly graphic murder (...) A sadistic and misogynist treatment of violence rendered into ultrachic spectacle. Also important, however, is the relationship between the gaze of the woman in the text, the gaze of the spectator, and the violence committed against both.

<sup>86</sup> “teaching us not to look away, a punishment for all those gory horror movies we did look away from.”

O supracitado artigo de Leon Hunt sobre os diferentes ciclos de terror do cinema italiano<sup>87</sup>, habilmente intitulado *A (Sadistic) Night at the Opera, (Uma [Sádica] Noite na Ópera)*, recupera o trabalho de Carol J. Clover (1987) sobre os filmes *slasher* norte-americanos, propondo uma breve leitura do *giallo* a partir das noções freudianas de sadismo e masoquismo, identificando o que considera serem essas suas principais características: a extrema reificação da mulher por meio do voyeurismo, como objeto de consumo e como objeto privilegiado de violência masculina; a representação do assassinato como ato "sado-sexual"; hostilidade ao corpo feminino, com forte carga de realismo e detalhamento na abrasão corporal e o ataque sádico ao espectador que é representado por meio da exibição gráfica do horror.<sup>88</sup> O cinema *giallo* eleva assim, a linha estilística do sensacionalismo com a explicação de violência, sadismo, misoginia e sexo (Sevastakis, 2016).<sup>89</sup>

## 2.6 GORE/SPLATTER

O filme *gore* ou *splatter*<sup>90</sup> é uma forma de filme de terror que se distingue claramente pela representação mais abstrata do corpo se o compararmos ao filme de terror clássico. O termo acabou designando uma categoria marginal de filmes de terror de pequeno orçamento, cujo objetivo era provocar uma reação violenta de repulsa e de nojo no espectador. Nas palavras de Aumont e Marie (2009), (esse) “subgênero contaminou, hoje, a produção de grandes estúdios e influenciou outros gêneros além do fantástico: os filmes policiais, os filmes de guerra, os filmes de artes marciais, todos tornados mais violentos e mais sangrentos”. (AUMONT, MARIE, 2009, p. 146).

Aqui, o tema é tanto a materialidade quanto a vulnerabilidade do corpo físico. Um resultado dessa brutalidade visual é a conexão entre morte e violência, sem os quais os filmes

<sup>87</sup> Ver: Leon Hunt, *A (Sadistic) Night at the Opera - Notes on the Italian Horror Film* em: [https://www.academia.edu/43892956/The\\_Horror\\_Reader\\_Routledge\\_2000](https://www.academia.edu/43892956/The_Horror_Reader_Routledge_2000), Taylor & Francis e-Library, 2002, p. 325. Segundo o autor, trata-se do “ciclo gótico”, iniciado por *Os Vampiros* (1957), de Riccardo Freda e Mario Bava, e impulsionado pelo impacto internacional de *A Máscara do Demônio* (1960), de Mario Bava e o “ciclo giallo” iniciado pelo sucesso de *O Pássaro das Plumas de Cristal* (1970), de Dario Argento.

<sup>88</sup> Ver: Carol J. Clover, "Her Body, Himself: Gender in the Slasher Film", in *Representations*, No. 20, Special Edition: Misogyny, Misandry, and Misanthropy, University of California Press, Autumn de 1987, p. 187-228 Disponível em: <http://users.clas.ufl.edu/burt/paranoid70scinema/HerBodyHimself.pdf>

<sup>89</sup> Ver: Michael Sevastakis, "In the beginning was the Giallo. Mario Bava's *La ragazza che sapeva troppo*" in *Giallo Cinema and Its Folktales Roots. A critical Study of 10 Films, 1962–1987*. McFarland & Company, Inc., Publishers, 2016. Jefferson, North Carolina.

<sup>90</sup> “Os filmes *splatter* podem ser definidos como filmes de horror (...) focados no desmembramento violento dos corpos das vítimas” (CÁNEPA, 2008, p.124). Na Inglaterra, é mais comum a utilização do termo *splatter*, enquanto *gore*, para designar a mesma coisa, é um termo estadunidense. *Gore*, em inglês, que significa, literalmente, sangue nauseabundo, derramado, coagulado, apresenta sempre uma ideia de excesso. (*Splatter: to splatter: esparramar, derramar*).

de terror modernos dificilmente poderiam ser imaginados. A violência, portanto, não vem mais de outros recônditos; nesses filmes, procura-se oferecer ao público - já habituado às representações mais gráficas da violência -, as fantasias brutais ao estilo do *Le Théâtre du Grand-Guignol*.

Para se entender as raízes do *gore*, é preciso que remontemos ao decênio de 1970, onde um conjunto de filmes caracterizados por uma maior liberdade no aspecto explícito de situações de violência viria a tornar-se incontornável, dando origem àquilo que se designa atualmente por cinema *gore* ou *splatter*, um subgênero que desde então tem adquirido sucesso comercial. Assim, os perímetros para o suportável, para o cabível, não têm cessado de ser provocados - por vezes, a lógica criativa desses filmes parece versar unicamente numa busca pelo doentio, pelo sanguinário, pelo sádico, pelo mórbido ou pelo abjeto.

Retomando a psicanalista francesa Julia Kristeva (1982), o medo da realidade do corpo - que ela chama de “abjeção” -, está ligado ao entendimento da compleição física humana como sujeito independente. Para ela, a visão de líquidos corporais e dejeções são incômodas justamente pelo fato de elas nos fazerem lembrar de nossas próprias falibilidades, nossas inevitáveis mortes, destruindo assim, a estabilidade do ego. Tentamos, segundo Kristeva, esconder ou negar as secreções que irão nos extinguir, pois elas são prova de nossos status de máquinas que vão, brevemente, parar de funcionar.<sup>91</sup>

Um ferimento com sangue e pus, ou o doentio acre odor do suor, de decadência, não significam morte. Na presença do significado da morte – um encefalograma, por exemplo – eu entendo, reajo ou aceito. Não como no verdadeiro teatro, sem maquiagem ou máscara, restos ou cadáveres mostram-me o que eu deixo de lado para poder viver. Esses fluídos corporais, essa degradação, esses excrementos são o que a vida opõe, raramente e com dificuldade, à morte. (KRISTEVA, 1982, p.3, tradução nossa)<sup>92</sup>

Nesse tipo de filme, o corpo é reduzido ao desmembramento de sua carne por meio da estética da ferida e da demonstração de violência, tendo a mutilação como mensagem. Em outras palavras, o realismo estético faz parte de seu programa básico de criação de desconforto. Não se trata tanto do medo geral da morte ou, como no filme de terror clássico,

<sup>91</sup> Ver: Julia Kristeva, Powers of Horror, An Essay on Abjection, translated by Leon S. Roudiez, Columbia University Press, New York, 1982. O abjeto, para Kristeva, tem uma única qualidade: confronta o ego com seus limites e seus medos e mostra que a vida sempre foi infectada pelo terror da morte.

<sup>92</sup> “A wound with blood and pus, or the sickly, acrid smell of sweat, of decay, does not signify death. In the presence of signified death—a flat encephalograph, for instance - I would understand, react, or accept. No, as in true theater, without makeup or masks, refuse and corpses show me what I permanently thrust aside in order to live. These body fluids, this defilement, this shit are what life withstands, hardly and with difficulty, on the part of death”.

do temor do desconhecido, do escuro ou dos seres sobrenaturais, mas mais especificamente do medo da destruição física e do colapso do organismo humano.

Para Patrick Vonderau (2002), *Banquete de Sangue* (1963)<sup>93</sup>, de Herschell Gordon Lewis, é a primeira obra fílmica a aplicar consistentemente a estética *splatter*. Muitas vezes desqualificados com excessos irrefletidos de brutalidade, os motivos para as eviscerações, decepamentos e o enfoque na fisicalidade traumatizada em filmes como *Banquete de Sangue*, *Despertar dos Mortos* (1978), de George Romero, *Holocausto Canibal* (1980), de Ruggero Deodato, e *Terror nas Trevas* (1981), de Lucio Fulci, por exemplo, são parcamente fornecidas ou são implausíveis, pois a questão central não é a causa, mas a natureza e a forma da violência. Para Mattos (2003):

O filme gore procura provocar nos espectadores uma reação violenta de desgosto, mostrando os simulacros de corpos retalhados de seres humanos ou de animais banhados em sucedâneos de hemoglobina. Tudo é encenação, ao contrário da representação documentária do sofrimento e da morte (...). É um tipo de filme que permite truques espetaculares por um preço baixo: bastam espessas camadas de maquiagem, carniças e vísceras animais e uma boa provisão de líquido espesso simulando o sangue. O sucesso de *Blood Feast* e seus filmes seguintes influenciaram toda uma geração de novos diretores respeitáveis como os Irmãos Coen, Wes Craven, David Cronenberg, Brian de Palma, Quentin Tarantino etc, os quais demonstram predileção pelo gore ao mesmo tempo em que desenvolveram uma obra pessoal. Os filmes de horror sangrento, com sua técnica crua e cenas repugnantes, que se tornavam grotescas, pelo menos tiveram o mérito de fazer com que os cineastas não mais procurassem poupar os espectadores de visões desagradáveis por meio de uma tomada fora de campo ou de uma elipse. Em suma, obrigaram as pessoas a enfrentar o horrível, para se prevenirem contra ele. (DE MATTOS, 2003, p 63).

De acordo com Arno Meteling (2006), o surgimento, sucesso e contribuição do estilo *gore/splatter* para o cinema de terror moderno está na exploração dos conceitos grotescos do corpo, e que também podem ser vistos como uma reação crítica a movimentos sociais como a revolução sexual, o movimento de emancipação das mulheres ou como um espelho da violência da Guerra do Vietnã.<sup>94</sup> Ainda segundo o autor, essas obras omitem amplamente a

<sup>93</sup> Patrick Vonderau fornece uma análise compacta dos motivos e inovações em *Banquete de Sangue* em seu artigo: In the Hands of the Maniac, Der Moderne Horrorfilm als Kommunikatives Handlungsspiel. Em: Montage / AV. Journal for Theory and History of Audiovisual Communication, Volume 11, No. 2, 2002, p. 129-146, 135. Disponível em: [https://mediarep.org/bitstream/handle/doc/726/montage\\_AV\\_11\\_2\\_2002\\_Pragmatik.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://mediarep.org/bitstream/handle/doc/726/montage_AV_11_2_2002_Pragmatik.pdf?sequence=1&isAllowed=y)

<sup>94</sup> Ver: Arno Meteling, *Monster. Zur Körperlichkeit und Medialität in modernen Horrorfilmen*, Bielefeld, 2006, p.73.

psicologização das vítimas com o foco voltado amplamente para a repulsa cadavérica.<sup>95</sup> Com essa estética das feridas, novos personagens e monstros também entraram para a história dos filmes de terror de cunho antropofágico, especialmente os que envolvem zumbis e canibais.

## 2.7 SLASHER: PSICOPATIA E DEFORMAÇÃO

“Qualquer diretor que trabalhe com o [slasher], reconhecerá a influência de Dario Argento”. (William Lustig, 2000).

“No fundo da pilha do horror está o filme *slasher*”. (CLOVER, 1992, p.21, tradução nossa).<sup>96</sup> Esse excerto corrobora as análises, muitas vezes depreciativas da crítica especializada, cujo alvo são os filmes *slasher*, como é o caso dos escritos do jornalista Joe Bob Briggs<sup>97</sup>: “[...] o filme *slasher* está, em geral, além do alcance do público decente (de meia-idade, classe média). Em geral, também está além do alcance de críticas respeitáveis”. (apud BRIGGS, tradução nossa).<sup>98</sup>

No entanto, antes de adentrarmos esse capítulo, precisamos posicionar o *slasher* como um subgênero separado do *gore/splatter*. Portanto, uma breve definição - além de uma diferenciação - são necessárias, uma vez que elementos *slasher* e *splatter* muitas vezes coincidem ou são usados juntamente. Um exemplo é *A Hora do Pesadelo* (1984), de Wes Craven, de modo que raramente ambos podem ser claramente separados. O termo *gore* ou *splatter* se refere à preocupação de um filme com efeitos de maquiagem sanguinolentos no qual se enfatiza a abordagem visual. No *slasher*, o destaque não está propriamente nesses efeitos, mas no antagonista, o assassino mentalmente perturbado. Ademais, em contraste com o cinema gótico, que criava o medo através de locais misteriosos, como velhos castelos ou casas mal-assombradas, o *slasher* atribui comparativamente pouco valor ao cenário. O foco aqui não está no meio ambiente, mas no conteúdo do filme: os assassinatos, o assassino mascarado e as vítimas. O terror no *slasher* está baseado, sobretudo, nas ações do assassino, assistindo às vítimas, as perseguindo e as matando. Se o assassino está nas proximidades de um dos personagens e, portanto, no encaço de uma vítima potencial, a cena torna-se

<sup>95</sup> Idem.

<sup>96</sup> “*At the bottom of the horror heap lies the slasher*”.

<sup>97</sup> Joe Bob Briggs foi um crítico de cinema fictício, criado pelo repórter John Bloom do jornal Dallas Times Herald. A persona criada por Bloom é a de um texano caipira e seu amor declarado pelo cinema de drive-ins. Briggs era especialista em comentários sarcásticos aos filmes B e cult. Ver: “American Chronicles: de Calvin Trillin: The Life and Times of Joe Bob Briggs, So Far”, New Yorker, 22 de dezembro de 1986, p. 73-88.

<sup>98</sup> (...) *the slasher film lies by and large beyond the purview of the respectable (middle-aged, middle-class) audience. It has also lain by and large beyond the purview of respectable criticism.*

aterrorizante, independentemente de ser animada ou inanimada, clara ou escura, aberta ou estreitamente delimitada.

Na sequência ao êxito financeiro de *O Massacre da Serra-Elétrica* (1974), de Tobe Hooper, começam a ser produzidos em Hollywood uma sucessão de filmes geralmente tipificados por uma marca registrada, seja com a serra-elétrica, a camuflagem feita de pele humana de *Leatherface (O Massacre da Serra-Elétrica)*; com as garras de metal de Freddy Krueger de *A Hora do Pesadelo* (1984), de Wes Craven; seja com máscara de hóquei de Jason Voorhees (a partir de *Sexta-Feira 13 – Parte III* [1982]), de Steve Miner.

Nenhuma categoria do terror ainda é tão eficaz em seduzir a audiência de adolescentes e jovens adultos como o *slasher* e seus assassinos seriais. A atração dessa audiência pelo subgênero diz respeito não somente às promessas de insinuação de nudez ou sexo, mas também pelos enredos pueris, com personagens unidimensionais<sup>99</sup> e suas tramas simplistas. O *slasher* possui ainda uma fórmula propositalmente rígida em que normalmente um grupo composto de adolescentes é apanhado um de cada vez por um assassino cruel.

O assassino pune o grupo por invadir seu território ou se vingando de um erro anterior perpetrado por esse grupo ou por um outro que o representa. A matança geralmente continua até as cenas finais quando um personagem é deixado, mais frequentemente uma garota, que, depois de uma perseguição prolongada e de uma luta contra o assassino, finalmente toma uma posição e o mata [...]. A América tinha a herança de seu passado pioneiro e puritano, ligada à santidade do lar e à família. Assim, a punição por transgredir comportamentos socialmente aceitáveis pesa particularmente sobre esses adolescentes luxuriosos e eternamente festeiros. Jovens esses longe do olhar atento de seus pais estão invadindo as forças primordiais e assassinas que se ressentem de tais intrusões. (WHITEHEAD, 2003, p.8, tradução nossa).<sup>100</sup>

Três filmes lançados em 1960 são atribuídos, segundo Wickham Clayton (2015), como antepassados significativos do *slasher*: *Os Olhos sem Rosto* (1960) de Georges Franju, *A Tortura do Medo e Psicose*.<sup>101</sup> Esses filmes, ainda segundo o autor, continham muitos elementos narrativos expressivos (várias sequências dedicadas exclusivamente às

<sup>99</sup> O subgênero *slasher* trabalha frequentemente com estereótipos, não havendo salvo raras exceções, aprofundamento das personagens.

<sup>100</sup> “The killer is punishing the group either for trespassing upon its territory or is avenging an earlier wrong perpetrated by that group or a group that they symbolically represent. The killing usually continues until towards the closing scenes of the film when one character is left, most frequently a girl, who, after a protracted chase and struggle with the killer, finally makes a stand and kills him (...). America had the heritage of its pioneering and puritan past, linked to the sanctity of home and family and the taming of the wilderness. Thus, the punishment for transgressing socially acceptable behaviour weighs particularly heavily on the lustful, eternally partying teens. Teens away from the watchful eye of their elders and breaching the wilderness are trespassing on primal, murderous forces that resent such intrusions”.

<sup>101</sup> Ver: Wickham Clayton, *Style and Form in the Hollywood Slasher Film*, Palgrave Macmillan, London, 2015, p.7

representações dos modos específicos de assassinato, vítimas sendo perseguidas, tentativas de exibir mutilação corporal visceral e elementos temáticos (forte foco no voyeurismo e considerações psicanalíticas para entender os comportamentos transgressores). Mark Whitehead (2003) parece concordar com Clayton (2015), excetuando a inclusão de *Os Olhos sem Rosto* como germe do *slasher* moderno em sua plântula estética: “Enquanto estes filmes não reivindicam ser os primeiros filmes a retratar assassinos vingativos, *Psicose* (1960) e a *Tortura do Medo* (1960) podem ser vistos como os precursores dos *slasher*”. (WHITEHEAD, 2003, p.8, tradução nossa).<sup>102</sup>

O *slasher*, em suma, é um subgênero cujos filmes são normalmente produzidos de forma módica que, nas palavras de Ponte (2011), funcionavam apenas por razões orçamentais, em que os estúdios esperavam a bilheteria sobrepor o orçamento para “produzir o próximo, e o próximo, e o próximo filme”. Esses filmes têm, como premissa básica, psicopatas que matam em série, possuem problemas mentais ou traumas psicológicos, e seus enredos são, às vezes, ambientados em festividades como Natal (*Natal Sangrento* [1984], de Charles E. Sellier Jr., e *Noite do Terror* [1974], de Bob Clark); dia das bruxas (*Halloween* [1978], de John Carpenter); dia dos namorados (*Dia dos Namorados Macabro* [1981], de George Mihalka); baile de formatura, (*A Morte Convida para Dançar A.K.A.: Baile de Formatura* [1980], de Paul Lynch) etc. e, às vezes, “um local de confinamento - ou terreno de abate”. (GROVE, 2015, p. 25). Também é estabelecido, em torno do qual o resto do filme é construído, no sentido de introduzir um grupo de vítimas e matá-las, uma a uma. *Noite do Terror*, *Halloween* e *Sexta-Feira 13* (1980), de Sean S. Cunningham, são os filmes que estabeleceram as regras básicas que, como visto na maioria dos filmes *slasher*, servem para apresentar “os monstros’ ou vilões dos filmes, junto com seus ressentimentos e motivações” (IDEM, 2015, p. 25).

Esses assassinos, que podem tanto trajar alguma fantasia, máscara ou possuir alguma deformidade, são vítimas de algum tipo de iniquidade perpetrada durante a infância ou juventude. O autor Adam Rockoff (2002) expõe considerações pertinentes a respeito do feitio desses homicidas e quais são os aspectos que justificariam esses assassinios. Segundo ele:

[...] Na maioria dos filmes *slasher*, o assassino é uma pessoa comum que sofreu um terrível - e às vezes não tão terrível trauma [humilhação, morte de um ente querido, estupro, abuso

---

<sup>102</sup> “And, while they lay no claim to being the first films to portray insane vengeance-seeking killers, both *Psycho* (1960) and *Peeping Tom* (1960) can be seen as the forerunners of the slashers (...)”.

psicológico]. É por causa dessa injustiça do passado que ele [ou em alguns casos, ela] busca vingança – e quanto mais sangrento, melhor. (ROCKOFF, 2002, p. 05-06, tradução nossa).<sup>103</sup>

Victor Miller (2015), roteirista de *Sexta-Feira 13*, apoia a ideia de Rockoff:

Eu vi Halloween e entendi [...] a estrutura do filme bem rapidamente. Era simples. Você começa com um mal histórico, e algum evento passado que assombra as ações do presente. Então cria um local onde adolescentes ou jovens universitários se encontram isolados, distante da ajuda dos adultos. A última parte era matar qualquer um que fizesse sexo antes do casamento. Essas foram as verdades que aprendi assistindo Halloween. (MILLER apud GROVE, 2015, p. 69).

Via de regra, o homicida não se vale de uma arquitetura planejada dos assassinados nem tampouco subjuga suas vítimas a martírios. Os assassinatos são rápidos e comumente cometidos com facas ou outros objetos pontiagudos ou perfurocortantes - o que elucida o termo *slasher* (*slash*, em inglês, significa cortar violentamente) -, embora a propagação dessa categoria fílmica tenha provado não haver fronteiras para a imaginação dos roteiristas. (IDEM, 2002, p. 7). Os psicopatas dessas obras, claramente inextinguíveis e de resistência sobre-humana, como Michael Myers e Jason Voorhees, das franquias *Halloween* e *Sexta-Feira 13*, respectivamente, respondem a imperativos comerciais, tornando-se assim, um grande fator de atração para seus filmes, e, portanto, em pé de igualdade com a longevidade das séries e condicionados a retornar nas posteriores sequências.

Com relação a como esse vilão dos filmes *slasher* funciona dentro desses enredos, tomemos como base Carol Clover (1992): “O assassino é muitas vezes invisível ou dificilmente vislumbrado, durante a primeira parte do filme, e o que vemos, quando finalmente damos uma boa olhada, dificilmente traz empatia consciente ou imediata”. (CLOVER, 2015, p.44, tradução nossa).<sup>104</sup>

A quantidade excessiva - bem como a abundância de continuações e refilmagens do *slasher* - induziria a um natural desgaste do subgênero. Os anos de 1990, contudo, representam um renascimento para o *slasher* quando o cineasta Wes Craven e o roteirista Kevin Williamson se conectaram e iniciaram a saga *Pânico*, em 1996. Com o desígnio de reativar o interesse do público por obras de assassinos seriais, *Pânico* surgiu com a premissa

<sup>103</sup> “[...] in the majority of slasher films, the killer is an ordinary person who has suffered some terrible — and sometimes not so terrible — trauma (humiliation, the death of a loved one, rape, psychological abuse). It is because of this past injustice that he (or in a few cases, she) seeks vengeance — and the bloodier the better”.

<sup>104</sup> “The killer is often unseen or barely glimpsed, during the first part of the film, and what we do see, when we finally get good look, hardly invites immediate or conscious empathy”.

de não ser uma mera cópia de modelos que deram certo no passado e que geraram a deterioração dessas obras, mas ser uma paródia das regras estabelecidas por Mario Bava, Dario Argento, Tobe Hooper, John Carpenter - além do próprio Craven.

### 2.7.1 CÂMERA E OLHAR

“Se o olho se assemelha até certo ponto a uma máquina fotográfica, se a retina é comparável a uma espécie de chapa sensível, o essencial da percepção visual realiza-se depois.” (Jacques Aumont, *A Imagem*, 2012, p.16)

Um dos dispositivos estilísticos mais importantes nos filmes *slasher* é o uso da câmera subjetiva ou de ponto de vista (POV).<sup>105</sup> De uma perspectiva puramente funcional, esse dispositivo estilístico é ideal para esconder o rosto do assassino, mas sem restringir sua capacidade de ação ou reduzir a sua visão. O olhar voyeurístico associa a utilização de instrumentos ópticos da modernidade visual em que máscaras limitam a imagem, representando dispositivos ópticos, denotando alguém que espia através deles, limitam o campo de visão com um enquadramento que se faz sentir enquanto materialidade. O POV é usado, sobretudo, quando a câmera capta o olhar, no caso do *slasher*, do assassino, e o observador/espectador inevitavelmente também tem o seu mesmo ponto de vista óptico. O resultado é muitas vezes reforçado pelo uso de efeitos como o som do hálito do personagem, imagens borradas ou a visão através de uma máscara. A esse respeito, nos aponta Ulrike Kreger (2009):

Já na primeira tomada [de *Halloween*] se vê pela câmera subjetiva os olhos de um estranho, de quem só se ouvem ruídos de respiração. Já aqui, o espectador sabe que algo terrível vai acontecer e que está assistindo a um filme *slasher*. (O diretor John) Carpenter também filma o assassinato em si com uma câmera subjetiva, para que o público observe o assassinato da perspectiva de Michael - cujo campo de visão é limitado por uma máscara. É apenas quando os pais tiram a máscara de seu rosto que o espectador vê Michael pela primeira vez e fica surpreso ao ver um menino em vez de um homem adulto. (KREGER, 2009, p. 28,29, tradução nossa)<sup>106</sup>

<sup>105</sup> POV, sigla de Point of View, ponto de vista em português é, com frequência, na linguagem do cinema, toda a vez que aquilo que se vê na tela coincide com a visão de um (ou de mais de um) dos personagens.

<sup>106</sup> “Bereits in der ersten Einstellung des Films sieht man durch die subjektive Kamera mit den Augen eines Unbekannten, von dem lediglich Atemgeräusche zu hören sind. Bereits hier weiß der Zuschauer, dass etwas Schreckliches passieren wird und er einen Slasherfilm sieht. Auch den Mord selbst dreht Carpenter mit subjektiver Kamera, so dass das Publikum den Mord aus Michaels Perspektive - dessen Sichtfeld durch eine Maske begrenzt ist - beobachtet. Erst als die Eltern ihm die Halloween-Maske vom Gesicht nehmen, sieht der Zuschauer Michael zum ersten Mal und ist überrascht, einen kleinen Jungen anstatt eines erwachsenen Mannes zu erblicken”.

Na literatura e na crítica de cinema, uma conexão entre a câmera subjetiva e a identificação do público com o assassino *slasher* é frequentemente feita e discutida de forma controversa. Críticos de cinema norte-americanos, como Roger Ebert (1975) e Janet Maslin (1975), condenam o uso da câmera subjetiva como a degeneração final dos valores humanos e culturais porque leva o espectador a se identificar com o assassino e não com as vítimas.<sup>107</sup> Vera Dika (1990)<sup>108</sup> também se orienta para a visão do assassino, que pode se tornar o olhar estendido do espectador se o próprio assassino não for visto de fora, ou seja, de uma câmera “neutra”. Dika aplica a teoria de Laura Mulvey (1975)<sup>109</sup> do olhar masculino no filme *slasher* e chega à conclusão de que a câmera subjetiva do assassino transmite a vítima feminina para o espectador como o objeto de seu olhar. Carol Clover (1992), por outro lado, se afasta dessa abordagem ao não atribuir uma identificação sádica com o assassino aos destinatários (especialmente os jovens espectadores do sexo masculino que são considerados o principal grupo-alvo dos filmes *slasher*). Em vez disso, o público fica do lado da sobrevivente - apesar da perspectiva subjetiva da câmera do assassino - que é capaz de derrotá-lo por meio de sua inocência, sua alteridade e seu pragmatismo. Como resultado, as tomadas do ponto de vista do assassino diminuem e os ângulos subjetivos da câmera dessa heroína aumentam. Isso significa que o espectador frequentemente vê o assassino e os eventos pelos olhos desta - o que aumenta o vínculo e oferece uma oportunidade de identificação.

### 2.7.2 FINAL GIRL

O influente livro de Carol J. Clover, publicado em 1992 com o título *Men, Women, and Chain Saws* (“Homens, Mulheres e Serras Elétricas”) propõe uma análise das sagas assassinas norte-americanas de uma perspectiva feminista.<sup>110</sup> Uma de suas ideias fundamentais é que *slasher*, como subgênero do terror cinematográfico, não recebe atenção

---

<sup>107</sup> Ver: Roger Ebert: Why Audiences Aren't Safe Anymore. Em: American Film, março 1981, p. 54-56 e Janet Maslin: Bloodbaths Debase Movies and Audiences. Em: New York Times, 21. novembro 1982, p. 13. Disponível em: <https://www.nytimes.com/1982/11/21/movies/film-view-bloodbaths-debase-movies-and-audiences.html>

<sup>108</sup> Ver: Vera Dika: Games of Terror: Halloween, Friday the 13th, and the Films of the Stalker Cycle. Fairleigh Dickinson University Press, 1990.

<sup>109</sup> Ver: Laura Mulvey: Visual Pleasure and Narrative Cinema. In: Screen August. 16 n. 3, fall, 1975, p. 6-18. A teoria do cinema feminista a partir do olhar masculino, gênero e psicanálise não será discutida com mais detalhes aqui, pois este trabalho é, principalmente, sobre as influências e hibridizações entre o *giallo* e o *slasher* em *Pânico* de Wes Craven.

<sup>110</sup> Ver: Carol J. Clover: Men, Women and Chainsaws: Gender in the Modern Horror Film. Princeton, New Jersey. Princeton University Press, 2015

suficiente da crítica, muito menos do meio acadêmico, o que implica uma grande deficiência na análise cultural, pelo fato de o gênero ter se transformado - especialmente durante a década de 1980 nos Estados Unidos (e em quase todo o mundo) - em um dos objetos culturais de maior sucesso e rentabilidade, maciçamente consumido pelo público adolescente e jovem, estabelecendo a iconografia e a relação com as imagens audiovisuais de uma geração inteira.

Clover acredita que a perspectiva crítica mais estável sobre o assassino, que sinaliza uma identificação do público com o "monstro" (assassino em série mítico e, em geral, sem identidade clara), é correta, mas insuficiente. Há no assassino, sem dúvida, um gozo (principalmente masculino e juvenil) associado à observação de um caráter fálico (identificado com uma posição de poder, força e virilidade) de ferir e assassinar mulheres jovens e sexualmente atraentes<sup>111</sup>; um tipo de ataque que possui características contraditórias, pois é, por um lado, um ato de punição moral à sexualidade devassa da juventude, e, por sua vez, possui uma conotação sexual em si, por meio da utilização de procedimentos e formalidades que o associam à relação sexual<sup>112</sup>, uma espécie de sadismo conservador, pode-se dizer, cuja hipótese é reforçada por outro pesquisador do tema, Mark Jancovich (2002):

Os filmes deste subgênero se preocupam com o processo de aterrorização, em que o assassino serial persegue metodicamente um grupo de estudantes, que são mortos um a um, tendo ainda uma atitude conservadora, em particular com as mulheres. (JANCOVICH, 2002, p.5, tradução nossa).<sup>113</sup>

No entanto, Clover tenta apontar que essa identificação, que depende da presença estável de um grupo de personagens irrelevantes, irritantes e principalmente despersonalizados, cujos assassinatos são festejados pelo público, lentamente se desloca, a partir do meio da história, para um novo alinhamento com a única personagem notável: a *final girl* (CLOVER, 1992), uma figura feminina, a derradeira sobrevivente do morticínio,

<sup>111</sup> As subtramas dos *slashers* constroem empatia com esse público, ao retratar as típicas frustrações masculinas no campo da sexualidade adolescente, especificamente no que diz respeito aos limites ou à progressão impostos pelas mulheres antes dos primeiros avanços sexuais no ambiente escolar.

<sup>112</sup> Clover aponta esse tipo de associação em *O Massacre da Serra Elétrica 2* (1986) de Tobe Hooper. Ver: Carol J. Clover, "Her Body, Himself: Gender in the Slasher Film", in *Representations*, No. 20, Special Edition: Misogyny, Misandry, and Misanthropy, University of California Press, Autumn, 1987. Disponível em: <http://users.clas.ufl.edu/burt/paranoid70scinema/HerBodyHimself.pdf>. Situações semelhantes, especialmente explícitas na associação entre penetração sexual e esfaqueamento, entre gritos de dor e gemidos de prazer, podem ser observadas em *Sexta-Feira 13 - Parte 2* (1981) de Steve Miner e *Jason Vai para o Inferno: A Última Sexta-Feira* (1993), de Adam Marcus.

<sup>113</sup> "The films of this subgenre are supposedly concerned with a process of terrorization in which a serial killer methodically stalks a group of teenagers who are killed off one by one, and it has been presented as deeply conservative, particularly in its attitudes towards women".

geralmente uma mulher virgem, e que se diferencia do resto do grupo em quase todas as suas características subjetivas<sup>114</sup>. Quando esta consegue derrotar, escapar ou matar o assassino, o mesmo público comemora o resultado.

Comumente, nesses filmes, as vítimas do assassino, tanto mulheres quanto homens, são jovens sexualmente ativos ou em plena consumação do ato sexual. “A morte pós-coito, sobretudo quando as circunstâncias são ilícitas, é um elemento fundamental do gênero”. (IDEM, 2015, p.33, tradução nossa).<sup>115</sup> Ainda que pareça mais um conduto para a violência contra as mulheres e sua vitimização segundo a crítica especializada, umas das singularidades mais basilares do *slasher* se encontram, definitivamente, nessas mulheres. Elas são, ao mesmo tempo, vítimas e heroínas vingadoras (TUDOR, 1991)<sup>116</sup>. Em síntese, elas são assim definidas por Clover:

As *Final Girls* são um agradável duplo para o adolescente homem. Femininas o suficiente para agir de forma satisfatória, forma esta que não seria bem vista se fossem as de um jovem adulto, durante os terrores e prazeres masoquistas implícitos da fantasia, mas não tão femininas ao ponto de ferir os padrões de competência e sexualidade masculinas. (CLOVER, 2015, p.51, tradução nossa).

Adam Rockoff robustece: [...] “a *Final Girl* é definida por sua resistência, desenvoltura, determinação e perseverança”. (ROCKOFF, 2002 p. 13, tradução nossa).<sup>117</sup> Harper (2004) contribui ao comentar: “Mesmo que não haja muitas *final girls* virginais, o que está claro é que praticamente nenhuma delas entrega-se ao sexo na tela”. (HARPER, 2004, p. 36, tradução nossa)<sup>118</sup>

A princípio hesitante e depois ativa, ela procura o assassino; ela olha para ele diretamente e, portanto, frequentemente o leva para o campo de visão do espectador pela primeira vez. Ao se apropriar do olhar, ela ganha controle e seu triunfo depende da assunção desse mesmo olhar (SEEBLEN, JUNG, 2010), e assim pode, eventualmente, dominar ou pelo menos escapar do assassino.

---

<sup>114</sup> *Final Girls* dignas de notas e os filmes compostos por elas: Sally Hardesty em *O Massacre da Serra Elétrica* (1974), Laurie Strode em *Halloween* (1978), Alice Hardy em *Sexta-Feira 13* (1980), Nancy Thompson em *A Hora do Pesadelo* (1984), Sidney Prescott em *Pânico* (1996), entre outras.

<sup>115</sup> “*Postcoital death, above all when the circumstances are illicit, is a staple of the genre*”.

<sup>116</sup> Ver: Andrew Tudor, *Monsters and Mad Scientists: A Cultural History of the Horror Movie*. Sussex: Wiley-Blackwell, 1991.

<sup>117</sup> “(...) *the Final Girl is defined by her toughness, resourcefulness, determination and perseverance*”.

<sup>118</sup> “*Even though there may not be many virginal Final Girls, what is clear is that virtually none of them indulge in on screen sex*”

Segundo sugere Linda Williams (2003):

[...] quando a garota-vítima de um filme como Halloween finalmente pega a fálica faca, ou machado, ou serra elétrica, para virar a mesa contra o monstro-assassino, a identificação do espectador muda de um "terror abjeto do gênero feminino" para um poder ativo com componentes bissexuais. Um monstro confuso com seu gênero é derrotado, muitas vezes simbolicamente castrado por uma "final girl andrógina" (WILLIAMS, 2003, p. 149, tradução nossa).<sup>119</sup>

Como analisado, o termo *final girl* é estudado de formas distintas, resultando em interpretações várias, que podem entender a sua essência como fruto de um axioma moralista ou sexista, ou podem relacioná-lo ao feminismo. Fato é que as regras para a *final girl* se modificaram com o passar dos anos, e talvez o que era mais associado com comportamentos puritanos - a última sobrevivente era geralmente uma moça virginal, e, via de regra, indicada como "pura" pela narrativa. Em *Pânico*, esse termo, conecta-se à coragem e espírito sobrevivente. Dessa maneira, o filme de Wes Craven explicita e satiriza as regras do *slasher*, no momento em que o comportamento de Sidney frustra determinadas expectativas, ao transgredir as características que consolidaram as personagens femininas como vítimas nos filmes de terror. Ela é a *final girl* atualizada por uma nova abordagem, que presa por um comportamento ativo, ao contrário da passividade do estado de vítima com o qual as mulheres nas produções de terror eram definidas. Ela, em suma, descumpre as diretrizes dos clichês constituintes, ao investigar, sobreviver e eliminar o assassino.

---

<sup>119</sup> [...] when the girl- victim of a film like Halloween finally grabs the phallic knife, or ax, or chain saw to turn the tables on the monster-killer, viewer identification shifts from an "abject terror gendered feminine" to an active power with bisexual components. A gender-confused monster is foiled, often symbolically castrated by an "androgynous final girl".

### 3. GIALLO E SLASHER EM COMPARAÇÃO

No campo da sexualidade, as diferenças entre o *giallo* e o *slasher* são muito mais relevantes do que suas associações explícitas, como a centralidade do assassino serial ou a violência carnal de alguns de seus expoentes. Em primeiro lugar, porque os vingadores da moralidade antisssexual - é isso que os monstros míticos do *slasher* representam - não são a âncora identificadora dos *gialli*, nem sua violência formalmente concebida para ser celebrada, embora possa haver um prazer estético associado ao assassino, como um artista incompreendido (como em *Psicose* e a *Tortura do Medo*) e o crime com uma expressão performativa.

Portanto, se ambos subgêneros parecem muito semelhantes à primeira vista, isso provavelmente se deve à estrutura e aos seus enredos típicos, que consistem no fato de um assassino - muitas vezes mascarado - matar várias pessoas, sendo a maioria composta por jovens. A violência nas cenas de assassinato é exibida com grafismo impressionante e por mais tempo do que o necessário para que a história avance. Em ambos os subgêneros há também vítimas do sexo masculino, mas o assassinio deles não é comemorado e eles são mortos de forma rápida e silenciosa, já que não são objetos de contemplação e desejo.

A motivação para a chacina costuma ser semelhante em ambos, já que muitas vezes são desencadeados por traumas no passado do assassino (por exemplo, a mãe de Jason em *Sexta-Feira 13*, ou o inspetor Santini em *Terror na Ópera*). No entanto, as diferenças de justificação para os assassinatos são maiores do que as semelhanças. Basicamente, o filme *slasher* apresenta uma tendência dos assassinos à psicopatia, ou seja, são mentalmente perturbados - sua insanidade é também fomento para matar suas vítimas. Nos *gialli*, por outro lado, quase nunca é o caso: aqui, os assassinos geralmente têm um motivo mais torpe para seus atos, como vingança pessoal (por exemplo, em *Prelúdio para Matar*: cupidez por dinheiro ou semelhantes; em *Seis Mulheres para um Assassino* é o homicida, de caráter degenerado e, em sã consciência, que mata unicamente por benesse financeira). É assim que o círculo de vítimas no *giallo* é reduzido: no *slasher*, todos os presentes são vítimas em potencial. Isso é particularmente evidente nas inúmeras continuações de *Halloween* ou *Sexta-Feira 13*, onde os personagens são sistematicamente mortos sem um motivo específico quando encontram o assassino: [...] “os personagens são frequentemente mortos só para serem

mortos”. (ARMSTRONG, 2003, p.13, tradução nossa).<sup>120</sup> Nos *gialli*, por outro lado, apenas estão em perigo aqueles que estão em conexão com a motivação homicida do antagonista, bem como aqueles que o impedem de realizá-la.

Ao se aprofundar nas minúcias narrativas, outras diferenças tornam-se claras: enquanto o enredo do *slasher* é, geralmente, comprimido para apenas uma noite ou dia, nos *gialli*, em regra, esse enredo se estende por vários dias, deixando assim mais espaço para o número de vítimas e para uma gama mais ampla de locais, prolongando, dessa maneira, a trama e também permitindo iniciar uma investigação contra o assassino por meio de um detetive amador ou pela polícia.<sup>121</sup> A estrutura do *slasher*, em contrapartida, é muito mais oclusa, mais concentrada e não visa a interferências externas - “o único objetivo parece ser a sobrevivência até o sol nascer”. (KOVEN, 2006, p.162, tradução nossa)<sup>122</sup>. O aspecto *whodunit* desempenha um papel decisivo nos *gialli* clássicos, embora nem sequer apareça no *slasher* prototípico; pois esse recurso narrativo enfoca-se na investigação, no esclarecimento da identidade do assassino por meio do *plot twist*<sup>123</sup>. Dessa forma, o investigador também se torna o personagem principal (ao lado do assassino.) O *slasher*, por outro lado, concentra-se inteiramente na tentativa de sobrevivência das vítimas - conseqüentemente, a *final girl*, ou seja, a pessoa que se defende com mais sucesso contra o assassino, tornando-se personagem principal e heroína.

Contudo, ainda existem outras disparidades entre os filmes *gialli* e *slasher*, como a predileção por cenários urbanos nos primeiros, enquanto as obras *slasher* tendem a ambientes isolados, muitas vezes rurais (ou pelo menos suburbanos). Cidades menores e aldeias, são o estereótipo do acampamento de verão - como em *Sexta-Feira 13, Acampamento Sinistro* (1983), de Robert Hiltzik, e *Chamas da Morte* (1981), de Tony Maylam – e tendem a ser a norma. Alguns *gialli* podem concentrar suas ações em vilas e galerias de arte (*O Segredo do Bosque dos Sonhos* [1971], de Lucio Fulci, e o *Pássaro das Plumas de Cristal*, respectivamente). Filmes *slasher* isolam suas localizações como regra, embora haja exceções

<sup>120</sup> [...] “the characters are often killed just to be killed”

<sup>121</sup> No entanto, também existem filmes *slasher* que incorporam o aspecto policial-investigativo. Mas esses são, acima de tudo, os mais tardios - e de menos sucesso -, filmes como: *Baile de Formatura*, *Dia dos Namorados Macabro*, ou o espanhol *O Terror da Serra Elétrica* (1982) de Juan Piquer Simón, ou os que foram feitos após o sucesso de *Halloween* ou *O Massacre da Serra Elétrica*. O especial sobre os assassinos é que eles, na maior parte do tempo, ao contrário de Jason Voorhees ou Michael Myers, nem sempre matam, ou seja, ocupam um lugar discreto, entre seus semelhantes e amigos e os enganam fingindo ser como se estivessem procurando o assassino. A consequência disso é que qualquer um dos protagonistas pode ser o assassino e, portanto, todos são suspeitos.

<sup>122</sup> “Where the only goal seems to be survival until the sun comes up”.

<sup>123</sup> *Plot twist* ou ponto de virada é uma mudança radical na direção esperada ou prevista da narrativa de um romance, filme, série de televisão, quadrinho, jogo eletrônico ou outra obra narrativa. Trata-se de uma prática muito usada para manter o interesse do público na obra, para normalmente surpreendê-lo com uma revelação surpresa

ocasionais: *Escola Noturna* (1981), de Ken Hughes, e *Dia da Formatura* (1981), de Herb Freed, são *slashers* de base urbana, enquanto outros podem restringir todos os assassinatos à propriedade escolar, como em *A Morte Convida para Dançar* (1980), de Paul Lynch, em um trem em movimento, em *O Trem do Terror* (1980), de Roger Spottiswoode, em um parque de diversões, em *Pague Para Entrar, Reze para Sair* (1981), de Tobe Hooper, ou em um supermercado como em *Violência e Terror* (1989), de Scott Spiegel.

A razão para a preferência do *slasher* por locais ermos, além da simples contenção orçamentária, tem a ver com a escala de tempo. A maioria dos *slashers* ocorre em um único período de vinte e quatro horas, ou em alguns dias - que é raro. Os *gialli* tendem a acontecer durante vários dias, se não semanas. A linha de tempo narrativa condensada do *slasher* também cria uma configuração restrita. Se o assassino está em algum lugar da casa, os personagens têm mais chances de encontrá-lo; enquanto se o assassino estiver em algum lugar da cidade, os personagens terão uma chance maior de evitá-lo. De acordo com Mikel Koven:

O foco dos filmes *slasher* é inerentemente diferente dos *gialli*, concentrando-se na perseguição e na prevenção do assassino ao longo de algumas horas, em vez do aspecto do enigma, não há necessidade de incorporar a relativa segurança espacial de uma cidade inteira a permitir uma redução espacial e temporal, a fim de refletir sobre os assassinatos e descobrir quem é o responsável por eles. (KOVEN, 2006, p.164, tradução nossa).<sup>124</sup>

A respeito da influência do *giallo* no *slasher*, nota-se que os assassinos dos *gialli* - da mesma forma como nos *slashers* -, têm predileção pelas mulheres como alvo. Nos *gialli*, porém, além da excentricidade dos antagonistas, sustenta-se ainda a tensão carnal de forma ritualizada e alegórica em intrincadas sequências de violência que exaltam a transgressão sexual. Porém, seus motivos, amiúde, relacionam-se menos à insanidade mental e mais com a cobiça. Para mais, as vítimas dos filmes desse subgênero compõem uma variante etária mais variada, diminuindo relativamente a implicação dos assassinatos como castigo a condutas desviantes como na maioria dos *slashers*.

Os assassinos dos *gialli* evitam armas de fogo (comumente usam armas brancas, assim como nos *slashers*) e, normalmente, são entes urbanos, apesar do sobrenatural, vez ou outra, fazer parte de algumas dessas obras.

<sup>124</sup> “(...) focus of slasher films is inherently different from the giallo. concentrating on the chase and avoidance of the killer over the span of a few hours rather than the puzzle aspect, there is no need to incorporate the relative spatial safety of an entire city to allow for a spatial and temporal reprieve in order to reflect on the murders and figure out who is responsible for them”.

No *slasher*, há uma tensão evidente entre a moralidade antisssexual - a quebra de normas conservadoras que são sistematicamente punidas - e o prazer que essas situações sexuais ou provocativas procuram gerar no público. Em alguns *gialli* tardios há também essa coexistência, especialmente naqueles que prenunciam ou balizam as premissas básicas do *slasher*, como *Banho de Sangue A.K.A.: Mansão da Morte* (1971), de Mario Bava, e *Torso* (1973), de Sergio Martino. Ao examinarmos *Torso*, de Martino, encontramos atributos que o fazem um exemplo de filme *slasher* prototípico e que viria a influenciar uma gama de diretores norte-americanos. Entretanto, esse filme apresenta a maioria dos tropos e dispositivos narrativos típicos do *giallo*. O título original, em italiano, mantém a tradição de nomes barrocos. Em italiano, *I Corpi Presentano Trace di Violenza Carnale*, literalmente, *O Corpo Apresenta Sinais de Violência Sexual*. Este tipo de titulação mantém a tradição de filmes como *As Lágrimas de Jennifer*, (1972), de Giuliano Carnimeo, cujo título em italiano, *Perché Quelle Strane Gocce di Sangue sul Corpo di Jennifer?* e é traduzido como: *Por que Aquelas Estranhas Gotas de Sangue Estão no Corpo de Jennifer?* (KOVEN, 2006, p. 167).

O problema consiste em estender essas chaves à corrente como um todo. Nesses casos, numerosas características do subgênero são perdidas de vista, comumente as mais específicas, relevantes e identitárias; entre elas: que a seleção de alvos não é usualmente associada ao assassino vingador; que não há tendência a despersonalizar as vítimas desprezando sua subjetividade ou seus processos psicológicos - mas, pelo contrário, entendê-los e assumi-los como heróis, muitas vezes conferindo-lhes o papel de protagonista e investigador amador dos crimes – e, principalmente, que o assassinato não representa, em geral, uma reação ao gozo dos corpos.

### 3.1 O DETETIVE AMADOR E A *FINAL GIRL*

O detetive amador no *giallo* e a *final girl* no *slasher* têm um papel semelhante dentro de ambos estilos: a descrição de Clover (2015)<sup>125</sup> da *final girl* pode ser transferida quase em sua totalidade para o personagem do detetive amador constituinte nos *gialli*.

Desde o início do filme, ambos são apresentados e desenvolvidos para que ganhem credibilidade psicológica em contraste com as vítimas do assassino. Ambos são argutos, alertas ao ambiente, às pessoas ao redor, e têm noção do perigo que se avizinha. Em geral,

---

<sup>125</sup> Ver: Carol J. Clover: *Men, Women and Chainsaws: Gender in the Modern Horror Film*. Princeton, New Jersey. Princeton University Press, 2015, p. 44-48.

eles são os únicos que conhecem o padrão dos assassinatos, o *modus operandi* dos homicidas, e que os derrotam ou os matam.

A diferença entre os dois, porém, é que o espectador no *giallo* é guiado pelo detetive amador (ele toma a iniciativa, por exemplo, de entrevistar pessoas, visitar lugares no passado do suposto assassino, fazer pesquisas em bibliotecas etc.) e é conduzido até a resolução da trama - que geralmente consiste em um embate final entre detetive amador e assassino, em que o primeiro vence.

Já nas películas *slasher*, pela ausência da figura do detetive, isso não é possível. Aqui tudo se concentra na caçada aos protagonistas pelo vilão, o qual ostenta o papel ativo na trama, que dita seu andamento através de seus atos, orientando o espectador ao longo da narrativa. Pode-se estabelecer, no máximo, uma relação entre espectador e a figura da *final girl*, uma vez que esta assume um papel mais ativo à medida que o filme avança, mas só o faz por causa dos ataques do vilão, então ela só se torna mais dinâmica para sobreviver e não, como o detetive amador, por sua própria vontade.

#### 4. A FILMOGRAFIA DE WES CRAVEN: DO *EXPLOITATION* AO *SLASHER*

Wes Craven, nascido Wesley Earl Craven em 2 de agosto de 1939, em Cleveland, Ohio, e falecido em 2015, iniciou sua carreira no cinema dirigindo filmes adultos, após um breve período na área acadêmica (lecionou inglês e literatura nas Universidades de *Westminster College* e *Clarkson College of Technology*). Uma grande parcela de sua obra fílmica busca explorar os processos familiares, conflitos de classes e a relação do indivíduo com a religião (possivelmente influenciado por uma austera criação cristã batista), bem como os perímetros do meio cinemático por meio de metalinguagem e autoreflexividade.

Enquanto suas primeiras obras apresentavam uma estética realista, a partir da década de 1980, Craven emigrou para um estilo mais burilado, calcado sobretudo no impacto visual de sofisticados efeitos especiais e de maquiagem. Wes Craven ganhou significativa reputação em meio à crítica especializada após dirigir *Aniversário Macabro* (1972), obra essa que marca sua incursão ao *slasher*, aos *rape-revenge*<sup>126</sup>, ao *exploitation*<sup>127</sup>, além do arquétipo da casa bucólica utilizada ora como refúgio, ora como desabrigo.

Além dessa incorporação desses subgêneros fílmicos, a ideia da justaposição da casa como um espaço de salvaguarda ou desamparo é aquela que se verá continuamente em filmes *slasher* ao longo das décadas subsequentes ao lançamento de *Aniversário Macabro*. De acordo com o crítico cinematográfico Roger Ebert:

A direção de Wes Craven nunca nos deixa sair de uma tensão dramática quase insuportável [...] *Aniversário Macabro* é um filme surpreendente, cruel, amargo, umas quatro vezes melhor que se esperaria. Tem uma narrativa poderosa, contada de uma forma tão forte e direta que o público (que em sua maioria não esperava assistir a nada além de um bom e velho *exploitation*) ficou se sentindo sem chão (apud HUTSON, 2016, p. 42).

Para o pesquisador cinematográfico e professor de cinema da PUC-Rio, A. C. Gomes de Mattos, à época da invasão, por assim dizer, dos filmes *exploitation* remonta a meados dos anos 1940, quando a *Variety*, longeva revista estadunidense semanal, já atentava para os filmes de exploração como filmes com algum assunto oportuno ou controverso que podiam ser explorados pela publicidade:

<sup>126</sup> *Rape-revenge*, é um subgênero dos filmes de terror que descrevem sequências gráficas de estupro, tortura e posteriormente vingança, ou por parte do próprio abusado, como também do cônjuge, família ou grupo.

<sup>127</sup> Refere-se aos filmes que exploram temáticas sensacionalistas, libidinosas, bizarras, violentas e oportunistas. (HUTSON, 2016, p.42).

[...] A matéria citava uma produção da RKO, *Espírito Indomável* (*Back to Bataan*, 1945) [...] lançado simultaneamente com o retorno das forças militares americanas às Filipinas. [...] Os filmes de exploração (*exploitation films*) de má reputação abordavam temas proibidos pelos corpos de censura e mecanismos auto reguladores da indústria organizada, tais como higiene sexual, nudismo, prostituição, *strep-tease*, uso de drogas, atrocidades, exotismo pseudo-etnográfico ou qualquer outro assunto considerado de mau gosto. (DE MATTOS, 2003, p.44).

Ilana Feldman (2008), por sua vez, descreve um certo efeito que pode aqui ser enquadrado ao *exploitation* setentista de terror onde o mote é a desforra, especialmente se levarmos em consideração de que se trata do início de um processo de radicalização da narrativa cinematográfica:

Esses processos de intensificação e ficcionalização das narrativas ordinárias, por meio de um apelo realista que têm pautado diversos objetos produzidos pelas indústrias comunicacionais, informacionais e de entretenimento, têm como paradoxal efeito a busca por uma experiência que seja, simultânea e transgressivamente, tomada como real e verdadeira, já que nem a realidade nem as subjetividades podem oferecer essas garantias. O que significa dizer que o paradoxo do realismo, por meio de renovados procedimentos narrativos, artifícios ficcionais e dispositivos audiovisuais, engendra um efeito de verdade que orienta, contemporaneamente, uma demanda tanto por um artifício captador de uma [suposta] autenticidade quanto por uma autenticidade gerada pelo próprio artifício. Assim, se a “vontade de verdade” torna-se vontade de artifício, na medida em que a verdade é efeito de uma construção, de uma perspectiva, de uma avaliação, o apelo realista, do mesmo modo, não seria pautado por um apelo ao real tão-somente, mas por um apelo ao real como um efeito, como um semblante ficcional, porque agora minimante organizado e intensificado (FELDMAN, 2008, p.63).

O enredo de *Aniversário Macabro* trata de duas jovens garotas suburbanas que, no início dos anos 1970, no dia do aniversário de uma delas, saem para procurar maconha e se deparam com uma gangue de psicopatas foragidos. Elas são levadas para um bosque e são abusadas, estupradas e assassinadas. Após o acontecido, o mesmo grupo de homicidas acaba pedindo abrigo justamente na casa dos pais de uma delas. Estes, cientes e enternecidos, tramam vingar-se e chacinam os criminosos.

*Aniversário Macabro* foi um filme de terror inovador no sentido de que era intensamente gráfico e apresentava o uso perturbador e prolongado de fotos registradas pelos algozes, que por sua vez, davam acesso ao espectador às intimidades do estupro, tortura sexual, emasculação e assassinato.

[*Aniversário Macabro* provocava] as potenciais audiências com o realismo da violência, os desafiando a continuar assistindo e confrontando sua relação alegórica com o [suposto] trauma real. [*Aniversário Macabro*] sinaliza à audiência que ela poderia esperar por desafio e confrontação. (HENRY, 2014, p.31, tradução nossa).<sup>128</sup>

Embora o terror cinematográfico já tivesse experimentado sua entrada ao mundo do *gore/splatter* em *Banquete de Sangue*, a abundância de violência sexual contida no trabalho de Craven não havia sido vista até então. Para além da abordagem quase documental da obra, em estilo *cinema-verdade*<sup>129</sup>, há ainda um elemento alusivo que faz de *Aniversário Macabro* ser vagamente baseado em *A Fonte da Donzela* (1960), de Ingmar Bergman. De acordo com Wes Craven:

Quando vi *A Fonte da Donzela*, de Bergman, pensei: ‘que história incrível’. Achei que seria ótimo atualizar aquilo para algo completamente bizarro [...]. O meu sentimento como acadêmico - e eu realmente usei uma abordagem acadêmica em alguns aspectos – era que, enquanto não arrancar as vísceras de um corpo humano e ver a bagunça que tem lá dentro, você não chegou à essência da matéria que é absoluta e o grotesco dos nossos corpos isentos de mente e espírito. (HUTSON, 2016, p. 41).

Além disso, da mesma forma como ocorre no cinema de terror contemporâneo, a partir dos anos 1980, com os filmes do subgênero *found footage*<sup>130</sup>, que intentavam ludibriar a audiência de que se trata de uma estória fidedigna - simulando o discurso narrativo histórico, em que é suposto relatar o que realmente se passou (BARTHES, 1972, p. 43) -, fez do filme de Craven um grande sucesso de público, somando-se às análises como a de Ebert, associadas a uma campanha publicitária simples, mas memorável (“para evitar desmaios, continue repetindo; é apenas um filme, é apenas um filme...”).

<sup>128</sup> “(...) *The potential audiences with the realism of the violence, challenging them to withstand a viewing and to confront its allegorical engagement with historical trauma. Signals to the audience that they should expect a challenge and confrontation*”.

<sup>129</sup> A expressão foi concebida por Edgard Morin e Jean Rouch no manifesto publicado por ocasião da distribuição de seu filme, *Chronique d'un été* (1960). Tratava-se de propor um novo tipo de cinema documentário utilizando, a do exemplo dos cineastas americanos em torno de Robert Drew e dos cineastas canadenses da ONF, as novas técnicas leves. Não se tratava apenas de uma evolução, mas de uma nova atitude estética e moral: os cineastas participam da evolução da pesquisa e da filmagem, eles não procuram esconder a câmera nem o microfone; eles intervêm diretamente no desenrolar do filme, passando do estatuto de autores ao de narradores e de personagens. Correlativamente, a câmera é concebida como um instrumento de revelação da verdade dos indivíduos e do mundo. (AUMONT, MARIE, 2009, p. 50).

<sup>130</sup> Filmes *found footage* são um subgênero no qual todo ou parte dele é apresentada como se fosse uma gravação de filme ou vídeo descoberta. Os eventos registrados geralmente são vistos pela câmera de um ou mais dos personagens envolvidos, geralmente acompanhados por comentários em tempo real e fora do quadro da câmera. Para maior realismo, a cinematografia pode ser feita pelos próprios atores enquanto eles atuam, e o trabalho instável da câmera e a atuação naturalista são empregados. Em suma, essas obras fílmicas trazem consigo a lenda de que os acontecimentos são reais e, de acordo com a tradução literal, são compostos das filmagens encontradas após as supostas tragédias. Um exemplo clássico e canônico desse tipo de filme é *Holocausto Canibal* de Ruggero Deodato.

Antes do ciclo<sup>131</sup> de filmes de canibais italianos - à moda de Deodato, Umberto Lenzi, Joe D'Amato e dos *found footage* -, os filmes “rape-revenge, sem dúvida fortalecidos pela relevância cultural da segunda onda do feminismo na década de 70 (e adentrando nos anos 80), forneceram um canal para questionamentos feministas e o papel do feminismo na sociedade”. (HENRY, 2014, p.2, tradução nossa).<sup>132</sup>

Os *rape-revenge* impactaram o público que ainda se habituava com o novo modelo estético das produções baratas dos anos 1970 e a maneira cruciante de representar a violência. Ainda que se debata uma hipotética fetichização da violência sexual nessas obras, há de se admitir que o cinema jamais foi tão veemente ao lidar com o abuso sexual. Além disso, é considerável compreender que, assim como nos *slashers*, o papel feminino no duelo pela sobrevivência e, posteriormente a vingança, é recobrado pelas personagens femininas cabendo aos homens o papel de agressor. É importante salientar que a existência dos *rape-revenge* enquanto subgênero do terror seja bastante discutida. Ao conjecturar que essas obras fílmicas compõem um subgênero em si, Claire Henry enumera os rudimentos formais que, assim como subgêneros consolidados como o *slasher* por exemplo, os constituem:

[Filmes *rape-revenge*] possuem sua própria iconografia (vítimas de estupro seminuas e cobertas de lama; mulheres vingadoras que usam batom vermelho e fantasias sensuais; castração; mulheres armadas), personagens recorrentes (vítima jovem, atraente e branca transformada em *femme fatale* justiceira; estupradores; caipiras), e conflitos e temas centrais (transformação; trauma do estupro; ética da vingança; vigilantismo; tortura) bem como a estrutura dividida em duas partes identificadas pela maioria dos críticos (estupro seguido de vingança). (HENRY, 2014, p.4).<sup>133</sup>

A sinergia entre a carreira pregressa como professor de inglês, à coprodução - juntamente a Sean S. Cunningham - do documentário erótico *Together* (1971), uniram-se como insígnia à figura de Craven, fato que o levou a ser procurado pelo produtor de filmes de baixo orçamento Peter Locke. Bastante familiarizado com os trabalhos que Craven havia realizado, Locke pediu que ele criasse algo próximo aos arquétipos de *Aniversário Macabro*. O filme (de Craven) era algo assustador “(...) então falei: ‘vamos fazer outro filme de terror’.

<sup>131</sup> Um ciclo, ao se tratar de cinema, é um grupo de filmes localizados num período histórico específico de limitada duração. O filme de gângsteres dos anos 30 por exemplo, foi um ciclo de filmes que ocorreu entre 1929 a 1933.

<sup>132</sup> “No doubt second-wave feminism’s high cultural profile in the 1970’s (tailing in to the 1980’s) invigorated the genre, and rape-revenge provided a forum for feminist issues and the role of feminism in society to play out”.

<sup>133</sup> “(...) Have its own loose iconography (mud-covered semi-naked rape victims; red lipstick and fetish costumes of the transformed avenger; castration; women with guns), stock characters (young, white, attractive victim turned *femme fatale* avenger; rapists; rednecks), and key themes and conflicts (transformation; rape trauma; ethics of revenge; vigilantism; torture) as well as the standard two-part structure most critics identify (rape followed by revenge)”.

Eu não sabia nada sobre filmes de terror (...). Eu sabia apenas que Wes era bom”. (HUTSON, 2016, p. 51). Ao que o próprio Craven replica: “Desejava fazer algo mais sofisticado que *Aniversário Macabro*. Não queria me sentir desconfortável de novo fazendo uma declaração sobre a depravação humana”. (IDEM, 2016, p. 51).

Ao elaborar o que ele almejava que constituísse uma variante depurada de um tema muito explorado anteriormente, Craven foi parar na Biblioteca Pública de Nova York, ao passo que foi absorvido por um livro que contava uma antiga história escocesa, situada no século XVI sobre uma tribo selvagem conhecida como a família Sawney Bean. Embora a veracidade do clã Bean e sua conseqüente punição tenha sido questionada, aquilo foi suficiente para Craven arquitetar uma nova abordagem:

Eles se tornaram selvagens havia diversas gerações, moravam em uma caverna marinha e atacavam e devoravam viajantes entre Londres e Edimburgo. Não foram descobertos por muitos anos, e a região onde eles caçavam era considerada assombrada, porque os viajantes entravam e nunca mais eram vistos novamente. A lendária família eventualmente foi capturada, julgada, condenada, com castigos mortais envolvendo enforcamento e desmembramento [Craven, por sua vez explica]: ‘fiquei impressionado com o fato de, por um lado, ter essa família selvagem matando pessoas para devorá-las, mas, se você parar pra pensar, o que eles fizeram não é muito diferente daquilo que a civilização fez quando os pegou’. (HUTSON, 2016, p. 51).

Foi essa ironia, ainda presente em Craven, que o levou a explorar, junto com Locke, de forma cinematográfica, um *road movie*<sup>134</sup> calcado no *slasher* que possui como contexto a luta de classes sob em uma crônica de sobrevivência de uma família de classe média americana contra outra, composta por proscritos que vivem como montanhese canibais. Recordar-se Locke: “isso foi a base para *Quadrilha de Sádicos*” (1977). (HUTSON, 2016, p. 51). *Quadrilha de Sádicos* conta a história da prototípica família Carter que se depara com seu veículo enguiçado no meio do deserto, mais precisamente em um campo de testes da aeronáutica norte-americana, e que são aterrorizados por uma outra família, de congênitos antropófagos. Segundo Craven: “A minha proposta era que as duas famílias em *Quadrilha de Sádicos* fossem imagens espelhadas uma da outra, para que eu pudesse explorar os diferentes lados da personalidade humana”. (IDEM, 2016, p. 52).

---

<sup>134</sup> *Road movie*, ou *filme de estrada*, são assim chamados pelo fato de se basearem em travessias pessoais que se desenrolam durante uma viagem. Em comum, nesses filmes, os protagonistas passam por alguma mudança a partir das ocorrências vividas no desenrolar desses percursos.

Como nota Christopher Sharrett:

*Quadrilha de Sádicos* é a versão de Craven de *As Vinhas da Ira*, que descreve a sociedade entrando em uma nova era das trevas no conto de duas famílias [uma 'civilizada' e uma 'bárbara'] em embate às margens da fronteira americana. (apud WOOLEY, 2011, p. 69, tradução nossa).<sup>135</sup>

Muitos elementos da trama de *Quadrilha de Sádicos* se tornam familiares em filmes de terror vindouros. Em 1977, o ano de seu lançamento, no entanto, a ideia de um grupo de pessoas "normais" ficar presa em um lugar isolado e ter que lutar contra psicopatas não tinha sido feito até o momento, excetuando, em partes, o roteiro de *O Massacre da Serra Elétrica*, de Tobe Hooper, produzido três anos antes. Da mesma maneira, a família pária que vivia no deserto também era um dispositivo de enredo de filme de terror relativamente novo à época.

O reconhecimento como cineasta especializado em cinema fantástico ajudou Craven a ser convocado para dirigir *Verão do Medo* (1978), filme encomendado pela rede norte-americana NBC. Tendo como base o romance *Summer of Fear*, de Lois Duncan - autora esta que ainda veria, em 1997, outra obra de sua lavra transposta para o cinema, o *slasher* *Eu Sei o Que Vocês Fizeram no Verão Passado*, pelas mãos de Kevin Williamson, roteirista de *Pânico* (1996) -, Craven estava novamente em território íntimo, com o tema da família ameaçada. O filme trazia a atriz Linda Blair que no enredo suspeita que uma prima, enviada para morar em sua residência depois da morte dos pais seja, na verdade, uma bruxa. De acordo com Craven, após a feitura da obra:

Foi o meu primeiro telefilme. Eu tinha ido para a Califórnia a fim de trabalhar em algumas coisas pequenas e fui convidado para fazer *Verão do Medo* [...]. Acho que foi a primeira vez que trabalhei com uma estrela de Hollywood de algum nível, Linda Blair. Foi a primeira vez filmando em 35 mm também, e a primeira vez usando uma grua e uma plataforma móvel para a câmera - então foi um ótimo aprendizado. (HUTSON, 2016, p. 55).

*Verão do Medo* foi transmitido pela NBC como evento de *Halloween* do canal, em 31 de outubro de 1978, e teve um bom desempenho com público e crítica, o que lhe valeu uma carteira de membro do Sindicato de Diretores da América, além de algo que, até então, não

---

<sup>135</sup> “*The Hills Have Eyes*, which Craven describes as his version of *The Grapes of Wrath*, depicts society entering into a New Dark Age in the tales of two families (one ‘civilized,’ one ‘barbaric’) clashing on the fringes of the American frontier”.

tivera acesso: milhões de telespectadores que o viram trabalhar “fora do âmbito de sangue, tripas e o que muitos consideravam *exploitation*” (HUTSON, 2016, p. 58).

Com uma recém adquirida respeitabilidade na realização cinematográfica, Craven foi abordado pelo documentarista italiano Alessandro Fracassi com a incumbência de roteirizar dois projetos, sendo um deles sobre o tráfico de drogas entre Colômbia e Estados Unidos e o outro, baseado no suicídio em massa dos fiéis do culto Templo do Povo, comandado pelo reverendo Jim Jones, em 18 de novembro de 1978, em Jonestown, Guiana. Com o cancelamento da feitura escrita de ambos os filmes, Craven que desde *Quadrilha de Sádicos*, quatro anos antes, não havia desenvolvido nenhuma longa-metragem, aceitou a tarefa dos roteiristas e da escritora de *Verão do Medo*. “O filme, uma história complexa envolvendo religião, repressão e assassinato, foi intitulado de *Benção Mortal*”. (IDEM, 2016, p. 58).

A premissa diz respeito a viúva de um membro de uma seita que morreu misteriosamente, e explora o temor dessa mulher de que os membros remanescentes do culto possam ter planos para assassiná-la. *Benção Mortal* apresentava não apenas um, mas dois assassinos - tônica essa que, anos mais tarde, foi reaproveitada pelo diretor em *Pânico*. Sobre o assunto, o cineasta discorre: “Era uma noção intrigante, antes de tudo, observar a hipocrisia da religião e depois, bem no finalzinho, dizer que não foram eles”. (IDEM, 2016, p. 62).

Por fim, é revelado que um incubo, um demônio em forma masculina, temido pela comunidade religiosa, era o assassino. Ao final da película, a criatura emerge do chão arrebatando as tábuas do assoalho para apanhar a mocinha sobrevivente, arrastando-a para o inferno. Essa cena de encerramento foi solicitada pelos produtores e realizada por dois técnicos de efeitos especiais, ao passo que esta não foi aprovada por Craven. Mostrando maturidade no gênero terror, segundo os críticos do *Los Angeles Times*, “Craven, sabe como manipular e sustentar a tensão. Ele mantém a energia fluindo”. (IDEM, 2016, p. 63) -, embora não satisfeito com o final da obra que havia realizado - Craven, conta-nos Thommy Hutson, ficou contente com o filme como um todo: “Tenho que dar um passo atrás e dizer que certas coisas ficaram muito bem-feitas [...]. Muitas das cenas e imagens ficaram muito poderosas”. (IDEM, 2016, p.63).

A transmutação da famosa obra dos quadrinhos *O Monstro do Pântano* (1982), lavra da editora *DC Comics*, concebida por Craven, se concentrava na história do Dr. Alec Holland, que se escondia nas profundezas dos charcos, enquanto desenvolvia uma fórmula para incitar o crescimento das plantas e, conseqüentemente, acabar com a fome mundial. Anos mais tarde, relembando os momentos penosos que envolviam a produção, Craven ressalta que,

“infelizmente, o trabalho árduo não foi recompensado nas bilheterias quando foi lançado, embora ele tenha se tornado cult para muita gente”. (IDEM, 2016, p.66). Roger Ebert, em sua crítica original à obra, enxergou esse potencial quando afirmou que era “um daqueles filmes que ficam entre tesouros enterrados e prazeres culposos”. (IDEM, 2016, p.66).

A partir do sucesso de *Quadrilha de Sádicos*, e quase dois anos sem trabalhar na elaboração de um longa-metragem desde *O Monstro do Pântano*, Craven, mesmo relutante, decidiu considerar a sequência de *Quadrilha de Sádicos*, respondendo assim a um chamado do produtor Peter Locke.

O filme, inicialmente intitulado *The Night of Jupiter*, fez com que o cineasta tivesse que lidar com o fato de que dois de seus principais vilões, Pluto e Jupiter, terem sido mortos no filme original e, ao mesmo tempo, tentar trazer de volta dois sobreviventes - um membro da família Carter e Ruby, uma das filhas do clã canibal. A recepção de público e crítica ao slasher *Quadrilha de Sádicos 2* (1984) foi inferior ao esperado. Conforme a análise da *Variety*: “clichês bobos que seguem a fórmula dos filmes de terror, com um adolescente atraente após o outro sendo eliminado pelos canibais sobreviventes” (IDEM, 2016, p.71). Craven, por sua vez, admite: “Lamento muito por ‘Quadrilha de Sádicos 2’ [...]. ‘Eu estava completamente falido e precisava fazer qualquer filme. Eu teria feito ‘Godzilla Vai para Paris’ se fosse necessário”. (HUTSON, 2016, p.71).

Apesar do fracasso em relação à *Quadrilha de Sádicos 2*, Craven foi contratado para capitanear outro telefilme, *Convite para o Inferno* (1984), para o canal de TV ABC em 24 de maio daquele ano:

A obra, que alguns consideram uma mistura estranha [...] de *Esposas em Conflito* (1975) e *Vampiros de Almas* (1956), foi assim descrita pelo *TV Guide*: ‘Os penteados armados típicos dos anos 80 desse telefilme de suspense são muito mais assustadores que sua história frouxa sobre possessão satânica’. (HUTSON, 2016, p.71).

Ao reconhecer que ambos telefilmes foram - pelo menos nas questões técnicas - importantes para ele, Craven admitiria, de forma resoluta, segundo Thommy Hutson, que “não há nada neles que eu diria representar algo que pudesse chamar a atenção das pessoas” (IDEM, 2016, p.77).

Produzido por Robert Shaye, então presidente da New Line Cinema, *A Hora do Pesadelo* (1984), de acordo com Jeffrey Steven Podoshen (2016),

[...] usa a *Era Reagan* em meados da década de 1980, como cenário [...]. Enquanto em *Aniversário Macabro* (Craven) usou a casa suburbana como refúgio da decadência urbana rapidamente acelerada na cidade de Nova York, a casa (ou casas), em *A Hora do Pesadelo* parecem ter saído de um anúncio de campanha de Reagan como o famoso 'É Manhã Novamente na América' [...] O filme, como todos sabemos, é a introdução do personagem Freddy Krueger. Observe, é claro, esse nome e sua semelhança com "Krug" [o vilão] de *Aniversário Macabro*. Ao contrário de Krug, no entanto, Freddy é um ser sobrenatural que pode invadir sonhos e matar neles. (PODOSHEN 2016, p. 5, tradução nossa)<sup>136</sup>

Na Rua Elm, fictícia localidade onde o enredo do filme se concentra, somos apresentados a Freddy Krueger, um assassino de crianças queimado vivo por uma multidão de pais enfurecidos, após ter sido libertado da prisão por causa de um detalhe burocrático. A obra parte da antiga premissa de um grupo de adolescentes que são chacinados metodicamente - nesse caso, pelo mesmo maníaco, agora desfigurado, redivivo dos mortos -, e que usa uma luva com garras de metal.

Krueger torna-se obcecado em se vingar dos filhos adolescentes daqueles que findaram sua vida mortal. Os assassinatos cometidos por Freddy Krueger no filme não são mortes apenas oníricas por assim dizer, mas sim, uma realidade permanente. Como aprendemos em filmes posteriores da cine-série *A Hora do Pesadelo*, os jovens que ele mata tornam-se seus "filhos".

Steven Jay Schneider (2009) compendia a metodologia de Krueger dessa maneira: "Residindo na mente de suas jovens vítimas, atacando-as enquanto dormem, Freddy Krueger é virtualmente onipotente, capaz de reescrever as leis da física e realizar toda forma de grotescos e imaginativos assassinatos". (SCHNEIDER, 2009, p.302, tradução nossa).<sup>137</sup>

O filme de Craven fortalece a hipótese de Nowell (2010)<sup>138</sup> de que, após a produção de um determinado gênero tender para um nivelamento, um novo filme de sucesso pode ser capaz de revigorar essa produção. Conjeturando a esse respeito, Harper (2004) apoia e complementa "que nos anos restantes da década, um número respeitável desses filmes foi

---

<sup>136</sup> "Craven uses the Reagan-era mid-1980s as the setting for *Nightmare*. Where as *Last House* used the suburban home as a refuge from the quickly accelerated urban decay in New York City, the home (or homes) in *Nightmare* seem to come right out of a Reagan campaign advertisement like the famous 'It's Morning Again in America'. (...) The film, as we all know, is the introduction of the Freddy Krueger character. Note, of course, this name and its similarity to 'Krug' from *Last House*. Unlike Krug, however, Freddy is a supernatural being who can invade dreams and kill in them".

<sup>137</sup> "Residing in the minds of his young victims, attacking them in their sleep, Freddy Krueger is virtually omnipotent, able to rewrite the laws of physics and carry out all forms of grotesque and imaginative murders".

<sup>138</sup> Ver: Richard Nowell: *Blood money: a history of the First Teen Slasher Film Cycle*. Londres: Bloomsbury Academic, 2010.

produzido, com qualidade variável” (HARPER, 2004, p. 22, tradução nossa)<sup>139</sup>, que vão desde meros pastiches de *Halloween*, como *Mansão da Morte* (1986), de Carol Frank, a filmes que triunfaram nas bilheterias e receberam deferência da crítica, como *Brinquedo Assassino* (1988), de Tom Holland.

Se por um lado, os espectadores estavam fartos dos velhos preceitos contidos nesses filmes, por outro, abordagens mais arrojadas eram criticadas. Com *A Hora do Pesadelo*, tanto público quanto crítica reacenderam o interesse para o já tão combatido filme *slasher*, que por décadas usou e abusou da mesma fórmula. Como assevera Christensen (2011): “*A Hora do Pesadelo* ajudou a estabelecer Craven como um autor com domínio no macabro e iniciou o sádico Freddy Krueger [...] nos anais da iconografia da cultura popular”. (CHRISTENSEN, 2011, p.23, tradução nossa)<sup>140</sup>.

#### 4.1 O NOVO PESADELO: O RETORNO DE FREDDY KRUEGER: AUTORREFERÊNCIA E A ABERTURA PARA PÂNICO

Após alguns fracassos que se seguiriam entre o marco de audiência e crítica de *A Hora do Pesadelo* à telefilmes de insucesso, a exemplo de *Um Frio Corpo sem Alma* (1985), e longas-metragens de bilheterias em revés, como *A Maldição dos Mortos-Vivos* (1988) e *Criaturas Atrás das Paredes* (1991), os filmes *slasher* subsequentes de Craven, como *A Maldição de Samantha* (1986) e *Shocker: 100.000 Volts de Terror* (1989) - apesar dos tropos estilísticos combatidos -, ainda mantiveram seu nome como um dos ícones do cinema de terror moderno. Para John Carpenter: “sequências são o mesmo filme. A audiência sempre quer ver o mesmo filme de novo.” (CUMBOW, 2000, tradução nossa).<sup>141</sup>

Entendemos, então, o tipo de cinema em que Craven, em *O Novo Pesadelo: O Retorno de Freddy Krueger* (1994), se enquadra. Sendo esse o sétimo filme da franquia, notamos a aspiração do cineasta em brincar com noções previamente versadas pelo público. Craven realiza um comentário reflexivo que remete à fórmula dos *slashers*, marcado por uma série de características comuns, umas metalinguísticas e outras específicas dentro do contexto cinematográfico de Hollywood em geral. É um cinema baseado em preceitos e repetições,

<sup>139</sup> “In the remaining years of the decade, a respectable number of such films were produced, with varying quality.”

<sup>140</sup> “A *Nightmare on Elm Street* (...) helped establish Craven as an auteur with a mastery of the macabre and initiated the sadistic Freddy Krueger (...) into the annals of popular culture iconography”.

<sup>141</sup> Ver: Robert Cumbow, *Order in the Universe: The Films of John Carpenter*. Metuchen, NJ: Scarecrow Press, 1990

característicos tanto de sua época quanto do gênero *slasher* - mais do que isso, é um cinema cujo público admira e pede por essa estandardização.

Nesse filme, Craven penetra na metalinguagem e na autorreferência, que passa a se configurar como emblema com a franquia *Pânico* anos depois (e que será discutido mais à frente neste trabalho). Aqui, há a presença do próprio Craven que aparece em cena interpretando a si mesmo, revelando que o temido Freddy Krueger é uma entidade maligna que só poderá ser capturada através do cinema (em outras palavras, pela ficção). O filme conta também com a atriz Heather Langenkamp, que protagonizava Nancy Thompson em *Hora do Pesadelo* original, bem como Robert Englund que por sua vez interpretava o personagem de Freddy, além de pessoas envolvidas na franquia.

O próprio roteiro do filme ganha tangibilidade quando, na residência de Craven, este revela à atriz Langenkamp que tem sido acometido por pesadelos em que descobre que somente um novo filme da franquia *A Hora do Pesadelo* poderá manter Freddy afastado do mundo real.

Com o intuito, portanto, de enclausurar o assassino Freddy Krueger novamente na ficção, Craven se presta a redigir o roteiro de um novo *A Hora do Pesadelo*. Entretanto, é fundamental que Langenkamp confronte Krueger novamente ao interpretar Nancy, a - eterna - *final girl*. Além de fazer o papel de si mesmos em *O Novo Pesadelo: O Retorno de Freddy Krueger*, tanto elenco quanto a equipe técnica da franquia tiveram elementos de suas vidas pessoais transpostos para a obra. Para exemplificar, o fato do esposo de Langenkamp, David LeRoy Anderson, ser proprietário de uma produtora de efeitos visuais, a *AFX Studio* (na obra, ela é esposa do fictício Chase Porter, interpretado pelo ator David Newsom, dono, na ficção, da *Cut to the Chase FX*). E não apenas os rostos mais públicos de *A Hora do Pesadelo*, como seu elenco e seu diretor/roteirista, compõem o filme; Robert Shaye, bem como Sara Risher, produtores da franquia, também "se interpretam" em uma sequência que se desenvolve na sede dos estúdios da *New Line Cinema*, produtora de Shaye, onde se percebe o funcionamento interno do negócio da produção cinematográfica.

O termo francês *mise en abyme*, que pode ser traduzido literalmente como "colocado no abismo", foi transportado para a crítica literária pelo autor francês André Gide no intuito de determinar "[...] as ficções em a ideia do 'texto dentro do texto' ecoa sobre a narrativa principal" (BLOOM, 2007, p. 228 apud SNOW, 2016, p. 3, tradução nossa)<sup>142</sup>.

---

<sup>142</sup> "(...) the fictions in which a text-within-the-text echoes the main narrative".

*O Novo Pesadelo: O Retorno de Freddy Krueger*, assim, retoma o tema do cinema no cinema (CERISUELO, 2000), tópico esse tão ancestral quanto a própria arte cinematográfica pois, desde os seus primeiros anos, os roteiristas tiveram como matéria a rodagem do filme, a história de um ator ou a descrição do mundo do cinema. (BLÜHER, 1999), semelhante, portanto, ao termo de retórica proposto por Gide - “também chamado de Construção em Abismo”<sup>143</sup>.

Analisando a heráldica<sup>144</sup>, André Gide notou que os brasões se arranjavam uns dentro dos outros, gerando, dessa maneira, uma espécie de esqueleto que se engata em outro. Gide à época, não ponderava especificamente de livros: a expressão fazia referência a qualquer “trabalho dentro de um trabalho”, qualquer mídia que trouxesse mídias de mesmo tipo aninhadas em uma estrutura. Dessa maneira, ele entendeu que este “diagrama” abismal - e que se assemelha a um precipício -, seria capaz de ser circunscrito também nas outras artes, não demorando para que novos pesquisadores ajustassem esse conceito para a interpretação crítica de obras cinematográficas.

Esse dispositivo de reflexividade cinematográfica acabou por produzir um efeito de espelho, que também se autorreflete (VERNET, 1988). Em *As Estruturas Narrativas*, Todorov acrescenta, trazendo a seguinte reflexão: “[...] a narrativa encaixante é a narrativa de uma narrativa. Contando a história de outra narrativa, a primeira atinge seu tema essencial e, ao mesmo tempo, se reflete nessa imagem de si mesma [...]” (TODOROV, 2003, p. 126).

Consoante ao que afirma Irene Bessière (2005):

“Essa construção ‘em abismo’, muito pouco frequente no cinema fantástico, essas idas e voltas entre paródia, seriedade e terror, essa aliança entre o medo e o riso garantem a consecução de um filme muito original e estimulante para o espectador.” (BESSIÈRE, 2005, p. 7)

A certa altura, a própria “realidade” se mistura com o longa-metragem de 1984. Em meio a uma conversa com o ator John Saxon - que interpretou o policial Donald Thompson, pai de Nancy, e aqui interpretando a si mesmo -, Langenkamp percebe que suas roupas e as dele se transformaram nos figurinos usados pelos seus personagens em *A Hora do Pesadelo*.

<sup>143</sup> Jacques Aumont e Michel Marie em seu expressivo “Dicionário Teórico e Crítico de Cinema” também dissertam sobre a *Construção em Abismo*, que por analogia - trata-se, de acordo com André Gide -, de um brasão, que designa “uma figura colocada no centro do escudo, e que figura outro escudo”. (AUMONT, MARIE, 2009, p.49).

<sup>144</sup> A peça de nobreza pode trazer no seu interior, em miniatura, o desenho global. O todo se confunde com a parte. A parte se confunde com o todo em se tratando de uma questão de perspectiva. Em heráldica, a técnica se chama “em abismo”. Esse termo designa, portanto, a arte do brasão, bem como a ciência que analisa a origem, a evolução e o significado dos emblemas blasfônicos.

A seguir, sua residência também se transmuta na famosa casa da Rua Elm do filme original, além de Saxon que começa a agir não mais como ator e sim como Thompson, o personagem, e chamando Langenkamp de “Nancy”. Se *A Hora do Pesadelo* confundiu os limites entre a realidade e os sonhos, *O Novo Pesadelo: O Retorno de Freddy Krueger* faria o mesmo com a realidade e a ficção.

Louis Peitzman (2014) celebra a originalidade de Wes Craven e aponta um novo direcionamento que, anos mais tarde, serviria de base para *Pânico*:

Como uma subversão totalmente autorreferencial das expectativas do público, *O Novo Pesadelo: O Retorno de Freddy Krueger*, estabeleceu um movimento em direção à metaficção de terror que continua a se desenrolar, de *Pânico* de 1996, também dirigido por Craven. (online, 2014, tradução nossa).<sup>145</sup>

O capítulo então se encerra na iminência do surgimento de *Pânico*, a obra metalinguística que mudou a história do *slasher* nos anos 1990.

---

<sup>145</sup> “As a thoroughly self-referential subversion of audience expectations, *New Nightmare’s* established a move toward metafiction in horror that continues to play out, from 1996’s *Scream*, also directed by Craven”

## 5. *PÂNICO*: INTERTEXTO, INFLUÊNCIA E METALINGUAGEM

“Tudo é um filme. Tudo é um grande e maravilhoso filme. Só que não podemos escolher o gênero.” (Billy, *Pânico*, 1996).

Em 1996, com os arquétipos bem desenvolvidos e o subgênero *slasher* já bem explorado, além de um desgaste pela própria previsibilidade dos roteiros, Wes Craven surpreendeu o público e a crítica com *Pânico*, ao dar início a uma das franquias mais bem-sucedidas do terror cinematográfico, trazendo assim uma nova onda de filmes *slasher* à indústria hollywoodiana.

O roteiro, completamente díspar da maioria dos *slashers* tradicionais, girava em torno de um suposto assassino cinéfilo, obcecado por filmes de terror e que utilizava os clichês desses mesmos filmes para atemorizar um grupo de jovens. O assassino, ao que tudo indica, é um deles. Durante o filme, as personagens tentam decifrar as próximas ações do vilão por intermédio de seus conhecimentos fílmicos, a fim de sobreviverem aos seus ataques. Craven utiliza todo o seu conhecimento sobre o tipo de filme que ajudou a propagar mais de uma década antes e oferece, a partir de suas próprias perspectivas autorais, um reavivamento dentro do próprio subgênero, que já dava claros sinais de esgotamento desde o fim dos anos 1980.

Nas palavras do crítico cinematográfico Rafer Guzman (2015):

“*Pânico*” era [...] parte de um gênero que havia sido explorado e totalmente exaurido ao longo dos anos 1980, graças às franquias “Sexta-Feira 13” e “Halloween”. Cada parcela dessas séries tornou-se cada vez mais obtusa e derivada, até que os filmes começaram a parecer paródias de si mesmos (on-line, 2015, tradução nossa)<sup>146</sup>

*Pânico* narra a história de um grupo de jovens amigos às voltas com um misterioso assassino em série que ameaça a vida dos habitantes da pacata Woodsboro, em Maryland, Estados Unidos. Entre eles, somos apresentados à Sidney Prescott, cuja mãe, Maureen, fora morta há um ano por razões ignotas. Os amigos e pessoas ligadas a Sidney começam então a

---

<sup>146</sup> “*Scream* (...) part of a genre that had been over-mined and utterly exhausted throughout the 1980s thanks to the franchises ‘*Friday the 13th*’ and ‘*Halloween*.’ Each installment in those series became increasingly dull-witted and derivative, until the movies began to feel like parodies of themselves”. Disponível em: <https://www.newsday.com/entertainment/movies/how-wes-craven-s-scream-defined-the-1990s-1.10796871>

ser alvo desse psicopata de identidade desconhecida, além dos crimes parecerem estar conectados ao seu passado.

Para a ensaísta Fran Pheasant-Kelly (2005), a obra de Craven exhibe uma ampla gama de referências cruzadas como material de partida - embora essas mesmas referências intertextuais e estilísticas sejam direcionadas para um público conhecedor - que sinalizam uma mudança cultural tanto pelo uso da intertextualidade, alusão e autorreferencialidade, refletindo assim um tropo pós-moderno (KELLY, 2005)<sup>147</sup>. Como Valerie Wee (2015) afirma, “*Pânico*” toma a referência intertextual anteriormente sutil e encoberta e a transforma em um ato aberto e discursivo”. (WEE apud KELLY, 2015, p.149).<sup>148</sup>

Já no prólogo de *Pânico*, por exemplo, se estabelece uma abordagem autorreflexiva com a sequência da estudante Casey Becker recebendo uma ligação anônima. Do outro lado da linha, alguém ameaça a sua vida e a de Steven Orth, seu namorado, usando um dispositivo para encobrir a tonalidade da voz - dando a ela uma textura incomum, algo semelhante ao *modus operandi* do assassino nos *gialli* *O Estripador de Nova York* (1982), de Lucio Fulci, *O Gato de Nove Caudas* e *Prelúdio para Matar*.

A estrela Drew Barrymore interpreta Casey Becker, a qual era, na ocasião, o nome mais relevante do elenco - vivido, em sua maioria, por jovens atores estreantes. O papel de Barrymore era pequeno, o da garota que é aterrorizada por telefonemas contendo um capcioso *quiz* sobre filmes *slashers* - antecedido por frases que se tornariam célebres como: “qual seu filme de terror favorito?” ou “quem era o assassino de *Sexta-Feira 13?*” - para logo depois ser brutalmente assassinada pelo psicopata, depois apelidado de Ghostface. O assassinio da “estrela” de *Pânico* em pouco mais de 10 minutos de filme, servia como uma amostra de que os espectadores jamais poderiam confiar em suas expectativas em relação ao desenrolar da trama. Além disso, era uma referência a *Psicose*, que empregou um artifício semelhante ao requisitar uma das atrizes mais afamadas à época, Janet Leigh, para o papel da “falsa protagonista” Marion Crane, morta por Norman Bates logo no começo do filme.

Em *Pânico*, há ainda a presença de Gale Weathers, jornalista televisiva que investigou - e escreveu um livro sobre o assassinato de Maureen - e Dewey Riley, oficial da polícia e irmão da melhor amiga de Sidney, Tatum. Outra personagem fundamental no enredo é Randy Meeks, aluno da mesma escola que os demais, além de funcionário de uma videolocadora e que possui um extenso conhecimento a respeito de filmes de terror. Não apenas Randy, como

<sup>147</sup> Ver: Wickham Clayton em: Reframing Parody and Intertextuality in *Scream*: Formal and Theoretical Approaches to the ‘Postmodern’ Slasher, em: *Style and Form in the Hollywood Slasher Film*, Palgrave Macmillan, London, 2015.

<sup>148</sup> “(*Scream*) take the previously subtle and covert inter-textual reference and transform it into an overt, discursive act”.

também todo o núcleo jovem e até o próprio assassino, possuem consciência dos lugares-comuns dos filmes *gialli* e *slasher*, e é por meio desse jogo de referências que a obra se estabelece.

Craven, com vasto entendimento das fórmulas do cinema de terror de filmes predecessores, cria uma obra que possui como proposta fazer com que seus personagens saibam dos preceitos fundamentais de sobrevivência, fazendo isso a partir de artifícios metalinguísticos, especialmente da autoconsciência dos heróis em relação à narrativa na qual estão inseridos.

Randy, por exemplo, em uma sequência na videolocadora, diz: “existe uma fórmula pra isso! Uma fórmula muito simples!”, e *Pânico* somente consegue desconstruir o subgênero *slasher* e também se apropriar de alguns elementos do *giallo*, porque, principalmente, segue as suas convenções, pois se apropria dos chavões apenas para subvertê-los, infiltrando-se no seu próprio sistema. Essas convenções vão desde o assassino que elimina sistematicamente os personagens em cenários distintos (nos arrabaldes da cidade de Woodsboro, na escola etc); passando pelos jovens com papéis arquetípicos - a *final girl* (Sidney); a chacina que ocorre no aniversário de um acontecimento traumático (um ano após a morte de Maureen, sua mãe); ao mistério que envolve a identidade do assassino, fato este que nos remete às origens literárias do cinema *giallo*, em alusão às tramas de mistério, que, como a maioria dos romances policiais com o componente *whodunit* - de Agatha Christie, Edgar Wallace e Edgar Allan Poe<sup>149</sup> e congêneres -, apresentam uma série de suspeitos, todos com seus próprios motivos para os assassinatos.

O *whodunit*, um artifício literário e que foi absorvido pelo cinema *krimi* alemão e, posteriormente pelo *giallo* - em filmes como: *O Ventre Negro da Tarântula* (1971), de Paolo Cavara, *Quatro Moscas Sobre o Veludo Cinza* (1971), de Dario Argento, *Sete Orquídeas Manchadas de Sangue* (1972), de Umberto Lenzi etc -, revela a dívida de *Pânico* para com o trabalho desses realizadores alemães e italianos. Como Martin Priestman (1998) observou ao caracterizar este tipo de narrativa de mistério e assassinato:

---

<sup>149</sup> Embora sem créditos, Agatha Christie é a principal fonte de inspiração e imitação para o *giallo* *Cinco Bonecas Para a Lua de Agosto*, 1970, de Mario Bava, sendo esse filme livremente inspirado em *O Caso dos Dez Negrinhos/E Não Sobrou Nenhum*, de 1939, de Christie. Outro *giallo* clássico de Lenzi, *Sete Orquídeas Manchadas de Sangue*, tem, por sua vez, uma contraparte literária baseada em um conto de Edgar Wallace. E, finalmente, Edgar Allan Poe também é representado nos *gialli*, como *Sete Notas Fatais*, de Fulci, além da incursão a duas mãos em *Dois Olhos Satânicos*, 1990, de Dario Argento e George Romero, em que cada um dos cineastas dirige um episódio baseados em contos do escritor britânico. A saber: *Os Fatos do Caso do Sr. Valdemar* (1845) e *O Gato Preto* (1843).

Com o *whodunit*, a ênfase muda do acompanhamento do detetive em busca de pistas através de uma variedade de territórios, para a investigação sucessiva das histórias e meias-verdades de um grupo razoavelmente grande de suspeitos (...). Para manter nosso interesse neles, é importante que cada suspeito tenha, ou pareça ter "algo a esconder": geralmente um crime menos importante, uma relação sexual ou outra relação não reconhecida, um desejo de proteger outra parte, ou alguma outra obsessão privada. (PRIESTMAN, 1998, p. 20, tradução nossa)<sup>150</sup>

Em *Pânico*, o *serial killer* não é apenas uma, mas duas pessoas (Billy Loomis, namorado de Sidney e Stu), como se o filme pretendesse deixar claro como é absolutamente inconcebível a aparente onipresença do maníaco típico do *slasher* que sempre consegue surpreender suas vítimas com misteriosos deslocamentos temporais. Em sua identidade de Ghostface, Billy e Stu são golpeados e derrubados pelas suas vítimas com mais facilidade do que costuma ocorrer com Freddy Krueger, Jason Voorhees, ou Michael Myers etc. Afinal, excetuando-se a psicopatia, os dois são apenas jovens comuns que resolveram imitar seus ídolos do cinema, e não indestrutíveis entidades malévolas como aqueles presentes nos filmes *slasher* anteriores.

O tropo da *final girl* virginal - um dos clichês mais representativos dos *slashers* antecedentes - é aqui também subvertido. Na sequência final, quando Billy e seu comparsa Stu se revelam como sendo os assassinos da mãe de Sidney e de seus amigos, Stu explica que, por não ser mais virgem, ela agora pode ser assassinada como os demais.

Não obstante, o intuito de ambos em incriminar o pai de Sidney pela carnificina perpetrada, e assim triunfarem como as únicas vítimas a escapar, acaba em revés, uma vez que Billy e Stu parecem ter se esquecido de uma regra fundamental: nos filmes *slasher*, "*final boys*" inexistem.

Na sequência em que os personagens assistem a *Halloween*, Randy, usando de seu conhecimento enciclopédico de filmes de terror, explica aos amigos que a atriz Jamie Lee Curtis (uma das intérpretes das *final girls* mais icônicas tanto no supracitado *Halloween*, quanto em *A Morte Convida Para Dançar*, *Halloween 2 - O Pesadelo Continua!* (1981), de Rick Rosenthal, *O Trem do Terror* etc.) sempre era a personagem virginal desse subgênero, e era por isso que ela sempre sobrepujava o assassino.

---

<sup>150</sup> "(With the) *whodunit*, the emphasis shifts from the brilliant detective's following-up of clues through a range of territories, to the successive investigation of the stories and half-truths of a reasonably large group of suspects, (...). To maintain our interest in them, it is important that each suspect should have, or appear to have "something to hide": usually a less important crime, an unacknowledged sexual or other relationship, a desire to protect another party, or some other private obsession".

Ainda na sessão de *Halloween*, Randy expõe as regras dos *slashers* - mais especificamente, seus códigos constituidores para quem quiser sobreviver a um deles -, que, de acordo com ele, são: nunca ter relações sexuais; jamais usar drogas (este, o “fator pecado”, constitui-se uma dilatação do primeiro princípio); nunca dizer “eu volto já” (pois significa que jamais irá voltar). E, no decorrer de *Pânico*, *Halloween*, exibido no aparelho de VHS, agrega-se de tal forma à narrativa do filme de Craven que a distinção entre diegético<sup>151</sup> (AMONT, MARIE apud SOURIAU, 2009) e extradiegético se torna hipotética.

Após tabular os tropos do subgênero, o personagem Randy acaba ficando sozinho assistindo a *Halloween*, mais precisamente na cena em que Laurie Strode, interpretada por Jamie Lee Curtis, chega ao quarto quando se depara com uma chacina, enquanto Michael Myers, o *serial killer*, a vigia. “Cuidado, Jamie!”, Repete Randy à personagem. Enquanto isso, Ghostface surge atrás dele. A essa altura, o público já sabe que o ator que interpreta Randy também se chama Jamie, como a atriz. No exato momento em que Ghostface adentra o enquadramento, a trilha sonora é pontuada por um acorde exasperado da trilha musical do filme na TV, ao passo que a música de Marco Beltrami (compositor da banda sonora de *Pânico*) começa lentamente a incorporar-se. Conforme Randy/Jamie vocifera do sofá para Laurie/Jamie (“Jamie, atrás de você!”), e Ghostface se aproxima sorrateiramente por trás dele, ambas as trilhas musicais de *Halloween* e *Pânico* se aglutinam de modo que é praticamente impossível distingui-las, ilustrando assim a convergência entre a “realidade” e o que se passa na obra em VHS.

A certa altura, perto do final do filme - e depois de descobrir, finalmente, a identidade do misterioso assassino, que no caso de *Pânico* são dois, Billy e Stu, o contra-ataque de Sidney e de Laurie contra seus respectivos assassinos também acaba por se sincronizar: quando Billy Loomis está no encaço de Sidney a fim de matá-la, ele chega ao armário do corredor e abre uma fenda. Ele olha para seu interior e, em seguida, lança outro olhar em direção ao filme que está sendo exibido na TV, onde Laurie, em uma das últimas sequências em *Halloween*, encontra-se encurralada no interior de um guarda-roupa e prestes a ser apunhalada por Michael Myers. Servindo-se da distração, a *final girl* Sidney surge do armário trajando a roupa de Ghostface e munida de um guarda-chuva, que ela enterra no coração de

---

<sup>151</sup> Diegese é uma palavra de origem grega (*diègèsis*, que significa narrativa) também presente no vocabulário cinematográfico, a qual designa o que decorre dentro da trama, diferente da realidade do mundo que nos cerca, na vida real. “Segundo Étienne Souriau, fatos diegéticos são aqueles relativos à história representada na tela, relativos à apresentação em projeção diante dos espectadores. É diegético tudo o que supostamente se passa conforme a ficção que o filme apresenta e, de acordo com o mesmo autor, “tudo o que a ficção implicaria se fosse supostamente verdadeira”. (apud AUMONT, MARIE, 2009, p 77).

Loomis - ao passo que no filme exibido na TV, Laurie fere os olhos de Michael Myers com um cabide torcido.

Depois, Sidney e Stu, - o segundo assassino - se enfrentam. Sidney consegue ganhar algum tempo, levanta e corre para o televisor que ainda exhibe *Halloween*. Nesse ínterim, em *Halloween*, Laurie se eleva do chão empunhando o facão de Michael Myers em direção à câmera, e, quando Sidney empurra a tevê, derrubando-a sobre a cabeça de Stu, é como se a *final girl* de *Halloween* desferisse o golpe mortal em um dos psicopatas de *Pânico*.

Em outra sequência de *Halloween*, Laurie Strode tenta se esconder de Michael Myers no interior de um guarda-roupa, embora a analogia possa se aplicar também a outros espaços em que a *final girl* procura acolhida de seu carníface - como na despensa em *Sexta-feira 13*. Quando Michael Myers destrói a porta do guarda-roupa e Laurie o fere, Myers deixa cair sua faca. Laurie se apodera dela e golpeia o psicopata. Da mesma forma, quando Billy Loomis abre a porta do armário, Sidney avança do interior para feri-lo.

Guzman (2015) afirma que "[*Pânico*], um filme de terror sobre filmes de terror (...), foi o meta-filme definitivo para uma década obcecada pela metalinguagem." (on-line, tradução nossa).<sup>152</sup> Guzman ressalta ainda que os anos 1990, em obras como como *Pulp Fiction: Tempo de Violência* (1994), de Quentin Tarantino, e *Assassinos por Natureza* (1994), de Oliver Stone, foram o decênio do pós-modernismo<sup>153</sup> cinematográfico por excelência.

*Pânico* estreou nos cinemas em uma era em que a familiaridade do *slasher* era tida como uma reminiscência vaga e, exatamente por conta disso, imbuído da capacidade de aguçar no público, o filme tinha o apelo certo. Portanto, a obra de Craven possuía a oportuna distância temporal dos *slashers* pregressos e, ao mesmo tempo, sinalizava os clichês facilmente reconhecíveis por esses mesmos espectadores. *Pânico*, então, não aludia aos tropos de uma obra ou uma franquia específica - como foi o caso de *O Novo Pesadelo: O Retorno de Freddy Krueger* -, mas sim, colocava todo um subgênero em cheque, semelhante à engrenagem principal da máquina metalinguística. *Pânico* era uma obra versada, essencialmente, para aqueles que consomem e cultuam os filmes *slasher* e *gialli*.

De acordo com o próprio diretor, a respeito do roteirista de *Pânico*, Kevin Williamson:

---

<sup>152</sup> "(...) a horror movie about horror movies, was the ultimate meta-movie for a meta-obsessed decade".

<sup>153</sup> Jacques Aumont e Michel Marie, inclusive, reiteram que o cinema pós-moderno é caracterizado, em sua essência, pela citação, pela intertextualidade e seus mecanismos. "O pós-modernismo se caracteriza pelo gosto da citação, da intertextualidade em geral, pela criação de personagens complexas(...), pela ligação do cinema com o espetacular". (". (AUMONT, MARIE, 2009, p.238).

[Williamson] foi inteligente o bastante para - ao invés do velho cineasta, produtor e atriz e todos aqueles caras sendo as pessoas que estão na história autorreflexiva - ele fez disso o público," Craven refletiu. "E simplesmente fez uma grande diferença [...]. (PEITZMAN, 2014, on-line, tradução nossa)<sup>154</sup>

Essas cenas e sequências ilustram o próprio conceito de *Pânico*, que, com seus psicopatas influenciados pelos tropos fundamentais do *giallo* e do *slasher*, fazem um comentário autorreflexivo, embasado por uma série de características comuns e outras específicas dentro do contexto desses subgêneros. Trata-se de um cinema baseado em fórmulas e repetição - e mais do que isso, é um cinema cujo público admira e pede por essa estandardização.

Autorreflexivo é, além disso, um termo passível de ser justaposto ao já aludido *giallo* *Olhos Diabólicos*, de Mario Bava, cujo título original, *La Ragazza che Sapeva Troppo*, pode ser traduzido como "A Garota que Sabia Demais", e que, por sua vez, faz clara alusão a *O Homem que Sabia Demais* (*The Man who Knew too Much*, 1956), de Alfred Hitchcock. Esse *giallo* descreve a história da jovem turista norte-americana, Nora Davis, durante alguns dias de passeio por Roma. Logo após a sua chegada, ela presencia a morte de sua anfitriã, a Sra. Ethel, uma antiga amiga da família que já se encontrava enferma. Ao tentar buscar ajuda pelas ruas durante a noite, Nora é assaltada e jogada no chão por um homem desconhecido que foge em seguida. Quando consegue se levantar, com a vista ainda turva, a jovem testemunha o assassinato de uma mulher. Sem se convencer de que a lembrança do crime havia sido apenas uma alucinação (como queriam fazê-la crer), ela, então, acaba inconsciente e delirando em um hospital e é submetida ao escrutínio tanto do inspetor de polícia quanto de seu médico.

Na primeira cena após os créditos, a protagonista Davis é apresentada pelo narrador em terceira pessoa como uma ávida leitora de publicações de crime e mistério, enquanto, em sua poltrona no avião em direção à capital romana, ela lê um genuíno *giallo*. Mais adiante, no filme, quando Nora resolve preparar justificações contra o assassino na casa onde se encontra, o narrador comenta que ela tirou a ideia dos *gialli* de Edgar Wallace. É a obra de Mario Bava apregoando a chegada de um novo tipo de gênero autoconsciente, o que Needham nomeia como *mise en abyme*. (KOVEN, 2006, p. 4, tradução nossa).

---

<sup>154</sup> "[Williamson] was smart enough to - instead of the old fogey filmmaker and producer and actress and all those guys being the people who are in the self-reflective story - he made it the audience", Craven reflected. "And it just made a huge difference [...]"

Segundo Syder (2002), o sucesso de *Pânico* promoveu um *boom* desse tipo de cinema de terror autoconsciente em Hollywood. No entanto, apesar de repetir, até certo ponto, os procedimentos chavões dos *slashers* e fazer referência a alguns *gialli*, o filme de Craven capitaneou um tipo de inovação no cinema de terror nos anos 1990, que ficaria conhecido como terror pós-moderno. Como descreve Andrew Syder e seu artigo *Knowing the Rules: Postmodernism and the Horror Film*:

Empregando extremos de autoreflexividade com fartas referências intertextuais a marcos anteriores do terror, as obras de terror pós-modernos revitalizaram o gênero enfermo em meados da década de 1990 e continuam a se orgulhar do sucesso comercial. (SYDER, 2002, p.78, tradução nossa).<sup>155</sup>

Craven, portanto, não trabalha somente com as expectativas suscitadas por ele próprio, como cineasta, ao espectador, mas essencialmente, com conhecimento prévio de uma parcela do público que possui afinidade com os chavões do gênero. Seus jogos de tensão narrativa dão-se, a partir disso, não apenas com o que o público sabe, mas, também, com o que os personagens percebem a respeito da situação a que estão sendo expostos. Para Jameson (1995), os filmes pós-modernos - e, tomemos aqui, particularmente, o exemplo de *Pânico* -, se individualizam pela nostalgia. Para ele, trata-se de um atributo hegemônico em uma era em que se tornou inaceitável o conceito de historicidade, por meio do qual se atentava para o passado e se via um fluxo que redundaria no presente ou se imaginava um futuro inusitado que supunha transformações drásticas no decorrer do tempo. Essas obras fílmicas pós-modernas contemplariam o passado e igualmente o futuro sem ciência de processo histórico, tendo em mente imagens da cultura pop, ou seja, do presente. Esse cinema, procura gerar imagens e simulacros do passado, para produzir, em uma situação social na qual a historicidade ou as tradições de classe genuínas se enfraquecem, algo como um “pseudopassado” para consumo como compensação e substitutivo. (JAMESON, 1995). O autor lembra ainda que a obra pós-moderna repete o passado se formando dessa maneira o pastiche, o que é diferente da paródia, um recurso, esse sim, reconhecidamente moderno. A despeito de serem os dois intertextuais, o pastiche não tem o senso de humor e o impulso satírico da paródia. Esse esvaziamento da paródia se daria por uma inabilidade da nossa época em olhar para o passado através da historicidade.

---

<sup>155</sup> “Employing extremes of self-reflexivity with copious intertextual references to earlier horror landmarks, postmodern horror texts revitalized the ailing genre in the mid-1990s and continue to boast commercial success.”

Assim, temos em *Pânico* uma obra que olha para o passado, ou seja, para o cinema de terror *giallo* e *slasher* e faz dele um pastiche. Craven faz uso em *Pânico*, por fim, de estratégias muito parecidas com filmes de ambos subgêneros, tanto em escolhas de direção fílmica quanto em arranjo narrativo. Desta forma, a obra se destaca no momento em que os personagens estão cientes dos “clichês”. As vicissitudes narrativas de tensão portanto, se dão, a partir disso, não apenas com o que o público sabe, mas, também, com o que os personagens sabem sobre a situação a que estão sendo expostos.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

É evidente o quão caleidoscópico é o terreno que pode ser explorado em *Pânico*, de Wes Craven, que vão desde referências a outros subgêneros como o *giallo*, a outras franquias fílmicas de terror *slasher*, passando por filmes dentro de filmes, tropos constituidores, narrativas justapostas, o que torna inequívoco o grau de profundidade proporcionado aos espectadores a partir do uso da metalinguagem. Nesse sentido, *Pânico* pode ser considerado como um dos primeiros filmes, e a primeira franquia de terror, a popularizar o subgênero *slasher* com o uso da metalinguagem.

O campo percorrido por Craven nos mostra a originalidade do diretor na criação de um filme que transcende barreiras cinematográficas. Podemos concluir que, se não fosse por *Pânico*, a década de 1990 teria sido totalmente escassa e improdutiva para os filmes de terror.

O *giallo*, subgênero que também contribuiu para o surgimento do *slasher*, nasce já autoconsciente, com um de seus mais representativos exemplares, *Olhos Diabólicos*, de Mario Bava, que nos apresenta uma protagonista que é ávida leitora de sua contraparte literária. É possível, portanto, perceber um frutífero e constante diálogo entre o *giallo* e o *slasher*, o qual culmina na estrutura fílmica de *Pânico*, de Wes Craven. *Pânico* procura então demonstrar como elementos intertextuais dos subgêneros acima citados produziram uma obra catalizadora e enciclopédica, que se propõe a reler determinados clichês por meio da paráfrase e da paródia. Nesse sentido, *Pânico*, frente a um gênero com os tropos estilísticos estabelecidos, revela-se como uma obra cuja estrutura absorve elementos de filmes clássicos e tenta subvertê-los, ao articulá-los por meio da metalinguagem ao acenar ao seu público-alvo, referenciar a produção cinematográfica antecedente e gerar comicidade.

Uma vez que *Pânico* estabelece um diálogo com os subgêneros *giallo* e *slasher*, tal diálogo é perceptível, quando observamos como esse filme se apropria de temas específicos, como a busca pela identidade do assassino, a motivação para seus atos, a trama detetivesca, a utilização de armas brancas pelo antagonista e o *plot twist* e, também, por meio de estratégias intertextuais como a alusão, que é a listagem de referências fílmicas ao longo da obra; a paródia, ao denunciar alguns dos clichês presentes em ambos os subgêneros, e o pastiche ao emular o estilo estético-narrativo destes.

Entende-se, dessa maneira, que a obra ganha destaque no momento em que se mostra consciente de sua própria condição intertextual e, não só isso, por negociar com as

expectativas geradas no público por causa de uma suposta previsibilidade contida em seu status de filme *slasher*.

Assim, à medida que Craven faz alusão e usa de emulação a filmes predecessores, retoma também o conceito de pastiche aprimorado por Jameson (1995)<sup>156</sup>. Dessa forma, temos uma obra catalisadora que faz do cinema *giallo* e *slasher* uma paródia de si mesmo. Os clichês dos filmes de terror são aqui utilizados da mesma forma que eram explorados a exemplo de *Prelúdio para Matar*, *O Estripador de Nova York*, *A Casa das Janelas Sorridentes*, *O Ventre Negro da Tarântula*, *Noite De Terror*, *A Hora do Pesadelo*, *Sexta-feira 13* e *Halloween* etc, com a distinção de que os personagens apresentam uma consciência das regras sobre as quais a narrativa de que fazem parte está estabelecida. Ou seja, as estruturas narrativas dos filmes clássicos *gialli* e *slasher*, que são reproduzidas em *Pânico*, geram, essencialmente, a mesma implicação, ainda que os personagens tenham ciência delas.

Dessa maneira, as tramas de assassinato, identidade do assassino, perseguição à *final girl* - e a sua sobrevivência -, passam a aglutinar o pináculo das convenções tanto do *giallo*, como do *slasher*, com comentários intertextuais a respeito de ambos os subgêneros via esgotamento, contradições e referências, rumo a reflexões mais aprofundadas de representação, muito mais do que realizar apenas variações em torno deles, especialmente no tocante à ironia de uma encenação que parece sempre estar um passo à frente do que o espectador estava acostumado dentro das regras desse universo.

De acordo com a pesquisadora Valerie Wee:

Os criadores [do filme] decidiram explorar a familiaridade da audiência com as convenções do gênero, criando uma obra fílmica que comenta na natureza altamente formulaica dos *slashers* enquanto, simultaneamente, brinca com suas tradições constituídas” (WEE, 2006, p.54, tradução nossa).<sup>157</sup>

Uma suposição para o sucesso de *Pânico* - em que as produções autoconscientes como *O Novo Pesadelo: O Retorno de Freddy Krueger* fracassaram - é a distância temporal que espaça a obra do enfartamento do mercado *slasher* no decênio precedente, distância essa que

---

<sup>156</sup> Jameson define o pastiche como o imitar de um estilo único, peculiar ou idiossincrático, é o colocar de uma máscara linguística, é falar em uma linguagem morta. Diante de uma ausência de perspectivas, os produtores culturais voltam ao passado e retiram desse museu imaginário vozes que tomam como suas. Tal empréstimo esvazia de sentido e neutraliza a história, a exemplo da arquitetura dita "historicista", que, para Jameson (1995), opera através de uma canibalização aleatória de todos os estilos do passado, o jogo aleatório de alusões estilísticas.

<sup>157</sup> “The creators [...] decided to exploit the audience's familiarity with the genre's conventions by creating a film that would comment on the highly formulaic nature of the slasher films while simultaneously playing off of the established traditions”.

pode ter tornado nostálgico aquele exemplar textual para um público mergulhado na pós-modernidade que caracterizou o cinema noventista. Soma-se a isso outro agente: de maneira oposta de *O Novo Pesadelo: O Retorno de Freddy Krueger*, *Pânico* devotou-se ao discurso metaficcional a dois subgêneros e não somente a uma única franquia, e colocou como protagonistas não os profissionais de cinema, mas os espectadores.

A exibição de *Halloween* em *Pânico*, onde se abordam alguns dos preceitos do *slasher* - como a castidade da *final girl*, as regras de sobrevivência juntamente com as montagens paralelas entre o que ocorre no filme de 1978 e com os personagens de *Pânico*, além da combinação da trilha musical de ambas obras -, arranha, por assim dizer, a fronteira entre diegético e extradiegético.

Quando *Pânico* versa a respeito da vulnerabilidade do subgênero *slasher* (suas convenções desgastadas e os clichês) bem como a referência aos tropos do subgênero *giallo* (o mistério na busca pela detecção da identidade do assassino e os telefonemas tão esfíngicos quanto ameaçadores) não se trata aqui de uma debilidade discursiva e irrefletida, mas do cerne intencional e engenhoso do seu discurso.

A obra de Craven, portanto, lega aos espectadores uma obra fortemente pós-moderna, um filme em pé de igualdade com seu tempo. A distância temporal, que pode ter conferido ao modelo textual do *slasher* o verniz brilhante da nostalgia, talvez também mereça crédito nesse ressurgimento.

Por fim, *Pânico* se propôs uma frenética submersão no conceito de metalinguagem, em “anatomizar”, sob a égide do cinema de terror de forma global, a cinefilia de um certo nicho de público, com os arquétipos, os clichês, a indústria e sua obsessão por sequências, franquias, refilmagens, subgêneros - e todo esse efeito sobre o público.

## REFERÊNCIAS

### Livros

ALTMAN, Rick. **The American Film Musical. Bloomington and Indianapolis:** Indiana University Press, 1989.

\_\_\_\_\_. **Reusable Packing: Generic Products and the Recycling Process**, In: Nick Browne, (ed), *Refiguring American Film Genres*, Berkley, Los Angeles-London, University California Press, 1988.

AMENGUAL, Barthélemy. **Chaves do Cinema**. Editora: Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1973.

ARMSTRONG, Kent Byron. **Slasher Films: An International Filmography, 1960 through 2001**. Mcfarlane, 2003.

AUMONT, Jacques, MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. São Paulo: Papyrus Editora, 2009.

AUMONT, Jacques. **A Imagem**. Editora: Papyrus, coleção *Ofício e Forma*. 16ª ed, Rio de Janeiro, 2012.

BAKHTIN, M. N. **The Dialogic Imagination: four Essays by M. M. BAKHTIN. M. Holquist**, (Org.) Austin: University of Texas Press. 1981.

BARTHES, Roland. **O Efeito de Real In Literatura e Semiologia**. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1972.

BESSIÈRE, Irene. **O Fantástico no Cinema: Sonhos e Medos do Terceiro Milênio**. Revista *Abusões*, Rio de Janeiro, v. 6, n. 6, p.401-418, jan. 2018.

BOTTING, Fred. **Gothic**, London, Routledge, 1996, p. 1.

CARPEAUX, Otto Maria. **História da Literatura Ocidental**. V. 5. Rio de Janeiro: Alhambra, 1987.

CARROLL, Noël. **A Filosofia do Horror ou Paradoxos do Coração**. Campinas: Papyrus, 1999.

CERISUELO, Marc. **Hollywood A L'ecran Essai de Poetique des Films**. Presses De La Sorbonne Nouvelle, Oeil Vivant, 2000.

CHANDLER, Raymond. **A Simples Arte de Matar**. Porto Alegre: LP&M, 2009.

CHERRY, Brigid. **Routledge Film Guide Books: Horror**. Nova Iorque: Routledge, 2009.

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**, 2011.

CHRISTIE, Agatha. **O Misterioso Caso de Styles**. São Paulo: Globo Livros, 2014.

CLAYTON, Wickham. **Slasher, em: Style and Form in the Hollywood Slasher Film**, Palgrave Macmillan, London, 2015.

CLOVER, Carol J. **Men, Women and Chainsaws: Gender in the Modern Horror Film**. Princeton, New Jersey. Princeton University Press, 2015.

CUMBOW, Robert. **Order in the Universe: The Films of John Carpenter**. Metuchen, NJ: Scarecrow Press, 1990.

DERRY, Charles. **The Suspense Thriller: Films in the Shadow of Alfred Hitchcock**. Estados Unidos: McFarland & Company, 1988.

DIKA, Vera. **Games of Terror: Halloween, Friday the 13th, and the Films of the Stalker Cycle**. Nova Jérsei: Fairleigh Dickinson University Press, 1990.

DOYLE, Arthur Conan. **O Signo dos Quatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

EVANS, David. **Appropriation (Whitechapel: Documents of Contemporary Art)**. The MIT Press; First Edition edition, 2009.

FISHER, Austin. **Political Memory in the Italian Hinterland: Locating the “Rural Giallo”**, In: **Italian Horror Cinema** Publisher: Edinburgh University Press Editors: Russ Hunter, Stefano Baschiera, 2016.

GIDE, André. **Os Moedeiros Falsos. Tradução de Celina Portocarrero**. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1983.

GROVE, David. **Sexta-Feira 13: Arquivos de Cristal Lake. Tradução: João Marques de Almeida**. Rio de Janeiro. Darkside Books, 2016.

HARPER, Jim. **Legacy of Blood: a Comprehensive Guide to Slasher Movies**. Manchester: Critical Vision, 2004.

HENRY, Claire. **Revisionist Rape-revenge: Redefining a Film Genre**. Nova Iorque: Palgrave Macmillan, 2014.

HICKETHIER, Knut. **Wolf Dieter Lützen: Krimi-Unterhaltung. Überlegungen zu einem Genre am Beispiel von Kriminalfilmen und -serien**. In: Helmut Hartwig (Hg.): *Sehen lernen. Kritik und Weiterarbeit am Konzept Visuelle Kommunikation*, Köln, 1976.

\_\_\_\_\_. **Genre Theory and Genre Analysis**. In: Felix, Jürgen (ed.): *Modern Film Theory*. Mainz: Bender, 2003, p.9

HOWARTH, Troy. **So Deadly, So Perverse: 50 Years of Italian Giallo Films: Volume 1 1963 – 1973**. EUA. Midnight Marquee Press, 2015.

\_\_\_\_\_. **The Haunted World of Mario Bava**. Godalming, 2002.

HUTCHEON, Linda. **Uma Teoria da Paródia: Ensinaamentos das Formas de Arte do Século XX**. Trad. de Tereza Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985.

HUTSON, Thommy. **A Hora do Pesadelo: Never Sleep Again**. Tradução: Carlos Primati. Rio de Janeiro. Darkside Books, 2017.

INTERNET Movie Database. Disponível em: <<https://www.imdb.com/>>. Acesso em: 20 dez. 2020.

JAMESON, Frederic. **Postmodernism and consumer society**. In: **FOSTER, H.** (org). The Anti-aesthetic. Essays on postmodern culture. 8ª ed. Seattle. Bay, 1995.

JANCOVICH, Mark. **Horror the film reader**. Nova York. Routledge, 2002.

JEHA, Julio. **Monstros e Monstruosidades na Literatura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

KOVEN, Mikel J.. **La Dolce Morte: Vernacular Cinema and the Italian Giallo Film**. New Jersey. The Scarecrow Press, 2006.

KREGER, Ulrike. **Genrespezifische Untersuchung des US-Slasher-Films im Vergleich zum italienischen "Giallo"**, GRIN Publishing; 2. Edition, 2009.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à Semánalise**. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. 3. ed. revista e aumentada. São Paulo: Perspectiva, 2012.

LOVECRAFT, Howard Phillips. **O Horror Sobrenatural em Literatura**. Trad. Celso M. Paciornik. São Paulo: Iluminuras, 2008.

MATTOS, Antonio Carlos Gomes de. **A Outra Face de Hollywood: Filme B**. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

METELING, Arno. **Monster. Zur Körperlichkeit und Medialität in modernen Horrorfilmen**, Bielefeld, 2006.

MULVEY, Laura. **Visual Pleasure and Narrative Cinema**. *Screen*, v. 16, n. 3, p. 6-18, 1975.

NEALE, Steve. **Genre**, BFI, London, 1980.

NOWELL, Richard. **Blood Money: a History of the First Teen Slasher Film Cycle**. Londres: Bloomsbury Academic, p.304, 2010.

PAGÉS, Natalio, BRETAL, Álvaro, PAGÉS, Carlo. **Giallo: Crimen, Sexualidad y Estilo en el Cine de Género Italiano**, Editorial Rutemberg, 2019.

POE, Edgar Allan. **Histórias Extraordinárias**. [tradução: José Paulo Paes]. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

\_\_\_\_\_. **The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe**. New York: Modern Library, 1938.

PRIESTMAN, Martin. **Crime Fiction: From Poe to the Present**. Plymouth, UK: Northcote House Publishing Ltd, 1998.

QUINCEY, Thomas De. **O Assassinato Como uma das Belas Artes**. L&PM, São Paulo, 1985

ROBERTS, Seb. **Strange Vices: Transgression and the Production of Difference in the Giallo**. *Imaginations, Revue d'études interculturelles de l'image*, vol. 9, no. 1, 2018.

ROCKOFF, Adam. **Going to Pieces: The Rise and Fall of the Slasher Film, 1978-1986**. Chicago: McFarland & Company, 2011.

RUSSELL, Jamie. **Zumbis: O Livro Proibido dos Mortos**. 1. ed. São Paulo: Editora Leya Cult, 2010.

SANT'ANNA, Affonso Romano. **Paródia, Paráfrase & cia**. 7. ed. São Paulo: Ática, 2003.

SCHNEIDER, Steven J. **101 Horror Movies You Must See Before You Die**. Londres: Quintessence, 2009.

SEEBLEN, Georg, JUNG, Fernand. **Horror: Grundlagen des Populären Films**. Schüren Verlag, 2010.

\_\_\_\_\_. **Kino des Phantastischen. Geschichte und Mythologie des Horror-Films**, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1980.

SEVASTAKIS, Michael. **"In the Beginning was the Giallo. Mario Bava's La ragazza che sapeva troppo" in Giallo Cinema and Its Folktale Roots. A critical Study of 10 Films, 1962–1987**. Jefferson, North Carolina: McFarland & Comapany, Inc., Publishers, 2016.

SNOW, Marcus. **Into The Abyss: A Study of the Mise en Abyme**. 2016. Tese (Doutorado em Filosofia) – London Metropolitan University, Londres, 2016.

STEVENS, David. **The Gothic Tradition**, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.

TODOROV, Tzvetan. **Os Gêneros do Discurso**, Lisboa, Edições 70, 1978.

\_\_\_\_\_. **As Estruturas Narrativas**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

TUDOR, Andrew. **Monsters and Mad Scientists: A Cultural History of the Horror Movie**. Sussex: Wiley-Blackwell, 1991.

VACCHE, Angela Dalle. **The Body in the Mirror: Shapes of History in Italian Cinema**. New Jersey, Princeton University Press, 1992.

VERNET, Marc. **Figures De L'Absence; De L'Invisible Au Cinema. Essais Cahiers Du Cinema: Cahiers Du Cinema**, 1988.

WALLACE, Edgar. **Máscara Branca**. São Paulo: Editora Ediouro, 1983 Coleção: Crime e Castigo, Série Beretta, 1983.

WALPOLE, Horace. **O Castelo de Otranto**. São Paulo: Nova Alexandria, 1ª ed, 1996.

WHITEHEAD, Mark. **Slasher Movies (The Pocket Essentials)**. Vermont. Tragalfar Square Publishing, 2003.

WILLIAMS, Linda. **Discipline and Fun: Psycho and Postmodern Cinema**. In: KOLKER, R. P. (editor). *Alfred Hitchcock's Psycho: a casebook*. Oxford: Oxford University Press, 2004. p. 164-204.

WOOD, Robin: **An Introduction to the American Horror Film**. In: Robin Hood/Richard Lippe: *The American Nightmare - Essays on the Horror Film*. Toronto, 1979.

\_\_\_\_\_. **Return of the Repressed**. *Film Comment*, vol. 14, no. 4 July/August, 1978.

WOOLEY, John. **Wes Craven: The Man and His Nightmares**. Nova Jersey: John Wiley & Sons, 2011.

## Artigos

BLÜHER, Dominique. **Un Film Postmoderne et Rhizomatique**. *Protée*, 27 (1), 53–56  
Disponível em: <https://booksc.org/book/62803114/a9b754>. Acesso em 07 jan. 2021.

CALVIN, Trillin. **American Chronicles: The Life and Times of Joe Bob Briggs**, So Far, *New Yorker*, 22 de dezembro de 1986, pp. 73-88. Disponível em:  
<https://www.newyorker.com/magazine/1986/12/22/the-life-and-times-of-joe-bob-briggs-so-far> Acesso em: 13 jun. 2020.

CÁNEPA, Laura Loguercio. **Medo de que? uma História do Horror nos Filmes Brasileiros**. 2008. 83p. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP. Disponível em:  
<<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/285159>>. Acesso em: 03 ago. 2019.

CLOVER, Carol. "**Her Body, Himself: Gender in the Slasher Film**", in *Representations*, No. 20, Special Edition: Misogyny, Misandry, and Misanthropy, University of California Press, Autumn de 1987, p. 187-228 Disponível em:  
<http://users.clas.ufl.edu/burt/paranoid70scinema/HerBodyHimself.pdf>. Disponível em:  
<<http://www.newsday.com/entertainment/movies/how-wes-craven-sscream-defined-the-1990s-1.10796871>>. Acesso em: 11 mar. 2020.

EBERT, Roger. **Why Audiences Aren't Safe Anymore**. Em: *American Film*, março 1981, p. 54-56 e Janet Maslin: **Bloodbaths Debase Movies and Audiences**. Em: *New York Times*, 21. novembro 1982, p. 13. Disponível em: <https://www.nytimes.com/1982/11/21/movies/film-view-bloodbaths-debase-movies-and-audiences.html> Acesso: 15 de abril. 2019.

FELDMAN, Ilana. **O Apelo Realista**. *Revista Famecos (Unisinos)*, n. 38, Porto Alegre, agosto de 2008. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.15448/1980-3729.2008.36.4416>. Acesso em: 05 fev. 2020.

FILHO, Jacinto José dos Santos. **O Beijo da Mulher-Aranha: o Espaço da Narrativa Literária e Fílmica**. Recife: Editora Universitária UFPE, 2009. Disponível em:  
<https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/7771> Acesso em: 07 de jan. 2021.

GUZMAN, Rafer. **How Wes Craven's "Scream" defined the 1990s**. Newsday, 2015. Disponível em: <https://www.newsday.com/entertainment/movies/how-wes-craven-s-scream-defined-the-1990s-1.10796871>. Acesso em: 11 mar. 2020.

HOBBS, Thomas. **Have we Become the Audience in Wes Craven's New Nightmare?**. Little White Lies, 2017. Disponível em: <<https://lwlies.com/articles/wes-craven-new-nightmare-freddy-krueger-social-commentary/>>. Acesso em: 06 jan. 2021.

HUNT, Leon em: **A (Sadistic) Night at the Opera - Notes on the Italian Horror Film**, Taylor & Francis e-Library, 2002. Disponível em: <https://go.gale.com/ps/anonymous?id=GALE%7CA90190287&sid=googleScholar&v=2.1&it=r&linkaccess=abs&issn=01491830&p=AONE&sw=w> Acesso: 07 jan. 2020.

KRISTEVA, Julia. **Powers of Horror, An Essay on Abjection**, translated by Leon S. Roudiez, Columbia University Press, New York, 1982. Disponível: <http://users.clas.ufl.edu/burt/touchyfeelingsmaliciousobjects/Kristevapowersofhorrorabjection.pdf>. Acesso: 18 de nov. 2020.

LADALE, "**Scream' Franchise is Perfect Whodunit!**" em: Canyon News, 25 e outubro de 2017. Disponível em: <https://www.canyon-news.com/scream-franchise-perfect-whodunit/73460> . Acesso em: 12 ago. 2020.

LUST, Markus. "**I Myself Am Inside All My Monsters' – An Interview with Dario Argento**", em: Vice, 13 de maio de 2014. Disponível em <https://www.vice.com/da/article/7b74x9/interview-dario-argento> Acesso em: 15 ago. 2020.

MARTINS, Milena Ribeiro. **Censura na América. Centro, Centros – Ética, Estética. Anais do XII Congresso Internacional da ABRALIC**. Curitiba: UFPR, 18 a 22 de julho de 2011. Disponível em: <https://abralic.org.br/eventos/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC0130-1.pdf> , Acesso em 07 jan 2021.

MORRIS, Alex. "**Blood and Black Leather: Sadism and Masochism in the Giallo, Part 1**", em: Diabolique Magazine, 28 de janeiro de 2017. Disponível em: <https://diaboliquemagazine.com/blood-black-leather-sadism-masochism-giallo-part-1/> Acesso: 13 de jan. 2019.

NEEDHAM, Gary. **Playing with genre: an introduction to the Italian giallo**. Kinoeye, 2002. Disponível em: <http://www.kinoeye.org/02/11/needham11.php> <http://www.kinoeye.org/02/11/needham11.php> . Acesso em: 11 mar. 2020.

PEITZMAN, Louis. **‘How ‘New Nightmare’ Changed the Horror Game’**. BuzzFeed, 2014. Disponível em: <https://www.buzzfeed.com/louispeitzman/how-new-nightmare-changed-the-horror-game>. Acesso em: 11 mar. 2020.

PINEDO, Isabel Cristina: **Recreational Terror: Postmodern Elements of the Contemporary Horror Film** In: Stephen Prince (ed.): *The Horror Film*. New Brunswick, New Jersey 2004. Disponível em: [https://www.academia.edu/1618493/Recreational\\_Terror\\_Postmodern\\_Elements\\_of\\_the\\_Contemporary\\_Horror\\_Film](https://www.academia.edu/1618493/Recreational_Terror_Postmodern_Elements_of_the_Contemporary_Horror_Film) Acesso em: 07 ago. 2019.

PODOSHEN, Jeffrey Steven. **Home is Where the Horror is: Wes Craven’s Last House on the Left and A Nightmare on Elm Street**, *Quarterly Review of Film and Video*. Disponível: <https://doi.org/10.1080/10509208.2018.1472535>. Acesso: 04 de fev. 2020.

PONTE, Charles. **Indústria Cultural, Repetição e Totalização na Trilogia Pânico**. Tese (Doutorado). Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, p. 327. 2011. Disponível em: [http://repositorio.unicamp.br/jspui/bitstream/REPOSIP/269972/1/Ponte\\_Charles\\_D.pdf](http://repositorio.unicamp.br/jspui/bitstream/REPOSIP/269972/1/Ponte_Charles_D.pdf). Acesso: 04 de fev. 2020.

SYDER, Andrew. **Knowing the Rules: Postmodernism and the Horror Film**. 2002. In: WU, Harmony (org.). *Axes to Grind: Re-Imagining the Horrific in Visual Media and Culture*. Disponível em: <http://cinema.usc.edu/assets/098/15883.pdf>. Acesso: 26. De jul. 2019.

TOTARO, Donato. **A Genealogy of Italian Popular Cinema: the Filone, in Off-Screen**, Vol. 15, N° 11, 2011. Disponível em: [https://offscreen.com/view/genealogy\\_filone](https://offscreen.com/view/genealogy_filone). Acesso: 09 de fev. 2020.

VONDERAU, Patrick: **In the Hands of the Maniac, Der Moderne Horrorfilm als Kommunikatives Handlungsspiel**. Em: *Montage / AV. Journal for Theory and History of Audiovisual Communication*, Volume 11, No. 2, 2002, p. 129-146, 135. Disponível em: [https://mediarep.org/bitstream/handle/doc/726/montage\\_AV\\_11\\_2\\_2002\\_Pragmatik.pdf?squence=1&isAllowed=y](https://mediarep.org/bitstream/handle/doc/726/montage_AV_11_2_2002_Pragmatik.pdf?squence=1&isAllowed=y). Acesso em 07 jan. 2021.

WEE, Valerie. **Ressurrecting and Updating the Teen Slasher: The Case of *Scream***. 2006. In: *Journal of Popular Film and Television* 34. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.3200/JPFT.34.2.50-61> Acesso: 26 de jul. 2019.

ZANINI, Claudio Vescia. **“It Hurts ’Cause You’re in my World now, Bitch”**: Gothic Features in the 1984 and 2010 Versions of *A Nightmare on Elm Street*. *Ilha Desterro*, Florianópolis, v. 72, n. 1, p. 199-211, Apr. 2019. Disponível em:

<[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S217580262019000100199&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S217580262019000100199&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em 10 de fevereiro 2019.

## Filmes

**A CASA DAS JANELAS SORRIDENTES.** Direção: Pupi Avati. Produção: Antonio Avati, Gianni Minervini. Roteiro: Pupi Avati, Antonio Avati, Gianni Cavina, Maurizio Costanzo;

**A FONTE DA DONZELA.** Direção: Ingmar Bergman. Produção: Ingmar Bergman, Allan Ekelund. Roteiro: Ingmar Bergman, Ulla Isaksson. Svensk Filmindustri (SF), 1960 (89 min.).

**A HORA DO PESADELO.** Direção: Wes Craven. Produção: Sara Risher e Robert Shaye. Roteiro: Wes Craven. New Line Cinema; Media Home Entertainment; Smart Egg Pictures; The Elm Street Venture, 1984 (91 min.).

**A LÂMINA DE AÇO.** Direção: Umberto Lenzi. Produção: Lamberto Andreani, Thomas Sagone. Roteiro: Luis G. de Blain, Umberto Lenzi, Antonio Troiso. Mundial Film, Tritone Cinematografica. 1972 (91 min.).

**A MALDIÇÃO DE SAMANTHA.** Direção Wes Craven. Produção: Robert Crawford Jr., Patrick Kelley, Robert M. Sherman. Roteiro: Diana Henstell, Bruce Joel Rubin. Warner Bros., Pan Arts, Layton, 1986 (91 min.).

**A MALDIÇÃO DOS MORTOS-VIVOS.** Direção: Wes Craven. Produção: Keith Barish, Doug Claybourne, Rob Cohen, Robert Engelman, Victoria Kluge, David Ladd, David B. Pauker. Roteiro: Wade Davis, Richard Maxwell, Adam Rodman. Universal Pictures, 1988 (98 min.).

**A MANSÃO DO INFERNO.** Direção: Dario Argento. Produção: Guglielmo Garroni, Claudio Argento, Salvatori Argento. Roteiro: Dario Argento, Daria Nicolodi, Thomas de Quincey. Produzioni Intersound, 1980 (102 min.).

**A MÁSCARA DA MORTE.** Direção: Harald Reinl. Produção: Helmut Beck, Preben Philipsen. Roteiro: Edgar Wallace, Egon Eis, J. Joachim Bartsch. Rialto Film Preben-Philipsen, Rialto Film, 1959, (89 min.).

**A MÁSCARA DO DEMÔNIO.** Direção: Mario Bava. Produção: Massimo De Rita, Lou Rusoff, Samuel Z. Arkoff, James H. Nicholson, Lionello Santi. Roteiro: Ennio De Concini, Mario Serandrei. Galatea Film, Jolly Film, 1960 (87 min.).

**A MORTE CONVIDA PARA DANÇAR A.K.A.: BAILE DE FORMATURA.** Direção: Paul Lynch. Produção: Peter R. Simpson, Richard Simpson. Roteiro: William Gray, Robert Guza Jr., Simcom Limited; Guardian Trust Company; Prom Night Productions, 1980 (92 min.).

**A TORTURA DO MEDO.** Direção: Michael Powell. Produção: Albert Fennell, Michael Powell. Roteiro: Leo Marks. Michael Powell, 1960 (101 min.).

**ACAMPAMENTO SINISTRO.** Direção: Robert Hiltzik. Produção: Robert Hiltzik, Jerry Silva, Michele Tatosian. Roteiro: Robert Hiltzik. American Eagle Films; U.S. Films, 1983 (84 min.).

**ANIVERSÁRIO MACABRO.** Direção: Wes Craven. Produção: Sean S. Cunningham, Katherine D'Amato. Roteiro: Wes Craven, Ulla Isaksson. Sean S. Cunningham Films Ltd., The Night Co., Lobster Enterprises, 1972 (91 min.).

**AS LÁGRIMAS DE JENNIFER.** Direção: Giuliano Carnimeo. Produção: Vittorio Galiano, Luciano Martino, Marcello Romeo. Galassia Film, Lea Film, 1972 (94 min.).

**ASSASSINOS POR NATUREZA.** Direção: Oliver Stone. Produção: Risa Bramon Garcia, Jane Hamsher, Arnon Milchan, Thom Mount, Don Murphy, Richard Rutowski, Clayton Townsend, Rand Vossler. Roteiro: Quentin Tarantino, David Veloz, Richard Rutowski, Oliver Stone. 1994, (122 min.).

**BANHO DE SANGUE A.K.A.: MANSÃO DA MORTE.** Direção: Mario Bava. Roteiro: Mario Bava Giuseppe Zaccariello, Filippo Ottoni, Dardano Sacchetti, Gianfranco Barberi, Gene Luotto, Laura Betti, Sergio Canevari, Franco Vanorio. Nuova Linea Cinematografica, 1977, (84 min.).

**BANQUETE DE SANGUE.** Direção: Herschell Gordon Lewis. Produção: David F. Friedman, Stanford S. Kohlberg, Herschell Gordon Lewis. Roteiro: Allison Louise Downe, David F. Friedman, Herschell Gordon Lewis. Friedman-Lewis Productions, 1963 (67 min.).

**BENÇÃO MORTAL.** Direção: Wes Craven. Produção: Matthew Barr, Glenn M. Benest, William S. Gilmore, Patricia Herskovic, Max A. Keller, Micheline H. Keller. Roteiro: Glenn

M. Benest, Matthew Barr, Glenn M. Benest, Matthew Barr, Wes Craven. PolyGram Filmed Entertainment, Inter Planetary, 1981 (100 min.).

**BRINQUEDO ASSASSINO.** Direção: Tom Holland. Produção: Elliot Geisinger, David Kirschner, Laura Moskowitz, Barrie M. Osborne. Roteiro: Don Mancini, John Lafia, Tom Holland; United Artists, 1988 (87 min.).

**BULLITT.** Direção: Peter Yates. Produção: Philip D'Antoni, Robert E. Relyea. Roteiro: Alan Trustman, Harry Kleiner, Robert L. Fish; Solar Production, Warner Bros, 1968 (114. Min).

**CALTIKI, O MONSTRO IMORTAL.** Direção: Riccardo Freda e Mario Bava. Produção: Riccardo Freda e Filippo Sanjust. Roteiro: Filippo Sanjust. Galatea Film; Climax Pictures; Lux Film, 1959 (77 min.).

**CHAMAS DA MORTE.** Direção: Tony Maylam. Produção: Michael Cohl, André Djaoui, Daniel Ubaud, Jean Ubaud, Harvey Weinstein. Roteiro: Harvey Weinstein, Tony Maylam, Brad Grey. Cropsy Venture; Miramax Films, 1981 (91 min.).

**CINCO BONECAS PARA A LUA DE AGOSTO.** Direção: Mario Bava. Produção: Luigi Alessi, Mario Bregni, Pietro Bregni, Ira von Fürstenberg. Produzioni Atlas Consorziate (P.A.C.), 1970, (81 min.).

**CONVITE PARA O INFERNO.** Direção: Wes Craven. Produção: Robert M. Sertner, Frank von Zerneck. Roteiro: Richard Rothstein. Moonlight Productions, 1984 (96 min.).

**CRIATURAS ATRÁS DAS PAREDES.** Direção: Wes Craven. Produção: Stuart M. Besser, Dixie J. Capp, Wes Craven, Peter Foster, Shep Gordon, Marianne Maddalena. Roteiro: Wes Craven. Universal Pictures, Alive Films, 1991 (102 min.).

**CRÔNICA DE UM VERÃO.** Direção: Edgar Morin, Jean Rouch. Produção: Anatole Dauman, Philippe Lifchitz. Roteiro: Edgar Morin, Jean Rouch. Argos Films, 1961 (85 min.).

**DESPERTAR DOS MORTOS.** Direção: George Romero. Produção: Claudio Argento, Alfredo Cuomo, Richard P. Rubinstein, Donna Siegel, Dario Argento. Roteiro: George Romero. Laurel Group, Dawn Associate, 1978 (162 min.).

**DIA DE FORMATURA.** Direção: Herb Freed. Produção: David Baughn, Herb Freed, Hal Schwartz. Roteiro: Anne Marisse, Herb Freed. Troma, 1981 (96 min.).

**DIA DOS NAMORADOS MACABRO.** Direção: George Mihalka. Produção: John Dunning, André Link, Stephen A. Miller, Larry Nesis, Bob Presner. Roteiro: Stephen A. Miller, John Beard. Canadian Film Development Corporation (CFDC), Famous Players, Secret Films, 1981 (90 min.).

**DOIS OLHOS SATÂNICOS.** Direção: George Romero, Dario Argento. Roteiro: Edgar Allan Poe, George Romero, Franco Ferrini, Dario Argento, Peter Koper. ADC Films, Gruppo Bema. 1990 (120 min.).

**DRÁCULA.** Tod Browning, Karl Freund. Produção: E.M. Asher, Tod Browning, Carl Laemmle Jr..Universal Pictures, 1931 (75 min.).

**EIN SELTSAMER FALL.** Direção: Max Mack. Produção: Max Mack. Vitascope GmbH, Projektions-AG Union (PAGU), 1914 (31 min.).

**ESCOLA NOTURNA.** Direção: Ken Hughes. Produção: Ruth Avergon, Larry Babb, Marc Gregory Comjean, Bernard Kebabjian, Leon Williams. Roteiro: Ruth Avergon. Fiducial Resource Industrial; Lorimar Film Entertainment; Paramount Pictures; Resource Films, 1981 (88 min.).

**ESPÍRITO INDOMÁVEL.** Direção: Edward Dmytryk. Produção: Robert Fellows, Theron Warth. Roteiro: Ben Barzman, Richard H. Landau. RKO Radio Pictures, 1945 (95 min.).

**ESPOSAS EM CONFLITO.** Direção: Bryan Forbes. Produção: Gustave M. Berne, Roger M. Rothstein, Edgar J. Scherick. Roteiro: Ira Levin, William Goldman, Palomar Pictures, Fadsin Cinema Associates. 1975 (115 min.).

**EU SEI O QUE VOCÊS FIZERAM NO VERÃO PASSADO.** Direção: Jim Gillespie. Produção: William S. Beasley, Stokely Chaffin, Erik Feig, Neal H. Moritz Roteiro: Lois Duncan, Kevin Williamson. Mandalay Entertainment, Summer Knowledge LLC, 1997 (101 min.).

**FAUSTO.** Direção: F.W. Murnau. Produção: Erich Pommer. Roteiro: Gerhart Hauptmann, Hans Kyser, Johann Wolfgang von Goethe. UFA, 1926 (116 min.).

**FRANKENSTEIN.** Direção: J. Searle Dawley. Produção: Thomas A. Edison. Roteiro: J. Searle Dawley, Mary Shelley. 1910 (16 min.).

**FRANKENSTEIN.** Direção: James Whale. Produção: E.M. Asher, Carl Laemmle Jr. Roteiro: John L. Balderston, Mary Shelley, Peggy Webling, Garrett Fort, Francis Edward Faragoh, Richard Schayer, Robert Florey, John Russell, Universal Pictures. 1931 (70 min.).

**HALLOWEEN.** Direção: John Carpenter. Produção: Debra Hill. Roteiro: John Carpenter, Debra Hill. Compass International Pictures; Falcon International Productions, 1978 (91 min.).

**HOLOCAUSTO CANIBAL.** Direção: Ruggero Deodato. Produção: Franco Di Nunzio, Franco Palaggi. Roteiro: Gianfranco Clerici, Giorgio Stegani. F.D. Cinematografica, 1980 (95 min.).

**JASON VAI PARA O INFERNO: A ÚLTIMA SEXTA-FEIRA.** Direção: Adam Marcus. Produção: Sean S. Cunningham, Debbie Hayn-Cass. Roteiro: Jay Huguely, Adam Marcus, Dean Lorey, Jay Huguely. New Line Cinema, Sean S. Cunningham Films, 1993, (91 min.).

**LUTRING ACORDA E MATA.** Direção: Carlo Lizzani. Produção: Jacques Bar, Joseph Fryd, Carlo Lizzani. Roteiro: Ugo Pirro, Carlo Lizzani, Ugo Pirro. Sanson Film, Castoro, Compagnie Internationale de Productions Cinématographiques (CIPRA), 1966 (124 min.).

**MANSÃO DA MORTE.** Direção: Carol Frank. Produção: Ron Diamond, Roger Corman. Roteiro: Carol Frank. Concorde Pictures, 1985 (74 min.).

**MÔNICA E O DESEJO.** Direção: Ingmar Bergman. Produção: Allan Ekelund. Roteiro: Ingmar Bergman, Per Anders Fogelström. Svensk Filmindustri (SF), 1953, (96 min.).

**NATAL SANGRENTO.** Direção: Charles E. Sellier Jr. Produção: Ira Barmak, Scott Schneid, Dennis Whitehead. Roteiro: Paul Caimi, Michael Hickey. TriStar Pictures, Slayride, 1984 (79 min.).

**NOSFERATU.** Direção: F.W. Murnau. Produção: Enrico Dieckmann, Albin Grau. Roteiro: Henrik Galeen, Bram Stoker. Jofa-Atelier Berlin-Johannisthal, Prana-Film GmbH. 1922, (92 min.).

**O CORAÇÃO MANDA.** Direção: Alessandro Blasetti. Produção: Giuseppe Amato. Roteiro: Cesare Zavattini, Piero Tellini, Giuseppe Amato, Alessandro Blasetti, Aldo De Benedetti. Società Italiana Cines, 1942 (95 min.).

**O ESTRIPADOR DE NOVA YORK.** Direção: Lucio Fulci. Produção: Fabrizio De Angelis, Jose De Lemos, Antone Pagán. Roteiro: Gianfranco Clerici, Vincenzo Mannino, Lucio Fulci,

Dardano Sacchetti, Antone Pagán, Gene Luotto; Fulvia Film, Silent Warrior Productions, 1982, (93 min.).

**O GABINETE DO DR. CALIGARI.** Direção: Robert Wiene. Produção: Rudolf Meinert, Erich Pommer. Roteiro: Carl Mayer, Hans Janowitz. Decla-Bioscop AG, 1920 (76 min.).

**O GATO DE NOVE CAUDAS.** Direção: Dario Argento. Produção: Salvatore Argento. Roteiro: Dario Argento, Luigi Cozzi, Dardano Sacchetti, Dario Argento, Bryan Edgar Wallace. Seda Spettacoli, Terra-Filmkunst, Labrador Films, 1971 (112 min.).

**O HOMEM QUE SABIA DEMAIS.** Direção: Alfred Hitchcock. Produção: Herbert Coleman, Alfred Hitchcock. Roteiro: John Michael Hayes, Charles Bennett, D.B. Wyndham-Lewis, Angus MacPhail. Los Angeles: Paramount Pictures, Filwite Productions, 1956 (120 min.).

**O MASSACRE DA SERRA ELÉTRICA.** Direção: Tobe Hooper. Produção: Tobe Hooper e Louis Peraino. Roteiro: Kim Henkel e Tobe Hooper. Vortex, 1974 (83 min.).

**O MONSTRO DO PÂNTANO.** Direção: Wes Craven. Produção: Benjamin Melniker, Michael E. Uslan. Roteiro: Wes Craven, Len Wein, Bernie Wrightson, Swampfilms, 1982 (91 min.).

**O NOVO PESADELO – O RETORNO DE FREDDY KRUEGER.** Direção: Wes Craven. Produção: Marianne Maddalena, Jay Roewe. Roteiro: Wes Craven. New Line Cinema, 1994 (112 min.).

**O PÁSSARO DAS PLUMAS DE CRISTAL.** Direção: Dario Argento. Produção: Salvatore Argento, Artur Brauner. Roteiro: Dario Argento. Seda Spettacoli, Central Cinema Company Film (CCC), 1970 (96 min.).

**O QUE VOCÊS FIZERAM COM SOLANGE?** Direção: Massimo Dallamano. Produção: Fulvio Lucisano, Leo Pescarolo, Horst Wendlandt. Roteiro: Bruno Di Geronimo, Massimo Dallamano, Peter M. Thouet, Edgar Wallace. Italian International Film, Clodio Cinematografica, Rialto Film Preben-Philipsen, Rialto Film. 1972 (107 min.).

**O RETORNO DA MALDIÇÃO: A MÃE DAS LÁGRIMAS.** Direção: Dario Argento. Produção: Claudio Argento, Dario Argento, Marina Berlusconi, Tommaso Calevi, Kirk D'Amico, Giulia Marletta, Lee Wilson. Roteiro: Dario Argento, Jace Anderson, Adam Gierasch, Walter Fasano, Thomas De Quincey, Simona Simonetti. Medusa Film, Opera Film, Myriad Pictures, Sky Cinema, Film Commission Torino-Piemonte, 2007 (90 min.).

**O SEGREDO DO BOSQUE DOS SONHOS.** Direção: Lucio Fulci. Produção: Renato Jaboni. Roteiro: Lucio Fulci, Roberto Gianviti, Gianfranco Clerici. Medusa Distribuzione, 1972 (105 min.).

**O TERROR DA SERRA ELÉTRICA.** Direção: Juan Piquer Simón. Produção: Stephen Minasian, Dick Randall, Edward L. Montoro. Roteiro: Dick Randall, Roberto Loyola, Juan Piquer Simón, Almena Films, Montoro Productions, Film Ventures International (FVI), Fort Films, Spectacular Film Productions, 1982, (87 min.).

**O TERROR DE DARIO ARGENTO.** Direção: Leon Ferguson. Produção: Steve Ayton, Richard Journo, Janne Schack, Nicky Davies Williams. Roteiro: Charles Preece. CreaTVty, Westbrook. 2000 (57 min.).

**O TREM DO TERROR.** Direção: Roger Spottiswoode. Produção: Lamar Card, Don Carmody, Harold Greenberg, Daniel Grodnik. Roteiro: T.Y. Drake, Daniel Grodnik, Judith Rascoe. Astral Bellevue Pathé; Sandy Howard Productions; Triple T Productions, 1980 (97 min.).

**O VENTRE NEGRO DA TARÂNTULA.** Direção: Paolo Cavara. Produção: Marcello Danon. Roteiro: Marcello Danon, Lucile Laks; Da Ma Produzione, Produzioni Atlas Consorziate (P.A.C.), 1971 (89 min.).

**OBSESSÃO.** Direção: Luchino Visconti. Produção: Libero Solaroli. Roteiro: Luchino Visconti, Mario Alicata, Giuseppe De Santis, Gianni Puccini. Industrie Cinematografiche Italiane (ICI), 1943 (140 min.).

**OLHOS DIABÓLICOS.** Direção: Mario Bava. Produção: Salvatore Billitteri, Massimo De Rita, Samuel Z. Arkoff e James H. Nicholson. Roteiro: Ennio De Concini, Sergio Corbucci e Eliana De Sabata. Galatea Film; Coronet s.r.l.; American International Pictures (AIP), 1963 (86 min.).

**OS DEZ MANDAMENTOS.** Direção: Cecil B. DeMille. Produção: Cecil B. DeMille, Henry Wilcoxon. Roteiro: Dorothy Clarke Wilson, J.H. Ingraham, A.E. Southon, Æneas MacKenzie, Jesse Lasky Jr., Jack Gariss, Fredric M. Frank. Motion Picture Associates, Inc, 1956 (220 min.).

**OS OLHOS SEM ROSTO.** Direção: Georges Franju. Produção: Jules Borkon, Riccardo Gualino. Roteiro: Jean Redon, Pierre Boileau, Thomas Narcejac, Claude Sautet, Pierre Gascar. Champs-Élysées Productions, Lux Film, 1960, (90 min.).

**OS VAMPIROS.** Direção: Riccardo Freda e Mario Bava. Produção: Luigi Carpentieri e Ermanno Donati. Roteiro: Piero Regnoli, Rijk Sijöstrom e Riccardo Freda. Titanus; Athena Cinematografica, 1957 (82 min.).

**PAGUE PARA ENTRAR, REZE PARA SAIR.** Direção: Tobe Hooper. Produção: Steven Bernhard, Mark L. Lester, Brad Neufeld, Mace Neufeld, Derek Power. Roteiro: Larry Block. Universal Pictures Mace, Neufeld Productions, 1981 (96 min.).

**PÂNICO.** Direção: Wes Craven. Produção: Dixie J. Capp, Cathy Konrad e Cary Woods. Roteiro: Kevin Williamson. Dimension Films; Woods Entertainment, 1996 (103 min.).

**PERSEGUIDOR IMPLACÁVEL.** Direção: Don Siegel. Produção: Robert Daley, Carl Pingitore, Don Siegel, Clint Eastwood. Roteiro: Rita M. Fink, Dean Riesner, Harry Julian Fink, Terrence Malick, Jo Heims, John Milius. Malpaso Company, 1971 (102 min.).

**POR UM PUNHADO DE DÓLARES.** Direção: Sergio Leone. Produção: Arrigo Colombo, Giorgio Papi, Pietro Santini. Roteiro: Adriano Bolzoni, Mark Lowell, Víctor Andrés Catena, Sergio Leone. Jolly Film, Constantin Film, Ocean Film. 1964 (99 min.).

**POR UNS DÓLARES A MAIS.** Direção: Sergio Leone. Produção: Arturo González, Alfredo Fraile, Alberto Grimaldi. Roteiro: Fulvio Morsella, Luciano Vincenzoni, Sergio Leone, Sergio Donati, Enzo Dell'Aquila, Fernando Di Leo. Produzioni Europee Associate (PEA), Arturo González Producciones Cinematográficas, Constantin Film. 1965 (132 min.).

**PRELÚDIO PARA MATAR.** Direção: Dario Argento. Produção: Claudio Argento, Salvatore Argento. Roteiro: Dario Argento, Bernardino Zapponi. Rizzoli Film, Seda Spettacoli, 1975 (127 min.).

**PSICOSE.** Direção: Alfred Hitchcock. Produção: Alfred Hitchcock. Roteiro: Joseph Stefano. Shamley Productions, 1960 (109 min.).

**PULP FICTION.** Direção: Quentin Tarantino. Produção: Lawrence Bender, Danny DeVito, Richard N. Gladstein, Michael Shamberg, Stacey Sher, Bob Weinstein, Harvey Weinstein. Roteiro: Roger Avary, Quentin Tarantino. Miramax, A Band Apart, Jersey Films. 1994, (178 min.).

**QUADRILHA DE SÁDICOS 2.** Direção: Wes Craven. Produção: Barry Cahn, Jonathan Debin, Peter Locke. Roteiro: Wes Craven. VCT, 1984 (86 min.).

**QUADRILHA DE SÁDICOS.** Direção: Wes Craven. Produção: Peter Locke. Roteiro: Wes Craven. Blood Relations Co. Vanguard, 1977 (91 min.).

**QUATRO MOSCAS SOB O VELUDO CINZA.** Direção: Dario Argento. Produção: Salvatore Argento. Roteiro: Dario Argento, Luigi Cozzi, Mario Foglietti, Giorgio Piferi. Seda Spettacoli, Universal Productions France, 1971 (104 min.).

**SEIS MULHERES PARA O ASSASSINO.** Direção: Mario Bava. Produção: Alfredo Mirabile, Lou Moss, Massimo Patrizi, Georges de Beauregard, Georges C. Stilly. Roteiro: Marcello Fondato, Giuseppe Barilla, Mario Bava, Mary Arden. Emmepi Cinematografica, Les Productions Georges de Beauregard, Monachia Film, Top-Film, 1964 (88 min.).

**SETE NOTAS FATAIS A.K.A.: PREMONIÇÃO.** Direção: Lucio Fulci. Produção: Franco Cucco. Roteiro: Lucio Fulci, Roberto Gianviti, Dardano Sacchetti. Rizzoli Film, Cinecompany. 1977 (96 min.).

**SETE ORQUÍDEAS MANCHADAS DE SANGUE.** Direção: Umberto Lenzi. Produção: Lamberto Palmieri, Renato Romano. Roteiro: Roberto Gianviti, Paul Hengge, Umberto Lenzi, Edgar Wallace, Cornell Woolrich; Flora Film, National Pictures, Rialto Film, 1972 (96 min.).

**SEXTA - FEIRA 13, PARTE 3.** Direção: Steve Miner. Produção: Lisa Barsamian, Tony Bishop, Frank Mancuso Jr., Peter Schindler. Roteiro: Martin Kitrosser, Carol Watson, Victor Miller, Ron Kurz, Sean S. Cunningham, Petru Popescu. Paramount Pictures (presents), Jason Productions, (A Jason Inc./Frank Mancuso Jr. Production), Frank Mancuso Jr. Productions, (A Jason Inc./Frank Mancuso Jr. Production), (A Steve Miner Film), Georgetown Productions Inc., (Sean S. Cunningham Films), 1982 (95 min.).

**SEXTA - FEIRA 13.** Direção: Sean S. Cunningham. Produção: Sean S. Cunningham. Roteiro: Victor Miller. Paramount Pictures; Georgetown Productions Inc.; Sean S. Cunningham Films, 1980 (95 min.).

**SHOCKER: 100 MIL DE VOLTS DE TERROR.** Direção: Wes Craven. Produção: Warren Chadwick, Wes Craven, Robert Engelman, Peter Foster, Shep Gordon, Barin Kumar, Marianne Maddalena. Roteiro: Wes Craven. Alive Films, Universal City Studios, Carolco International N.V., 1989 (109 min.).

**SPARTACUS.** Direção: Stanley Kubrick. Produção: Kirk Douglas, Edward Lewis, Edward Muhl. Roteiro: Dalton Trumbo, Howard Fast, Peter Ustinov, Calder Willingham, Plutarch. 1960, (187 min.).

**SUSPIRIA.** Direção: Dario Argento. Produção: Claudio Argento, Salvatore Argento. Roteiro: Dario Argento, Daria Nicolodi, Thomas de Quincey. Seda Spettacoli, 1977 (99 min.).

**TÃO DOCE, TÃO PERVERSA.** Direção: Umberto Lenzi. Produção: Mino Loy, Luciano Martino, Sergio Martino, Jacques-Paul Bertrand. Roteiro: Massimo D'Avak, Luciano Martino, Ernesto Gastaldi. Zenith Cinematografica, Flora Film, Tritone Cinematografica, Cedec, Rapid Film, Bercol Films, 1969 (92 min.).

**TENEBRE.** Direção: Dario Argento. Produção: Claudio Argento, Salvatore Argento. Roteiro: Dario Argento. Sigma Cinematografica Roma, 1982 (101 min.).

**TERROR NA ÓPERA.** Direção: Dario Argento. Produção: Dario Argento, Ferdinando Caputo, Mario Cecchi Gori, Vittorio Cecchi Gori. Roteiro: Dario Argento, Franco Ferrini. ADC Films, Cecchi Gori Group Tiger Cinematografica, RAI Radiotelevisione Italiana, 1987, (107 min.).

**TERROR NAS TREVAS.** Direção: Lucio Fulci. Produção: Fabrizio De Angelis. Roteiro: Dardano Sacchetti, Giorgio Mariuzzo, Lucio Fulci, H.P. Lovecraft, Clark Ashton Smith. Fulvia Film. 1981 (87 min.).

**TODAS AS CORES DA ESCURIDÃO.** Direção: Sergio Martino. Produção: Mino Loy, Luciano Martino, Ricardo Sanz. Roteiro: Santiago Moncada, Ernesto Gastaldi, Sauro Scavolini. Lea Film, National Cinematografica, Astro C.C., 1972 (87 min.).

**TOGETHER.** Direção: Sean S. Cunningham. Produção: Wes Craven, Sean S. Cunningham, Stephen Minasian. Roteiro: Sean S. Cunningham. American International Pictures (AIP), Sean S. Cunningham-Roger Murphy Productions, 1971 (72 min.).

**TORSO.** Direção: Sergio Martino. Produção: Antonio Levesi Cervi, Carlo Ponti. Roteiro: Ernesto Gastaldi, Sergio Martino, Lewis E. Ciannelli. Compagnia Cinematografica Champion, 1973, (93 min.).

**TRÊS HOMENS EM CONFLITO A.K.A.: O BOM O MAU E O FEIO.** Direção Sergio Leone. Produção: Alberto Grimaldi. Roteiro: Luciano Vincenzoni, Sergio Leone, Agenore Incrocci, Furio Scarpelli. Produzioni Europee Associate (PEA), Arturo González Producciones Cinematográficas, Constantin Film. 1966 (179 min.).

**UM FRIO CORPO SEM ALMA.** Direção: Wes Craven. Produção: J.D. Feigelson, Andy House, Richard Kobritz. Roteiro: J.D. Feigelson. Frozen Man Productions, J.D. Feigelson Productions, Polar Films, 1985 (94 min).

**VAMPIROS DE ALMAS.** Direção: Don Siegel. Produção: Walter Mirisch, Walter Wanger. Roteiro: Daniel Mainwaring, Jack Finney, Richard Collins. Walter Wanger Productions, 1956 (80 min.).

**VERÃO DO MEDO.** Direção: Wes Craven. Produção: Joe Aubel, Wade G. Davis II, Bill Finnegan, Patricia Finnegan, Max A. Keller, Micheline H. Keller. Roteiro: Lois Duncan, Glenn M. Benest, Max A. Keller. Finnegan Associates, Inter Planetary, 1978 (100 min.).

**VIOLÊNCIA E TERROR.** Direção: Scott Spiegel. Produção: Lawrence Bender, Douglas Scott-Hessler, Charles Band. Roteiro: Lawrence Bender, Scott Spiegel. Beyond Infinity, Phantom Productions, 1989 (83 min.).