

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL**

**CONSTRUINDO O MEDO - FACES DO HORROR NA OBRA DE CARPENTER,
CRAVEN E CRONENBERG**

RAFAEL DANTAS FREIRE

**RECIFE – PE
2016**

RAFAEL DANTAS FREIRE

**CONSTRUINDO O MEDO - FACES DO HORROR NA OBRA DE CARPENTER,
CRAVEN E CRONENBERG**

**Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em
Comunicação Social, Programa de Pós-graduação
em Comunicação Social, Universidade Federal de
Pernambuco, como requisito parcial para a obtenção
do título de Mestre em Comunicação Social.**

Orientador: Prof. Dr. Rodrigo Carreiro

RECIFE

2016

Catálogo na fonte
Bibliotecária Maria Valéria Baltar de Abreu Vasconcelos, CRB4-439

F866c Freire, Rafael Dantas
Construindo o medo – faces do horror na obra de Carpenter, Craven e Cronenberg / Rafael Dantas Freire. – Recife, 2016.
147 f.: il.

Orientador: Rodrigo Carreiro.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco.
Centro de Artes e Comunicação. Comunicação, 2016.
Inclui referências e glossário.

1. Comunicação. 2. Cinema. 3. Filmes de terror. 4. Carpenter, John -
Crítica e interpretação. 5. Craven, Wes - Crítica e interpretação. 6.
Cronenberg, David - Crítica e interpretação. 7. Cineastas. 8. Diretores e
produtores de cinema. I. Carreiro, Rodrigo (Orientador). II. Título.

302.23 CDD (22.ed.) UFPE (CAC 2016-150)

RAFAEL DANTAS

CONSTRUÍDO O MEDO: Faces do Horror na obra de Carpenter, Craven e Cronenberg

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Comunicação.

Aprovada em: 29/04/2016

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Rodrigo Octávio D’Azevedo Carreiro
Universidade Federal de Pernambuco

Prof. Dr. Eduardo Duarte Gomes da Silva
Universidade Federal de Pernambuco

Profª. Dra. Laura Loguercio Cánepa
Universidade Anhembi Morumbi

A minha família, amigos, ao Cinema de Horror e, especialmente, ao meu avô Bau

AGRADECIMENTOS

A todos os (muitos) que contribuíram para que essa dissertação fosse realizável,
especialmente meus pais e meu irmão,
minha avó Hercínia,
meu orientador Rodrigo Carreiro,
minha namorada Déborah,
e alguns amigos: Anax, Débora, Eduardo, Frederic, Gabriela,
Juliana, Laíse, Marcus, Roberta, Vinícius, Vitor, Wagner,
essenciais nos momentos mais difíceis.

SUMÁRIO

LISTA DE ILUSTRAÇÕES	VIII
RESUMO	IX
ABSTRACT	X
1 INTRODUÇÃO: DEUSES DO CELULÓIDE	11
1.1 DEUSES E MONSTROS	11
1.2 UM BREVE DIÁRIO DE BORDO	16
1.3 CONSIDERAÇÕES ACERCA DO MÉTODO	17
2 CAPÍTULO 1: O LUGAR DO HORROR NO CINEMA	20
2.1 GÊNERO CINEMATOGRAFICO.	20
2.2 PARACINEMA.....	26
2.3 FANDOM.....	30
3 CAPÍTULO 2: A EVOLUÇÃO DO HORROR	34
3.1 O GÊNERO HORROR PARTE I: O MEDO COMO MATÉRIA PRIMA.....	34
3.2 O GÊNERO HORROR PARTE II: VINGANÇAS, RETORNOS, MALDIÇÕES E MORTES NÃO CONCRETIZADAS	40
3.3 A HISTÓRIA DO HORROR CINEMATOGRAFICO	44
4 CAPÍTULO 3: AS FRONTEIRAS DO HORROR: QUESTIONAMENTOS ACERCA DAS LIMITAÇÕES DOS SUBGÊNEROS DE HORROR	69
4.1 LIMITES DO HORROR	69
4.2 SUBGÊNEROS	71
4.3 UMA NOVA POSSIBILIDADE DE CATEGORIZAÇÃO	78
5 CAPÍTULO 4: MENTE, IDENTIDADE E SOCIEDADE	82
5.1 UMA BREVE INTRODUÇÃO	82
5.2 OS AUTORES.....	84
5.3 HORROR SEXUAL.....	90
5.4 HORROR PARANÓICO	98
5.5 HORROR REALISTA	105
6 CAPÍTULO 5: ERRO, NATUREZA E METAMORFOSE	112
6.1 HORROR VISCERAL	112
6.2 HORROR NATURAL	119
7 CAPÍTULO 6: SUBJETIVIDADE E ILUSÃO	124
7.1 HORROR ONÍRICO	124

7.2	HORROR INFANTE	130
8	CONSIDERAÇÕES FINAIS	136
8.1	LISTAS DE FILMES	139
9	GLOSSÁRIO.....	146
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	149
	CRÉDITOS DAS IMAGENS	153

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1 -	LANTERNA MÁGICA	11
FIGURA 2 -	NO TEMPO DAS DILIGÊNCIAS	22
FIGURA 3 -	O CÉREBRO QUE NÃO QUERIA MORRER	27
FIGURA 4 -	PUBLICIDADE DE ANIVERSÁRIO MACABRO	30
FIGURA 5 -	STAR TREKK CONVENTION	31
FIGURA 6 -	FANDOM DIRECTORY #5.....	33
FIGURA 7 -	O MONSTRO DA LAGOA NEGRA	37
FIGURA 8 -	UMA DAS MUITAS POSSIBILIDADES DE CATEGORIZAÇÃO	77
FIGURA 9 -	JUDITH, A PRIMEIRA VÍTIMA DE MYERS	91
FIGURA 10 -	LAURIE, A <i>FINAL GIRL</i>	93
FIGURA 11 -	MYERS ESPREITA ANNIE.....	95
FIGURA 12 -	A NAVE ALIENÍGENA	99
FIGURA 13 -	A CRIATURA.....	100
FIGURA 14 -	A PARANÓIA TOMA CONTA.....	102
FIGURA 15 -	ANIVERSÁRIO MACABRO	107
FIGURA 16 -	ANTES DA VINGANÇA	108
FIGURA 17 -	A VINGANÇA	110
FIGURA 18 -	O RENASCIMENTO DE SETH BRUNDLE	113
FIGURA 19 -	O SEXO COMO CATALISADOR DA METAMORFOSE.....	115
FIGURA 20 -	BRUNDLEFLY	117
FIGURA 21 -	O PRÍNCIPE DAS TREVAS	121
FIGURA 22 -	OS INSETOS	122
FIGURA 23 -	CONTAMINAÇÃO.....	123
FIGURA 24 -	MAX E O VIDEODROME	125
FIGURA 25 -	A RETINA DO OLHO DA MENTE	127
FIGURA 26 -	LONGA VIDA Á NOVA CARNE	128
FIGURA 27 -	<i>DADDY E FOOL</i>	131
FIGURA 28 -	<i>DADDY E ALICE</i>	132
FIGURA 29 -	<i>MOMMY</i> E AS CRIATURAS ATRÁS DAS PAREDES	134

RESUMO:

O cinema de horror possui vasta gama de subgêneros que atuam como universos ficcionais semi-autônomos, dotados de convenções particulares que, em maior ou menor grau, determinam as escolhas dos autores do gênero. Porém, subgêneros dão conta apenas de elementos superficiais, como estruturas narrativas, ícones e símbolos, ambientação, etc. Penso que tais informações, ainda que bastante úteis, principalmente do ponto de vista da indústria, que necessita de referências sinópticas para facilitar seu consumo e até mesmo aferir demanda, é incompleta.

Portanto, esta pesquisa tem como objetivo apresentar um conjunto de categorias alternativas aos subgêneros, tendo como ponto de partida as filmografias de três autores consagrados do cinema de horror: John Carpenter, Wes Craven e David Cronenberg. As categorias aqui apresentadas foram elaboradas através da identificação, conceituação e análise de determinados *leitmotiv* recorrentes na história do gênero: a *potencialidade* de cada filme, como o voyeurismo do falso real, o retorno do recalcado, imprevisibilidade da natureza, traumas de infância, solidão e paranóia, entre outros, bem como seus diversos modelos, variações e construções que se fazem perceber em determinados filmes, dentre eles a seleção de obras dos autores utilizados como referencia nesta dissertação.

Palavras-chave: Cinema; Horror; Categorias; Estruturas narrativas, Carpenter, Craven, Cronenberg.

ABSTRACT:

The horror cinema comprises a vast array of subgenres that act like semi-independent fictional universes, gifted with conventions that control the choices of the genre's authors. But subgenres can only do that much, informing of superficial elements such as narrative structures, icons, symbols and ambiance. I think that such data, though useful specially to the industry viewpoint, that needs the synoptic references that facilitates their consumption and even to determine demand, it's incomplete.

Therefore, this research intends to present a group of alternative categories to the subgenres, starting with the filmographies of three of the most notorious filmmakers of the genre: John Carpenter, Wes Craven and David Cronenberg. The categories here presented were elaborated through the identification, definition and analysis of a number of recurrent *leitmotiv* in the history of the genre: the potenciality of each film, as the voyeurism of the false real, the return of the repressed, imprevisibility of nature, childhood traumas, solitude and paranoia, among others, as the many models, variations and constructs that can be perceived in films, highlighting the selected works of the authors used as reference in this research.

Keywords: Cinema; Horror; Categories; Narrative structures, Carpenter, Craven, Cronenberg.

INTRODUÇÃO – DEUSES DO CELULÓIDE:

Então, o que há debaixo de todo esse espetáculo? Algo muito cruel, eu imagino.

-Clive Barker, O Filho do Celulóide

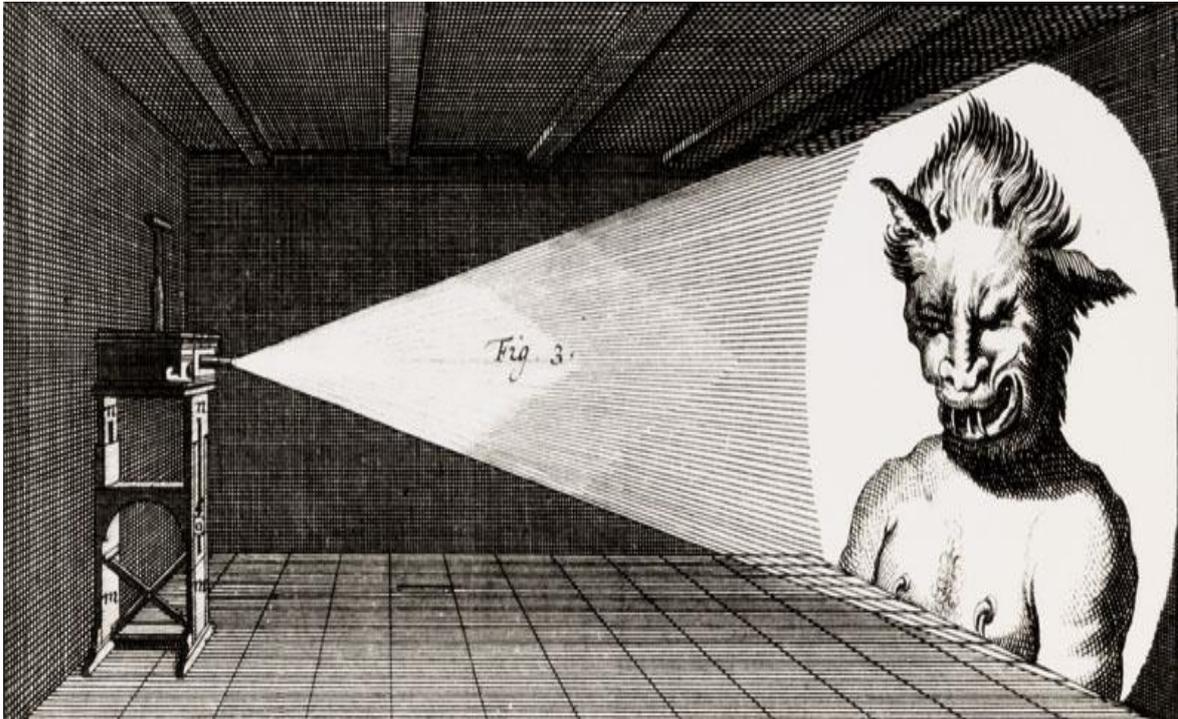


Figura 1: Lanterna Mágica

1. Deuses e monstros

Os filmes de Horror constituem, para muito além de mero passatempo ou nicho da indústria cinematográfica, mas uma constelação de mundos habitados por fãs de cinema que não se sentem a vontade em cenários demasiadamente mundanos. Não, o horror constitui parcela do imaginário ficcional que insiste em explorar o visceral, o que há de mais intrínseco à humanidade, através do filtro do extraordinário.

Cada subgênero é um mundo a ser explorado nesse vasto universo. Cada mundo possui suas regras, seus caminhos e encruzilhadas. Para um aficionado, suas estradas são familiares, mas diretores criativos, realmente investidos na tarefa de mapear os planetas imaginários, enriquecem sua geografia com trilhas alternativas que levam quem as segue para lugares inesperados, ainda que o caminho seja, por vezes, bastante tortuoso.

Vários cineastas podem ser considerados verdadeiros desbravadores do gênero, mas alguns sem dúvida se destacam não só pela proeza em contar suas histórias, mas pela dedicação a um tipo de filme quase tão autoritário quanto seu público, por vezes limitando suas carreiras a seqüências e outras espécies de reciclagens daquilo que eventualmente fizeram de melhor. Como verdadeiras divindades desses mundos irrealis, Wes Craven, John Carpenter e David Cronenberg compuseram alguns dos momentos mais brilhantes do horror das últimas cinco décadas, através de seus trabalhos, das inúmeras cópias bem sucedidas, ou ainda de quem tenha se influenciado pelo tanto que fizeram ao gênero.

Ainda que de modo geral, dentro do horror, tenham sido especialmente importantes para o subgênero *slasher* e *body horror* (mais sobre ele adiante), em suas respectivas filmografias é possível vislumbrar quase todas as possibilidades do horror (isso quando não estavam desbravando outros gêneros). É essa capacidade de habitar uma possibilidade específica de subgênero e ao mesmo tempo irradiar as mais diversas potencialidades do medo, do que nos incomoda, do que não somos capazes de nomear ou controlar, daquilo que habita dolorosamente a humanidade, que me fez voltar a atenção para seus filmes na tentativa de exemplificar a nova possibilidade de categorização proposta nesta dissertação. Poucos cineastas do horror tem portfólios tão ricos e abrangentes, e com tanto êxito e importância. Ainda que tenham experimentado períodos de seca criativa, ou inegavelmente tenham cometido erros (Fantasmas de Marte?!), até mesmo esses momentos foram pontuados por tentativas sinceras de reinvenção e ousadia num gênero que não costuma premiar com frequência esse tipo de atitude.

Espectadores não tão freqüentes talvez conheçam Carpenter e Craven, respectivamente, pelas franquias *Halloween* e *A Hora do Pesadelo* (referências absolutas do *slasher*, subgênero popular do horror que basicamente consiste em *serial killers* implacáveis sistematicamente eliminando jovens excitados), ou, no caso de Cronenberg, por excêntricos sucessos de bilheteria, caso de *A Mosca*. Porém, seus talentos foram utilizados em filmes de ação (Fuga de Nova Iorque), comédias (Memórias de um Homem Invisível), ficção científica (*Dark Star*), dramas (Música do Coração), super heróis (Monstro do Pântano), e thrillers (Marcas da Violência).

Dentro do horror (que, afinal, é o gênero que nos interessa aqui), Carpenter é mais conhecido por sua obra prima, *Halloween*, de 1978. O enredo do filme é simples: um assassino foge do manicômio onde esteve internado nos últimos quinze anos e volta para sua

antiga vizinhança no período do Dia das Bruxas aparentemente decidido a diminuir a população de adolescentes da cidade.

Pode não ser o primeiro, mas com certeza trata-se da fundação da premissa básica do subgênero. A partir daí, inúmeras outras produções semelhantes (mas nunca tão boas quanto) ocuparam o tempo ocioso dos espectadores, principalmente na década de oitenta, período mais prolífico do *slasher*: Sexta Feira-13 (1980), O Trem do Terror (1980), Chamas da Morte (1981), Dia dos Namorados Macabro (1981) e A Hora do Pesadelo (1984), obra prima de Craven, estão entre os mais populares exemplos do estilo.

Michael Myers, o assassino do filme, atua como uma força da natureza durante o filme. Com sua máscara inexpressiva (fabricada a partir de uma máscara de William Shatner) e o silêncio que lhe é habitual, Myers mata todos os jovens que aparecem em sua frente, sempre irresoluto em sua busca por Laurie (Jamie Lee Curtis), avatar oposto de Judith, sua irmã e primeira vítima. Apesar de servir como planta baixa para o subgênero, o filme não compartilha de uma de suas maiores características, a violência excessiva, o que não significa de que não se trata de um filme perturbador. Como diz Aleksandar Becanovic, em *Halloween* “*somos confrontados com a ansiedade: estamos muito próximos da violência, testemunhamos demais, nossos desejos secretos – já no início do filme – foram saciados, nos remetendo a culpa por nossa repentina participação nessa transgressão visual*” (BEKANOVIC, 2009, p.249). Outro desvio é a ausência de alívios cômicos. Uma pontada de humor é reservada apenas para o momento em que Myers se veste de fantasma e põe os óculos de uma vítima recente; de resto, não há nenhuma referência de humanidade no personagem, nenhuma motivação lógica, apenas a fria encarnação da morte.

Após *Halloween*, os assassinos cinematográficos costumavam aniquilar os jovens como verdadeiras máquinas de matar, como se cumprissem uma missão; ao final do filme, numas das poucas rupturas com o ‘original’, era dada a oportunidade das explicações, do por que de tanta violência (quase sempre resultado de algum trauma ou vingança). Além disso, as máscaras passaram a ser presença constante nos filmes, bem como alguma arma registrada (o facão, a tesoura de jardinagem, o machado), e a aparente imortalidade dos assassinos.

Considerado um dos filmes mais rentáveis da história (bilheteria de mais de cem milhões de dólares e um orçamento de U\$300 mil), Carpenter sucedeu *Halloween* com filmes marcantes, como Enigma de Outro Mundo, Fuga de Nova Iorque, Eles Vivem e Vampiros, além de colaborar com a franquia de Myers (atualmente eventualmente como roteirista,

compositor e produtor), composta por dez filmes, dentre estes sete seqüências e um *remake* e sua respectiva continuação.

Quando se fala em Wes Craven, duas franquias vêm à mente: A Hora do Pesadelo e Pânico. O primeiro filme, de 84, foi um dos responsáveis pelo boom de filmes do subgênero durante os anos 80; o segundo, por sua ressurreição 12 anos depois. Ambos ditaram as regras a ser seguidas por diretores do gênero nos anos seguintes: enquanto *Halloween* era um filme leve comparado à violência de produções subseqüentes menos sutis, em que as mortes eram mais freqüentes e gráficas (bem como a nudez e insinuação de sexo), A Hora do Pesadelo determinou que não bastava que os assassinatos fossem mostrados detalhadamente e com altas doses de crueldade. As mortes tinham que ser criativas, inesperadas. E o assassino, quase sempre um mascarado silencioso e focado na matança, agora necessitava de personalidade. Freddy Krueger não é apenas eficiente como Michael Myers, ele é genuinamente carismático, feliz com sua função, esbanjando *joie de vivre*, contrastando com a caracterização quase sempre superficial e caricata de suas vítimas. Conseqüentemente, as mortes são mais elaboradas e divertidas (possibilitadas pelo caráter sobrenatural do personagem, mais uma novidade), aludindo aos vídeo-clipes musicais, tão em evidência na época. Steven Jay Schneider sumariza o *modus operandi* de Krueger da seguinte forma: “*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). E Krueger não se esconde sob uma máscara; ainda que seu rosto seja coberto de cicatrizes, elas são o verdadeiro rosto do personagem, com toda a sua expressividade (um excelente trabalho de Robert Englund, no provável único caso em que um ator é verdadeiramente imprescindível para um *slasher*). Sua arma também é incomum; uma luva com quatro lâminas, tão icônica quanto o facão de Jason ou a serra elétrica de *Leatherface*.

Já Pânico (1996), um exercício em metalinguagem, foi o filme que repaginou o subgênero para os anos 90. Sua importância transcende o *slasher*; Pânico foi um marco para a manutenção do interesse *mainstream* no horror em geral, antecedendo a invasão japonesa no final da década e o reinado dos *found footage* na década seguinte:

(Pânico) Resgatou o horror da depressão que ficou conhecida como os anos do “*straight-to-video*”¹, tornou o gênero atrativo novamente para as audiências *mainstream*, ressuscitou a carreira do diretor Wes Craven e até mesmo ajudou a

¹ Ou “*direct-to-video*”: Termo que indica produções lançadas diretamente no formato Home Video (VHS, DVD, *Bluray*), sem lançamento prévio em cinemas.

estabelecer uma companhia de distribuição² que marcou uma era no que diz respeito ao Cinema de Gênero.
(CONIAM, 2009, p357).

O enredo era um pouco mais elaborado do que a maioria dos *slashers*: um assassino obcecado por filmes de horror utilizava os clichês do gênero para aterrorizar um grupo de jovens que compartilhavam algum terrível segredo. O assassino, tudo indica, é um dos jovens. Durante o filme, entre uma morte e outra, os personagens tentam decifrar as próximas ações do vilão por intermédio de seus conhecimentos cinematográficos, a fim de sobreviver aos ataques. Craven utiliza todo o seu conhecimento sobre o tipo de filme que ajudou a propagar mais de uma década antes e oferece um *twist* interessante dentro do próprio subgênero, que já dava claros sinais de cansaço desde o fim dos anos 80. No mais, o filme é uma grande homenagem aos seus predecessores, proporcionando vários momentos de êxtase para os fãs do gênero ao fazer referências a vários filmes de horror, porém sem ser hermético para os não iniciados, podendo ser apreciado tanto por um aficionado quanto por um espectador casual.

Em *A Mosca* (*The Fly*, 1986), bem como em praticamente todos os trabalhos de Cronenberg nas décadas de 70 e 80, pode-se perceber a evolução de um subgênero, o *body horror*, ou *organical horror*. Refilmagem do filme *A Mosca da Cabeça Branca* (*The Fly*, Kurt Neumann, 1958), a produção de porte mediano reflete a obsessão do autor pelo horror da transformação física, do organismo que se volta contra si mesmo. Tal a força das imagens conjuradas que o filme sagrou-se vencedor do Oscar de Melhor Maquiagem.

No filme, o excêntrico cientista Seth Brundle é vítima de sua arrogância quando, ao testar seus *telepods* (espécie de máquina de teletransporte), tem seu DNA misturado com o de uma mosca doméstica, iniciando um processo de metamorfose retratado em detalhes durante o filme.

No início, o enredo até se assemelha à típica origem de um super-herói: Brundle desenvolve força sobre-humana, bem como agilidade e vigor fora do comum (testados através de extenuantes sessões de sexo); em determinado ponto do filme, o único efeito colateral negativo parecia ser uma obsessão por doces, até que seu corpo passa a demonstrar sinais da metamorfose, fazendo às vezes dos sintomas do vírus da AIDS. Ainda que boa parte do filme seja dedicada à transformação do cientista, o filme desvia da armadilha de tornar-se mero veículo de demonstração do quanto a arte dos efeitos visuais havia evoluído (numa década em que os avanços nesse campo foram particularmente notáveis); pelo contrário, o filme “*possui*

² *Dimension Films*.

relevância cultural. Poucos filmes representam tão bem as sensibilidades dos anos 80 quanto A Mosca. Parte horror, parte ficção científica, e até mesmo parte drama médico, é a típica mistura de gêneros da década” (MATHIJS, 2009, p.310).

Porém, as filmografias desses cineastas vão muito além de pontuais sucessos de bilheteria (ou franquias multimilionárias). Algumas das maiores contribuições desses cineastas são justamente suas obras mais modestas em termos de bilheteria e popularidade, justamente por enveredarem por caminhos menos óbvios e repetitivos. Não que as obras já citadas sejam meras repetições; trata-se de clássicos absolutos do gênero que, de tão originais, influenciaram as escolhas de toda uma geração de cineastas e espectadores. A própria indústria, importantíssima na lógica desse tipo de cinema, curvou-se a esses mestres em determinado momento de suas carreiras, ainda que por pouco tempo (ambos sofreram com a inconstância das tendências de entretenimento e a intransigência do cinema de gênero, especialmente Carpenter), ou fora cordialmente (e relativamente) evitada (caso de Cronenberg, que normalmente opera com orçamentos modestos); mas é justamente por sempre almejarem a evolução enquanto artistas (e, ao mesmo tempo, dominar tão bem a tradição do que já havia sido realizado antes deles) que seja tão apropriado utilizar seus catálogos de filmes para a elaboração de novas categorias de horror.

2. Um breve diário de bordo

Esta pesquisa teve origem durante minha graduação em Comunicação Social, licenciatura em Rádio, Tv e Internet, mais precisamente na reta final do curso, entre 2011 e 2012.

Já percebendo uma inesperada inclinação à academia, optei por um trabalho de conclusão de curso no formato monografia, inicialmente propondo investigação sobre o medo prazeroso e o estranho interesse, aparentemente inesgotável, de sentir medo. Quando me debrucei sobre a bibliografia recomendada por orientador e amigos, descobri que, SURPRESA, havia optado por uma pesquisa realizada por uma vasta constelação de teóricos que, em diversos níveis de aprofundamento, trataram de fornecer diferentes e possíveis respostas para as minhas indagações. Bem, se perdi o tema, ganhei o debate. Então formulei uma questão que vez ou outra me cutucava quando refletia a respeito da classificação usual de filmes de horror, a dos subgêneros: será essa a forma mais adequada para promover a diferenciação do tipo do filme a se escolher, e mais, do efeito que determinado filme possivelmente terá sobre o espectador? Detive-me nesse raciocínio e aliei essa curiosidade a minha compulsão por elaborar listas. Quais os ‘tipos’ de horror que identifico em meu hobby? A que dizem respeito? Eles se

cruzam? Subgêneros carregam consigo mais de uma espécie de horror ou cada um diz respeito a uma categoria? Passei então a assistir o máximo de filmes que meu tempo livre permitia e tentei, paulatinamente, responder essas perguntas. Havendo chegado a um número relativamente pequeno de categorias, tentei esmiuçá-las ao máximo, tanto quando permitia minha imaturidade acadêmica.

Felizmente, fui avisado a tempo de que não teria condições de trabalhar com um tema tão pretensioso e um corpus tão vasto. Resolvi então focar numa categoria apenas, aquela que estivesse mais clara em minha mente, e utilizei o TCC como termômetro; a pesquisa se sustenta? E, acima de tudo, eu dou conta do recado?

Com toda a dificuldade que se espera de alguém que teve uma formação praticamente toda voltada para o *know how* prático, concluí o projeto razoavelmente satisfeito com o resultado final e animado com as perspectivas do futuro. A aposta no mestrado era uma certeza e, felizmente, passei na seleção. Agora era hora de apresentar todas as categorias!

Durante o primeiro ano da pós-graduação, me percebi tentado a abandonar o tema do projeto, ainda me sentia despreparado para lidar com uma pesquisa tão extensa, e todos os conselhos apontavam para isso. Apesar de algumas tentativas hesitantes de mudar (o longo capítulo sobre a historiografia do cinema de horror é remanescente desse período da pesquisa), segui apostando até a qualificação, faltando cerca de seis meses para a defesa, quando finalmente me apontaram um caminho que me permitia restringir o escopo da pesquisa sem necessariamente abandonar o tema: estudar a filmografia de um dos meus cineastas prediletos, John Carpenter, uma vez que ele possui uma obra diversa e de qualidade, com filmes que poderiam elencar todas as categorias por mim propostas. Aceitei a sugestão e tratei de adaptar tudo que já havia feito, até que percebi que, em algumas categorias, a filmografia de Carpenter não me bastava. Talvez tivesse restringido *demais* o corpus da pesquisa. Foi aí que me ocorreram Wes Craven, realizador que possui catálogo análogo ao de Carpenter (e por quem também tenho muita admiração) e David Cronenberg, provavelmente meu cineasta preferido.

3. Considerações acerca do método

Nesta dissertação, tendo como ponto de partida os filmes de John Carpenter, Wes Craven e David Cronenberg, pretendo apresentar uma nova possibilidade de conceituação dos filmes de horror além do sistema de subgêneros que, ainda que cumpra um papel de auxílio bastante

discernível para a indústria, audiência e crítica, tem um escopo conceitual limitado, levando em consideração apenas alguns aspectos específicos, discutidos mais adiante nesta pesquisa.

Portanto, no primeiro capítulo (**O Lugar do Horror no Cinema: Gênero, Paracinema e Fandom**) discuto as noções de gênero cinematográfico, suas origens na literatura, sua evolução no cinema, a relação entre indústria, crítica e audiência e sobre o cinema de gênero em si. Utilizando como referência os estudos sobre gêneros cinematográficos de autores como David Bordwell, Rick Altman, Andrew Tudor e Edward Buscombe, entre outros. Posteriormente, examino o conceito de *paracinema*, de Jeffrey Sconce, o cinema *trash*, marginal e *anti-establishment*. Finalmente, complementando o tópico anterior, analiso a questão da *fandom*, universo que comporta tudo relacionado a objetos de adoração da sociedade contemporânea.

No segundo capítulo (**A Evolução do Horror: O Gênero e sua História**), abordo a relação do homem e o medo, o horror artístico, origem do gênero cinematográfico horror e como ele nos afeta enquanto espectadores; por fim, as diferentes formas de interação entre horror artístico e a audiência, sobre os pontos de vista fenomenológico, cognitivista e psicanalítico, bem como uma breve discussão sobre o paradoxo do horror. Em seguida, temos os conceitos de seqüências, *prequels*, *spin offs* e *remakes*, aspectos pertinentes às franquias cinematográficas, tão comuns no gênero. Concluo o capítulo com uma historiografia do cinema de horror, onde apresento seus ciclos e principais realizadores, incluindo os autores aqui abordados.

Adiante, no terceiro capítulo (**As Fronteiras do Horror: Questionamentos Acerca das Limitações dos Subgêneros de Horror**), discorro acerca das limitações da capacidade classificatória dos subgêneros do horror cinematográfico, apresento as noções de gênero cinematográfico aplicadas ao cinema de horror; divisões do gênero horror; rentabilidade; as unidades literárias que os constituem e sua iconografia; dificuldades referentes aos gêneros; subgêneros, novas tendências e o papel da indústria na formação de novas categorias de filmes. Enfim, apresento as categorias propostas como nova possibilidade de classificação, levando em consideração a experiência estética obtida a partir de filmes de horror como alternativa aos subgêneros.

Após apresentar as categorias no capítulo anterior, trato de sua elaboração, suas características e análise de determinados filmes que as compõem, levando em consideração aspectos históricos, psicanalíticos e filosóficos, tendo como referência determinado subgênero do horror.

Sobre a escolha do subgênero: idealmente, trataria de dois ou três filmes por categoria, cada um de um subgênero diferente. Uma vez que o corpus da pesquisa foi restringido para viabilizar o projeto, não teria como abordar vários subgêneros em cada categoria utilizando as três filmografias a minha disposição sem causar um desequilíbrio no escopo geral da pesquisa, uma vez que em alguns casos seria possível usar filmes dos três, cada um pertencente a um subgênero diferente. Por exemplo: No horror sexual, eu poderia tratar dos filmes *Os Filhos do Medo* (Cronenberg, horror corporal), *Aniversário Macabro* (Craven, *rape-revenge*) e *Halloween* (Carpenter, *slasher*). Já em outras, ou me repetiria nos subgêneros ou simplesmente omitiria algum dos autores. Portanto, foquei em um filme por categoria e em seu respectivo subgênero. Quando possível, menciono outras obras do mesmo autor ou dos outros dois trabalhados aqui; quando não, utilizo exemplos de outras filmografias, numa tentativa de tornar a pesquisa tão completa e didática quanto possível.

No capítulo 4 (**Mente, Identidade e Sociedade**), esmiúço os conceitos das categorias **Horror Paranóico**, **Horror Sexual** e **Horror realista**, e a análise dos filmes que as representam, respectivamente: *Enigma de Outro Mundo* (John Carpenter), *Halloween* (John Carpenter) e *Aniversário Macabro* (Wes Craven).

O capítulo 5 (**Erro, Natureza e Metamorfose**) traz as categorias **Horror Natural** e **Horror Visceral**, mais as análises dos filmes *Príncipe das Trevas* (John Carpenter) e *A Mosca* (David Cronenberg).

Encerrando esta etapa da pesquisa, o capítulo 6 (**Subjetividade e Ilusão**) apresenta o Horror Infante e o Horror Onírico, e os filmes *As Criaturas atrás das Paredes* (Wes Craven) e *Videodrome - A Síndrome do Vídeo* (David Cronenberg).

Encerro com minhas considerações finais e conclusões obtidas ao final da pesquisa, seguida por uma lista de filmes que compõem as categorias, para complementar a compreensão a seu respeito.

I – O LUGAR DO HORROR NO CINEMA:

Gênero, Paracinema e Fandom

1. GÊNERO CINEMATOGRAFICO

O cinema pode ser dividido, essencialmente, em filmes de gênero (do francês *genre*) e o ‘*Cinema de arte*’³. Essa divisão, por si só, já define dois macro-gêneros⁴, cada um com suas regras particulares e uma lógica específica sob a qual operam indústria, autores, filmes e público⁵.

Enquanto o *Art-Cinema* é considerado original e complexo, o cinema de gênero (em referência à cultura popular) é composto por fórmulas, *genérico*. Segundo Barry Keith Grant:

(...) filmes de gênero são as obras comerciais que, através da repetição e variação, contam histórias familiares com personagens familiares em situações familiares. O Cinema popular é basicamente composto por filmes de gênero – o tipo de obra que a maioria de nós assiste, seja indo ao Cinema ou assistindo um DVD ou VHS em casa. (GRANT, 2007, p.1).

A gênese dos gêneros cinematográficos se confunde com a da própria Hollywood. A noção de gênero foi emprestada da literatura, uma vez que os gêneros foram sendo elaborados à medida que a indústria sentia a necessidade de classificar sua crescente produção para promovê-la de forma mais eficiente. Já que a literatura dispunha de uma série de categorias, inicialmente cunhadas por Aristóteles em sua *Póetica* (335 a.C.), Hollywood passou a anunciar seus filmes como parte de uma tradição ficcional, como os *Westerns* ou filmes de *gângsters*, ao invés de simplesmente aludir á diversas características presentes nas obras, como perseguições ou crimes, para atrair público interessado nesses elementos específicos. De acordo com Grant, Aristóteles tocou em dois aspectos particularmente importantes para o estudo dos gêneros cinematográficos: primeiramente, ao diferenciar os diversos finais possíveis em comédias e tragédias (dois gêneros distintos estabelecidos pelo filósofo), ele teria antecipado “*as tentativas de descrição dos estudos de gêneros fílmicos para enumerar as propriedades formais que permitem que um determinado conjunto de filmes seja agrupado*

³ “(...) podemos considerar o ‘Cinema de Arte’ um modo de prática cinematográfica distinto, com existência histórica definida, convenções formais próprias e procedimentos de visualização implícitos característicos” (BORDWELL, 1979, p.716).

⁴ O cinema documental pode ser considerado um macro-gênero, porém também pode ser inserido dentro do contexto do cinema de gênero ou cinema artístico.

⁵ Embora distintos esses universos se chocam: “Ainda que filmes de gênero normalmente sejam identificados como o equivalente do ‘cinema popular’, suposto contraponto do cinema artístico e cinema experimental, essa distinção não é tão clara. Os filmes de cineastas tão importantes quanto diversos entre si, como Jean-Luc Godard, Ingmar Bergman e Rainer Werner Fassbinder são permeados por elementos de diversos gêneros” (GRANT, 2007, p.1).

numa categoria” (GRANT, 2007, p.4). Além disso, a noção de *catarse* (a eliminação de sentimentos negativos através da experiência estética, normalmente atribuída à identificação do espectador com o herói trágico) estabelece um paralelo com a relação do público e as convenções de cada gênero, bem como as experiências particulares da audiência com distintos gêneros.

Como dito anteriormente, os gêneros surgiram como sistemas pré-definidos compostos por fórmulas, estruturas e símbolos próprios, atendendo a necessidade da indústria de produzir filmes com o máximo de eficiência e capacidade de retorno financeiro. Mas a audiência também tem papel fundamental no processo de criação de gêneros. Afinal, gêneros atuam como ‘avisos’ do que se pode esperar de um filme, tanto quanto a assinatura de determinado diretor ou o fato de fazer parte de uma franquia. Há um contrato implícito entre o filme de gênero e sua audiência, que aposta neste tipo de produção em busca de determinada experiência (o medo no horror, o riso na comédia). Rick Altman confere igual poder 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).

À medida que a produção de Hollywood aumentava e os gêneros passavam a ter mais e mais filmes em suas fileiras, determinados elementos se solidificaram como cânones de seus universos ficcionais. Basta vermos um *frame* de um *western* para identificarmos o gênero, pois do figurino ao cenário percebemos as convenções específicas que compõem a iconografia de faroeste. Segundo Rick Altman, a resiliência do conceito de gênero se deve a sua capacidade de desempenhar mais de uma função, simultaneamente:

(...) gêneros provêm as fórmulas que guiam a produção; constituem as estruturas que definem o texto de cada obra; grades de horário são elaboradas essencialmente levando em consideração os gêneros; por fim, a interpretação deste tipo de filme depende diretamente da expectativa da audiência que opta por consumir este tipo de filme.

(ALTMAN, 1999, p.14).

Detenhamo-nos brevemente em cada aspecto mencionado por Altman: conforme certos filmes faziam grande sucesso, se tornavam clássicos. A indústria então se encarregava de estimular a produção de filmes que se aproximassem das produções exitosas. Para isso, recorria a elementos que, com o passar do tempo, tornavam-se sinônimos do gênero. Da mesma forma, o imaginário específico do universo ficcional explorado e determinadas histórias (lendas, fatos históricos), eram constantemente revisitados e adaptados, muitas vezes gerando um ritmo e uma estrutura particular. Os processos de divulgação e distribuição de um

filme obedecem a padrões de consumo, priorizando mercados propícios a determinadas obras, bem como a organização dos horários em que filmes são exibidos, também subordinados ao gênero, pois leva em consideração um público-alvo: dessa forma, filmes de horror costumam ser escalados nos horários mais tardios, priorizando uma audiência mais adulta e restringindo o acesso de crianças a esse tipo de conteúdo.



Figura 2: No Tempo das Diligências (*Stagecoach*, John Ford, 1939)

Finalmente, em relação aos espectadores, utilizando o exemplo do western: se perguntado, um membro da audiência de um faroeste clássico de John Ford enumerará sem dificuldades o que espera encontrar em um de seus filmes. Tomadas abertas retratando vastas planícies do Oeste indômito, ainda pouco tocado pela civilização; trens, diligências e *saloons* de comunidades em formação; caubóis austeros e pistoleiros calculistas. No entanto, nenhum desses elementos se restringe á filmografia de John Ford, pois são baluartes do gênero, através do uso contínuo dos símbolos pela indústria e conseqüente identificação desses símbolos por parte do espectador. Esses elementos constituem a *iconografia* do gênero, ou seja, símbolos (objetos, música, figurino, cenários, etc.) que, através da repetição, possuem significado que transcende o meio em que aparecem. Ao discorrer sobre ícones presentes em filmes de *gangsters/thrillers*, McArthur as situa em duas categorias:

[sobre padrões de imagens](...) aquelas em torno da presença física, atributos e roupas dos atores e dos personagens que eles interpretam; aquelas que emanam do meio em que os personagens agem; e aquelas conectadas com a tecnologia à disposição dos personagens.
(MCARTHUR, 1972, págs.23-24).

O gênero então atua tanto quanto indicador de produto pelo qual há demanda, do modo de produção, elaboração de conteúdo, abordagem de distribuição e *marketing* e forma de recepção (ANDREW, 1984, p.110). Portanto, percebe-se a importância do sistema de gêneros para a indústria e consumidores, mas e quanto ao cinema independente? E qual o *input* do autor, se é que há, neste tipo de obra?

Filmes de gênero possuem fórmulas pré-determinadas: iconografia, simbolismo, ritmo, estrutura, arquétipos e cenários, uma miríade de elementos com os quais o autor deve negociar para que o filme seja percebido como tal. Afinal, um estúdio opta por financiar um filme de gênero por ter um retorno financeiro mais provável, justamente por seu apelo junto a um público cativo. Isso não significa que autores fora do circuito dos grandes estúdios não trabalhem com cinema de gênero. Muito pelo contrário. Em 2014⁶, dois filmes independentes (e claramente de gênero) estão entre as cinquenta maiores bilheterias de filmes *indies* de 2014 (ano particularmente bom para produções independentes⁷). Expresso do Amanhã (*Snowpiercer*, Joon-ho Bong) e Operação Invasão 2 (*The Raid 2*, Gareth Evans), duas produções asiáticas, foram respectivamente a vigésima primeira e trigésima sétima maiores bilheterias entre os independentes. Ainda que não configurem casos marcantes de sucesso fora do *mainstream*, ilustram a oferta (e a demanda) por esse tipo de produção dentro de uma lógica de distribuição limitada. Filmes de horror costumam ser particularmente bem sucedidos nesse sistema, mas me deterei nesse ponto no próximo capítulo.

O autor, ao trabalhar com cinema de gênero, deve ter em mente que precisa lidar com um repertório elaborado coletivamente por diversos cineastas. Afinal, tratam-se de universos já definidos, com uma série de regras e convenções, os ditos clichês. Edward Buscombe diz que filmes de gênero permitem que bons diretores tornem-se melhores ainda, justamente pelo exercício de *permanecerem* autores enquanto lidam com imaginários criados por outrem, um repertório construído a varias mãos durante décadas. Em contraponto, enaltece a força do gênero em si, e sua capacidade de gerar bons filmes tendo como força motriz sua lógica interna:

(...) existem filmes que são um sucesso total porque tiram sua força das tradições do gênero, muito mais do que de alguma contribuição original de seu diretor.
(BUSCOMBE, 2005, p.313).

⁶ Fonte: <http://www.indiewire.com/article/the-25-highest-grossing-indies-of-2014-a-running-list>

⁷ *Birdman* (Alejandro G. Iñárritu, 2014), sagrou-se vencedor dos *Oscars* de Melhor Filme, Melhor Diretor, Roteiro Original e Fotografia. *A Teoria de Tudo* (*The Theory of Everything*, James Marsh, 2014), levou o *Oscar* de Melhor Ator.

Para Buscombe, é justamente a combinação de padrões pré-definidos dos filmes de gênero e do esforço do autor em trazer para a obra “*suas preocupações, técnicas, capacidades, (no sentido mais amplo, um estilo)*” (IBID, p. 314), que ressalta o *autorismo* dentro do cinema popular, tão comumente oposto ao cinema artístico (ou *cinema de autor*). A forma como cada artista lida com as limitações do gênero, os clichês (algo que discuto mais profundamente no próximo capítulo) é algo crucial para este tipo de filme, pois a proporção de inovação e respeito às convenções freqüentemente tem impacto direto na recepção da obra.

Mas os universos se entrelaçam; as bordas dos gêneros não são absolutas, tampouco distantes umas das outras. Um Western pode se amalgamar com a comédia, gerando uma paródia, o que exige do autor (e do público) extenso conhecimento quanto às convenções para que funcionem como potência para o humor. Horror e ficção científica (Enigma de Outro Mundo, por exemplo) freqüentemente aparecem juntos, ao ponto de tornar-se um subgênero e partilharem uma iconografia. Como Bordwell coloca muito bem, “*Suas convenções são reescritas, e ao misturar elementos de gêneros diferentes, diretores constantemente criam novas possibilidades*” (BORDWELL, 2008, p.321). Ainda sobre a evolução dos gêneros, Altman diz que um gênero (incluiria também subgêneros nessa equação) pode surgir de “*duas formas fundamentais: ou um conjunto de dados semânticos relativamente estável é desenvolvido, a partir de experimentações sintagmáticas, numa sintaxe coerente e durável, ou uma sintaxe pré-existente adota um novo conjunto de elementos semânticos*” (IBID, p.222). Altman utiliza como exemplo a ficção científica: inicialmente definida por uma semântica própria, estabelecida durante décadas pela literatura e cinema, o gênero passou a utilizar a sintaxe característica de filmes de horror (décadas de 30-60); posteriormente, apropriou-se da dinâmica particular do *western* (década de 70⁸). Janet Steiger afirma que gêneros hollywoodianos nunca foram puros; todos derivam do ‘romance’ genérico, acrescidos de elementos provenientes do que se entende por outros gêneros: “*toda a pureza [dos gêneros] reside nas sinceras tentativas de encontrar ordem entre a variedade. Há boas razões para encontrar esta ordem. Primeiramente, padrões estruturais de plot e convenções de representação persistem através das décadas (e algumas estruturas de roteiro e convenções antecedem até mesmo a emergência do Cinema)*” (STEIGER, 1985, págs.185-186). Complementarmente, Rick Altman descreve um fenômeno recorrente na gênese de categorias de filmes (ou subcategorias), em termos sintáticos:

Filmes de gênero são filmes produzidos após identificação e consagração de um gênero através de substantificação, durante o período limitado em que estruturas e

⁸ Guerra nas Estrelas: Uma Nova Esperança (*Star Wars*, George Lucas, 1977).

material textual compartilhados levam a audiência a interpretar filmes não como entidades separadas, conforme as expectativas do gênero e contra normas genéricas. (ALTMAN, 2000, p.53).

Isto é, antes de configurar um *substantivo*, um gênero, ele funciona como um *adjetivo*, uma interface possível dentre várias para algum gênero já existente. Por exemplo, antes de o Western tornar-se um gênero consagrado e legitimado, haviam vários subgêneros relacionados a este tema, referentes a outros gêneros: o *melodrama* western, o épico *western*, comédias *western*... Até que, através dos já citados processos de repetição de símbolos e identificação do público, o faroeste deixou de ser adjetivo e passou a ser substantivo. Normalmente, após um gênero passar pelas fases de pureza (surgimento do gênero, lançamento de filmes paradigmáticos) e maturidade (momento em que os grandes clássicos são produzidos, ou quando ele se consolida enquanto substantivo), ocorre um desgaste natural, momento no qual as produções tendem a debochar das próprias convenções e tornam-se paródias⁹, compondo os *ciclos* de produção¹⁰ que vão e voltam. Raphaele Moine diz que as mudanças de humor da audiência em relação aos gêneros pode ser explicada “*tanto pela grau de sintonia sócio-cultural entre os temas, valores e imagens e as preocupações da audiência, e também pelo lucro ideológico que a indústria cinematográfica ou os detentores do poder político podem obter dessas histórias*” (MOINE, 2008, p.159). Gêneros, portanto, não são categorias estáticas, são processos em desenvolvimento.

Porém, vale ressaltar que o cinema de gênero não se limita a fórmulas, convenções e mercado. Os gêneros carregam em si agendas, visões de mundo, políticas, inseridas na lógica interna da obra, de acordo com o discurso do autor (ou de quem a financia). Afinal, como diz Grant, “*Entretenimento inevitavelmente contém, reflete e promulga ideologias*” (GRANT, 2007, p.32).

Uma das justificativas para explicar o apelo dos gêneros junto ao público diz respeito ao caráter ritualista do cinema de gênero, a capacidade de representar valores socialmente aceitos e admiráveis, mais uma vez nos remetendo à catarse aristotélica. Bordwell afirma que, além de investir emocionalmente na jornada do herói e a realização de seu destino, o espectador tem a oportunidade de se identificar com vilões ou anti-heróis, a despeito de atitudes condenáveis: “*convenções de gênero provocam emoções ao tocar em profundas incertezas*

⁹ Destaco o cansaço sofrido pelo subgênero *slasher*. Após seu auge durante a década de 80, se manteve em evidência com o filme *Pânico* (*Scream*, Wes Craven, 1996). Repleto de referências do subgênero e com toques de humor, o filme foi responsável por um novo boom de produções deste tipo.

¹⁰ “*Um ciclo é uma leva de filmes que experimenta grande popularidade e influência durante determinado período. Ciclos podem ocorrer quando um filme de sucesso gera uma série de imitações*” (BORDWELL, 2008, p.325).

sociais e então canalizá-las em atitudes aceitáveis” (BORDWELL, 2008, p.326). Porém, as questões sociais expostas em filmes de gênero, dentro da lógica do mercado de entretenimento, não são, necessariamente, suficientemente profundas ou catárticas de forma positiva; podem operar como meras distrações dos problemas do mundo ou até mascarar os reais problemas de nossa sociedade.

Eventualmente, o caráter ‘exploratório’ de certas obras evidenciou-se, pela forma como lidavam com alguma tendência ou a ênfase e o exagero em prol das convenções. Esse cinema ficou conhecido como *exploitation*, onde podemos encontrar desde gêneros compostos por obras bastante diversas entre si, em termos de valores de produção (como o Horror), e subgêneros dedicados a determinados nichos ou temas bastante específicos. Normalmente são obras muito baratas, distribuídas de forma irregular e possuem poucos e fiéis fãs.

2. PARACINEMA

Como dito no início do capítulo, cinema de arte e cinema de gênero compõem a dicotomia vivida pela indústria, crítica e audiência. Enquanto o primeiro representa o *autorismo*, experimentação e relativo hermetismo estético, o cinema de gênero *define* a indústria, com produções que, em maior ou menor grau, seguem modelos pré-concebidos de narrativa, atendem demandas específicas de determinados públicos e são distribuídos sob regimes de marketing meticulosamente programados. Mas entre essas duas lógicas artísticas existe o *Paracinema*, ou cinema *trash*.

À medida que mais e mais gêneros surgiam, categorias cada vez mais bizarras e subcompartimentadas¹¹ eram registradas para dar conta de filmes cuja audiência era composta por grupos bastante específicos de cinéfilos. Filmes extremamente baratos, feitos de maneira artesanal, muitas vezes com não atores e equipes com pouca experiência (ou inteiramente composta por amadores) eram a porta de entrada de muitos diretores iniciantes ou com visões bastante particulares de mundo no Cinema. Normalmente, esse material não chegava muito longe, pois não havia quem o distribuísse (tampouco quem buscasse). A globalização, no entanto, ao promover uma distribuição mais rápida e eficiente de filmes que normalmente não teriam condições de atingir mercados mais distantes de sua fonte, e a troca de informações através de *fanzines* e catálogos de distribuidoras *underground*, permitia que produções

¹¹ “‘*badfilm*’, *splatterpunk*, *filmes 'mondo'*, *épicos de sandália e espada*, *filmes do Elvis*, *fitas governamentais sobre higiene*, *filmes japoneses de monstro*, *musicais de praia*, e *praticamente qualquer outra manifestação histórica de cinema de exploração*, *de documentários sobre delinquência juvenil à pornografia soft-core*” (SCONCE, 1995, p.372).

absurdamente pequenas arregimentassem um público fiel e carente por esse tipo de obra. Por serem poucos e sofrerem com a pouca oferta (no sentido da distribuição escassa, mas não de produção), formavam comunidades ‘auto-suficientes’ para troca de materiais e dados sobre cineastas e fitas. Jeffrey Sconce, em seu artigo *Trashing The Academy*, define como Paracinema:

Paracinema não define um grupo específico de filmes, e sim um protocolo de leitura, uma contra-estética transfigurada em sensibilidade de sub-cultura, devotada à qualquer espécie de detrito cultural. Em resumo, o manifesto explícito da cultura paracinemática é a valorização de todas as formas de ‘lixo’, sejam filmes explicitamente rejeitados ou simplesmente ignorados pela cultura cinematográfica legitimada.
(SCONCE, 1995, p.372).

Surgido das entranhas do cinema de gênero, o paracinema promove uma disputa como cinema de arte pelo direito de se dizer *avant-garde*. O termo ‘disputa’ pode parecer exagerado, mas não se trata de hipérbole; o típico fã deste cinema, como aponta Sconce, possui tanto conhecimento formal (ou o acesso a esse conhecimento, o que Bourdieu chama de ‘*Pedigree Cultural*’¹²) quanto o cinéfilo adepto do alto cinema. Mas há aqui uma postura de ‘caça aos diletantes’, uma oposição ferrenha ao elitismo cultural, à higienização artística. Em outras palavras, trata-se de um público composto por indivíduos familiarizados tanto com a cultura de massa quanto com a alta-cultura. Como aponta Sconce:

Encarada como o pensamento de uma sub-cultura, uma estética ou sensibilidade, o recente florescer do paracinema representa não somente um desafio ao gosto esteta, mas uma crescente fragmentação do senso comum cultural, trazida por diversos segmentos desiludidos da juventude classe-média. Ainda que seja difícil precisar a dimensão desse fenômeno ou a constituição exata deste público, diria que a comunidade paracinemática, assim como a academia e a imprensa popular, personifica primariamente uma perspectiva de cinema masculina, branca, classe-média e escolarizada. (IBID, p.375).



Figura 3: O Cérebro que Não Queria Morrer (*The Brain That Wouldn't Die*, Joseph Green, 1962)

¹² BOURDIEU, 1984, p. 63

Outra característica básica de filmes *trash* é a potencialidade deste tipo de filme de evocar pontos de vista absolutamente diversos em relação aos vistos no cinema *mainstream*. Não há a obrigação de coadunar com uma agenda política de patrocinadores ou estúdios de cinema. A visão do filme é a visão do autor. Porém, não se pode dizer de que se trata *essencialmente* de um cinema progressista, visto de que falamos de uma conjuntura extremamente heterogênea, que opera sob uma lógica que preza pelo radicalismo, tabus e, não raro, inexperiência. Ainda sobre o efeito que esse tipo de filme é capaz de provocar, num tímido contraponto à idéia do protocolo de leitura supra-intelectual defendida por Scounce, Joan Hawkins menciona a competência desses filmes de gerar catarse através de suas tendências ao superlativo: “*trata-se de espécie de cinema demasiadamente caracterizada pelo efeito: filmes que impactam sobre o espectador no âmbito físico, (ex.: medo, lágrimas), não tanto intelectualmente*” (HAWKINS *apud* MATHIJS, 2011, p.91).

O experimentalismo tem papel fundamental no paracinema, assim como nos filmes de arte; a diferença está na natureza da experimentação. Enquanto que no cinema artístico há uma preocupação consciente em romper paradigmas através da técnica, no cinema *trash* a inovação comumente é fruto da inexperiência e falta de recursos. O erro é celebrado, resultado da ‘coragem’ e ousadia de seus cineastas, da liberdade de se operar fora do sistema (ainda que se busque uma forma de ser assimilado). Frank Henenlotter, diretor da franquia *Basket Case*, diz:

Normalmente, como resultado de má direção, erros, falta de talento, um filme passa a apresentar tons surreais, levando uma estória recheada de clichês a novas fronteiras — você assiste aquilo balançando a cabeça, totalmente excitado, absolutamente incapaz de adivinhar para onde o filme irá em seguida, ou qual será a próxima fala delirante a ser ouvida. Desde que não seja nada daquilo que vemos normalmente por aí.
(HENENLOTTER *apud* SCONCE, 1995, p.385).

Apesar de todas as bizarras particularidades do paracinema, provavelmente a mais inusitada seja o seu público. Tão hermético quanto o público do cinema artístico, trata seus autores com deferência quase esotérica. Apesar das tentativas de se distinguirem da ‘elites intelectuais’ que tanto atacam, a comunidade paracinemática que, como já foi dito, é composta tipicamente por indivíduos escolarizados (o autoditismo tem grande papel na formação do intelectual paracinemático¹³) e com acesso tanto a alta cultura quanto a cultura

¹³ “O autodidata é a pessoa que investe em cultura ‘não-oficial’ ou porque não pode arcar financeiramente, já tendo efetuado com sucesso a conversão de capital cultural e educacional legitimado em capital econômico, ou, ao sentir que suas tentativas de estabelecer uma relação com a ‘cultura legitimada’ foram frustradas, percebem o investimento na subcultura *trash* mais duradouro e ‘compensador’” (SCONCE, 1995, p.379).

de massa, tende a utilizar a mesma sofisticação textual (ainda que usualmente de forma mais irreverente) de seus pretensos antagonistas.

Uma vez que a contra-cultura *trash* é composta por diversos grupos extremamente heterogêneos, não raro ataques (realizados através de fanzines ou fóruns na internet) ocorrem dentro de suas fileiras, assim como normalmente ocorre com grupos ‘rivais’ de *fanboys*, em feiras de cultura *geek* ou em convenções de franquias de ficção científica. Afinal, “*Fãs discriminam ferozmente: as fronteiras entre o que compreende seu fandom e o que está fora dele são muito bem demarcadas*” (FISKE, 1992, p.34).

Wes Craven, John Carpenter e David Cronenberg, quando no início de suas carreiras, atuaram dentro do que viria a ser definido como paracinema com os filmes Aniversário Macabro (1972), *Darkstar* (1974) e Calafrios (1975), seus primeiros longas (no caso de Cronenberg, segundo). *Darkstar*, uma comédia-ficção científica nunca saiu da esfera *Cult* de adoração, ainda que constitua um sólido *debut* de um cineasta inventivo, porém ainda inexperiente e sem recursos (o filme custou meros 60 mil dólares), produzido com a assistência de peso do ator/roteirista Dan O’Bannon (escritor do roteiro de *Alien*). Já Aniversário Macabro (*The Last House on the Left*) foi uma estréia mais marcante. Produzido por Sean S. Cunningham (que viria a dirigir Sexta Feira 13 oito anos depois) e cercado de controvérsias desde seu lançamento, a obra tornou-se objeto de adoração entre os fãs de *exploitation*, foi instrumental para a consolidação do subgênero *rape-revenge* (o ‘pai’ do *torture porn*) e deu muita dor de cabeça para seu criador, que só conseguiria produzir outro longa-metragem cinco anos depois¹⁴ (Quadrilha de Sádicos, de 1977), pois, bastante criticado pela ultra-violência detalhadamente representada no filme, não conseguia quem financiasse seus projetos. Verdadeiro produto do seu tempo, *Aniversário* retrata a face feia dos anos 70, enquanto a América ainda estava enlutada pela morte da promessa hippie da década anterior, que uma era dourada de paz e amor:

Os personagens não simplesmente se caem e morrem quando levam um tiro ou são esfaqueados. A morte é prolongada, um processo vil durante o qual as vítimas imploram, choram e gemem. Craven então incrimina a audiência a torcer por suas mortes num rompante sádico que mostra os assassinos que os enojaram anteriormente sendo mortos de forma igualmente gráfica (...). Mas apesar de tanta maldade, o filme apresenta uma boa dose de comentário social em diversos aspectos, desde a liberação sexual da contracultura até a cumplicidade da “maioria silenciosa” de Nixon durante a Guerra do Vietnã.
(Wilson, 2009, p.194).

¹⁴ Se não levarmos em consideração o filme pornô *The Fireworks Woman* (1975), supostamente dirigido por um endividado Wes Craven (creditado no filme como Abe Snake).

Calafrios, segundo longa-metragem de David Cronenberg, é o típico caso de sucesso nas comunidades paracinemáticas. Fruto de um tortuoso processo de produção e lançamento, o filme foi condenado por praticamente todos os canais ‘respeitáveis’ (inflamados pela crítica extremamente negativa escrita por Robert Fullford para a revista *Saturday Night*, numa tentativa frustrada de publicidade¹⁵), e ainda assim foi capaz de arrebanhar um séquito pequeno, porém fiel de seguidores, para quem as críticas nada mais eram que atestados de sua qualidade. Assim como ocorreu com Craven, Cronenberg teve que lidar com dificuldades para conseguir levantar fundos para seus próximos projetos (especialmente pelo fato de que parte do orçamento do filme havia sido financiada por um órgão estatal canadense), sendo inclusive despejado de seu apartamento devido à publicidade negativa.



Figura 4: publicidade de Aniversário Macabro, 1972

3. FANDOM

John Fiske define *Fandom* (ou *Fan Kingdom*) da seguinte forma:

Fandom é um aspecto comum da cultura popular de sociedades industriais. Promove a seleção de certos artistas, narrativas ou gêneros do repertório de entretenimento produzido e distribuído massivamente e os absorve na cultura de uma comunidade de pessoas auto-selecionadas. Esses elementos então são retrabalhados numa cultura

¹⁵ “A resenha de Fullford havia sido uma iniciativa de Cronenberg e os produtores da Cinepix. Eles esperavam gerar um clima de boa vontade para com o filme ao permitir que um crítico renomado escrevesse sobre a produção com exclusividade, antes de seu lançamento. Entretanto, a opinião de Fullford quanto a Calafrios foi extremamente negativa” (MATHIJS, 2003, p.113).

popular intensamente prazerosa e expressiva que é ao mesmo tempo similar e significativamente diferente da cultura de audiências mais ‘comuns’. Normalmente é associada com formas culturais que o sistema de valores dominante – música pop, romance ficcionais, comics (...). (FISKE, 1992, p.30).

Uma vez que a área de interesse cultural dos fãs encontra-se fora da zona de cultura legitimada (ou cultura oficial, de acesso restrito, institucionalizada, endossada pelo sistema Educacional, peritos e o estado. Distribuída de forma desigual, normalmente em meios como museus, galerias de arte, teatros e distinta da cultura popular, que normalmente não recebe apoio e/ou legitimação institucional. Assim como capital financeiro, distingue quem a possui de quem não tem como obtê-la), os fãs encontram meios de ressignificar sua importância, originando novas formas de produção, o material *fanmade* (*fanfiction*, petições, *retcons*, *fan theory*) e distribuição (internet, *fanzines*, *bootlegs*). Não sendo legitimada pela academia ou o estado, depende da indústria e da comunidade de fãs para a organização de feiras, convenções, shows e grandes encontros que funcionam tanto como meio de difusão de conteúdo quanto para legitimação de seu capital cultural.



Figura 5: Star Trekk Convention

Essa legitimação alternativa muitas vezes opera como forma de distinção de quem detém tal capital, tal qual o autodidata, que necessita da validação oriunda da cultura informal, não oficial. O *fandom* possibilita “*maneiras de preencher a carência cultural e geram prestígio social e a auto-estima quem acompanham o capital cultural*” (FISKE, 1992, p.33). Por isso, socialmente, existe uma clara distinção entre o fã e o espectador comum; há o preconceito de quem enxerga no *fandom* uma forma de alienação e de quem vê nessa organização social uma comunidade vibrante, dinâmica e *inclusiva* (ainda que diversas comunidades enfrentem

problemas como misoginia e homofobia). Os critérios que os separam são indiscutivelmente subjetivos, mas ambos os lados reconhecem essa separação.

Normalmente, o foco dos fãs advém da identificação do público com algo (artistas pop, revistas em quadrinhos, grupos musicais, séries de TV, filmes) que oferece a possibilidade do aumento da auto-estima e sensação de pertencimento a algo maior que o espectador. Não raro, o fã é alvo de algum tipo de discriminação e necessita desse lastro social, das “*oportunidades de gerar significação de suas identidades sociais e experiências que são investidas em si e funcionais*” (IBID, p.35). Dentro dessa lógica, há o movimento de se distanciar das instâncias culturais legitimadas (no caso do paracinema) e a tentativa de ter seu *fandom* assimilado pelas instituições (por exemplo, o uso da denominação ‘nona arte’ em relação a revistas em quadrinhos).

Indústria e fãs vivem em estado de fluxo contínuo de produção de conteúdo: boatos, *fanfiction* e *fantasy games* dividem espaço com dados fornecidos pela própria indústria para alimentar a demanda por qualquer coisa relacionada ao objeto de adoração do público. Segundo Fiske:

Em *fandom*, assim como na cultura legitimada, a acumulação de conhecimento é fundamental para a acumulação de capital cultural. Tendo consciência disso, as indústrias culturais produzem uma enorme quantidade de material elaborado para dar aos fãs acesso a informação relacionada ao seu objeto de *fandom*. Esse conteúdo vai desde as estatísticas que permeiam as seções de esporte dos jornais à especulação das fofocas a respeito da vida de celebridades. Essa informação produzida comercialmente é amparada, e às vezes subvertida, pela produção cultural originada e distribuída pelos próprios fãs. (IBID, p.42).

Em relação ao Cinema de gênero, especialmente o horror, levando em consideração a quantidade de franquias e a intersecção entre diversos meios convergindo em universos ficcionais específicos (filmes, videogames, revistas em quadrinhos, séries de TV), não é de se espantar que fãs atuem para ligar os pontos dessa narrativa coletiva transmidiática, através de resenhas, críticas, *gameplaying*, convenções e exposições públicas, compondo uma extensa ‘malha’ de relacionamentos e interações: “*o horror, rivalizando apenas com a ficção científica, tem a maior rede de instituições extracinemáticas devotadas a ele do que qualquer outro gênero*” (GRANT, 2010, p.3). Dentre as instituições extracinemáticas mencionadas por Barry Keith Grant, estão as diversas configurações de comunidades de fãs (fóruns, comunidades virtuais, cineclubes), e o elo fundamental que as une (que neste caso tendem a

ser verdadeiramente globais¹⁶) são as convenções do gênero (e subgêneros). Como dito anteriormente, filmes de gênero são caracterizados por suas fórmulas e a abordagem do autor em relação a suas premissas. Por isso, o fã do cinema de gênero precisa, inadvertidamente, aceitar um ‘contrato’ implícito, um compromisso com o que se espera deste tipo de filme. A aceitação desse contrato e a subsequente expertise adquirida pelo hábito de assistir filmes de gênero formam o que Rick Altman chama de ‘comunidades consteladas’, um grupo imaginário de pessoas em que seus membros se percebem participantes através da suposta conexão gerada por determinado prazer fílmico.

Esse prazer fílmico relacionado ao cinema de gênero pode ser sentido de formas diferentes. Em termos de recepção, podemos perceber que o espectador casual (ou o não-fã) e o fã realizam leituras bastante diferentes das estruturas textuais dos filmes. O cinéfilo reage ao filme de forma ‘ativa’, percebe o filme como realização artística, detém seu olhar no estilo e proezas técnicas, conferindo ao gênero valor estético e estabelecendo paralelos com o precedente fantástico do gênero (em outras palavras, são ‘versados’ no gênero, consumidores com *expertise*), diminuindo a distanciamento entre o fã e o texto do filme, são capazes de encontrar referências ao gênero e percebem confirmada sua expertise; o não-fã estabelece uma relação passiva com a obra, encarando-a como mera representação do real (ao invés de imagens estilizadas, fruto de trabalho artístico), acarretando numa leitura mais ingênua e descompromissada (KERMODE, 1997).



Figura 6: *Fandom Directory* #5 (Março de 1983), revista voltada aos universos fandom

¹⁶ “(...) Não consigo pensar em outro gênero cinematográfico em que o internacionalismo seja tão genuinamente defendido, e todas as fronteiras lingüísticas ultrapassadas tão enfaticamente” (KERMODE, 1997).

II – A EVOLUÇÃO DO HORROR:

O Gênero e sua História

1. O GÊNERO HORROR PARTE I: O MEDO COMO MATÉRIA PRIMA

O Horror, aquilo que nos causa medo e repulsa, provoca tremores e suor frio, altera nossa percepção de espaço e tempo, é algo que nos acompanha desde a aurora do homem. Num nível mais elementar, o medo é uma ferramenta de sobrevivência. Algo que nos avisa que corremos algum risco ou que devemos proceder com cautela. Todos os animais têm esse instinto, porém o homem é o único que pode racionalizar o medo e, provavelmente, o único que tem curiosidade a seu respeito.

Durante a evolução do homem, enquanto indivíduo e membro de uma coletividade, os medos foram ganhando diferentes significados: mudanças climáticas repentinas, colheitas ruins, à noite e a escuridão, Deuses, máscaras, estrangeiros, insetos e criaturas rastejantes, animais selvagens, o mar... (DELUMEAU, 1978). O homem elegeu adversários.

Isso se refletiu na filosofia e nas artes. Não foram poucas as mentes dedicadas a decifrar o medo, ou aspectos do medo e de suas causas, desde Platão e Aristóteles a Edmund Burke no século XVIII. Assim como foram inúmeras as manifestações do horror na pintura, na literatura e no teatro, de Goya a Stephen King. Mas provavelmente, a plataforma do medo mais contundente e, sem dúvida, a mais atual, é o Cinema de Horror.

David Bordwell define o Horror cinematográfico da seguinte forma:

Enquanto o Western é claramente definido por um contexto, tema e iconografia, o horror é mais identificável por seu efeito emocional intencional na audiência. O filme de horror pretende chocar, enojar, repelir – em resumo, horrorizar. Esse impulso é o que dá forma às outras convenções do gênero.
(BORDWELL 2008, p.329).

Edmund Burke define o medo como *‘terrível paixão’*, sentimento arrebatador e avatar do *sublime*¹⁷:

Nenhuma paixão despoja tão completamente o espírito de todas as suas faculdades de agir e de raciocinar quanto o medo. Pois este, sendo um pressentimento de dor ou de morte, atua de maneira semelhante à dor real. Portanto, tudo que é terrível à visão é igualmente sublime, quer essa causa de terror seja dotada de grandes dimensões ou não, pois é impossível considerar algo que possa ser perigoso como insignificante ou desprezível. (...) o terror é, em todo e qualquer caso, de modo mais evidente ou implícito, o princípio primordial do sublime.
(BURKE, 1993, págs.65-66).

¹⁷ “Tudo que seja de algum modo capaz de incitar as idéias de dor e de perigo, isto é, tudo que seja de alguma maneira terrível ou relacionada a objetos terríveis ou atua de modo análogo ao terror constitui uma fonte do sublime, isto é, produz a mais forte emoção de que o espírito é capaz.” (BURKE, 1993, p.48).

Quando Kant afirma que as forças da natureza são fontes do sublime, ele afirma que mais arrebatador é seu efeito se estamos protegidos, isto é, se temos posição privilegiada para acompanhar seus desdobramentos, pois podemos então apreciá-los sem temer a morte¹⁸. É justamente essa a relação estabelecida entre audiência e filme de horror: assistimos atos de violência, aceitamos a existência de seres repugnantes e testemunhamos eventos que, se reais, nos traumatizariam e poriam um fim a vida como a conhecemos. A distância ontológica¹⁹ nos protege dos rigores ficcionais do horror artístico.

A principal ferramenta do Cinema de Horror para nos causar medo é o monstro ou evento horrífico. Algo não-natural, que desafia a ciência, religião ou moralidade, que não pode ser explicado ou totalmente compreendido. Elemento ameaçador, que nos coloca no lugar da vítima com a qual estabelecemos relação de identificação, uma vez que somos testemunhas do perigo que envolve as situações retratadas na película. Noël Carroll, ao tentar distinguir o horror real (aquele reservado a risco de vida, perigo físico) do horror ficcional, gerado por obras de arte, elaborou duas categorias: o horror natural e o *horror artístico*:

O termo ‘Horror Artístico’ se refere, por estipulação, ao produto de um gênero que cristalizou-se, de modo geral, por volta da publicação de Frankenstein— cinquenta anos antes ou depois —e que persistiu, normalmente por meio de ciclos, através de peças e literatura do século XIX, revistas em quadrinhos, publicações *pulp*, e filmes do século 20. (CARROLL, 1990, p.13).

Mas esse horror artístico vai muito além do monstro ou evento retratado nos filmes de horror. Trata-se de uma representação de nossas ansiedades, das tensões de determinada época, das incertezas e angústias que afligem a sociedade. Carroll, ao falar sobre os gêneros mais gráficos surgidos a partir da década de 60 (*splatter*, *body horror*, *slasher*, filmes de zumbi), comenta que sua existência e popularidade refletem a “*extrema iconografia de vulnerabilidade pessoal, enraizada na degradação corporal, no gênero do horror, e na negação excessiva (a defensiva diminuição de expectativas?) da categoria da personalidade dos pós-modernistas*” (CARROLL, 1990, págs.212-213). E é justamente por isso que o gênero não sucumbiu em termos de popularidade, como ocorreu com o *western* e tantos

¹⁸ “*Rochedos audazes sobressaindo-se por assim dizer ameaçadores, nuvens carregadas acumulando-se no céu, avançando com relâmpagos e estampidos, vulcões em sua inteira força destruidora, furações com a devastação deixada para trás, o ilimitado oceano revoltado, uma alta queda-d’água de um rio poderoso etc. tornam a nossa capacidade de resistência de uma pequenez insignificante em comparação com seu poder. Mas o seu espetáculo só se torna tanto mais atraente quanto mais terrível ele é, contanto que, somente, nos encontremos em segurança*” (KANT, 1993, p.107).

¹⁹ “*A distância ontológica implica na ausência física da cena de ação, nos fornecendo segurança; não somos expostos à ameaça do serial killer Henry ou do monstro Freddy da mesma forma que suas vítimas*” (HANICH, 2011, p.87).

outros. O horror tem a capacidade de se reinventar a cada momento, assumindo em sua simbologia tudo que há de negativo *agora*. Não à toa, os ciclos de horror e as cinematografias nacionais de horror abundam em momentos de tensão social, como resume Carroll:

A história do Cinema nos oferece vários exemplos disso. Os filmes de horror no estilo que é conhecido como expressionismo alemão foram produzidos no contexto de crise da República de *Weimar*; o ciclo dos Monstros da Universal, nos EUA, ocorreu durante a Grande Depressão; o ciclo de ficção científica é claramente definido por um contexto, tema e iconografia, o horror é mais identificável por seu efeito emocional intencional na audiência. O filme de horror pretende/horror do início dos anos 50, na América, corresponde ao princípio da Guerra Fria. Além disso, esses diferentes ciclos utilizaram suas imagens horríveis para expressar certas angústias relacionadas com as dificuldades de seus períodos. (IBID, p.208).

Paul Wells vai além e classifica o horror como um conjunto de *ansiedades universais* e enumera as ‘grandes narrativas’ do horror: “*alienação social, colapso da ordem espiritual e moral, uma profunda crise de identidade evolucionária, a articulação franca dos anseios mais íntimos da humanidade e a necessidade de expressar as implicações da existência humana numa estética apropriada*” (WELLS, 2000, pags.6-7).

Mas se o Horror artístico é algo associado a aspectos tão negativos, como pode ser prazeroso?

Do ponto de vista *fenomenológico*, a experiência de se assistir um filme de horror pode ser prazerosa devido a um entrelaçamento entre a imersão (o envolvimento com aspectos subjetivos da obra) e o desembaraço do mundo fílmico, que ocorre quando levamos um susto ou nos confrontamos com a totalidade do monstro ou atos de violência (HANICH, 2010). Além disso, o horror cinematográfico é capaz de alterar nossa percepção de tempo, comprimindo-o (apreensão) ou acelerando seu andar (terror). No momento em que nos desligamos do mundo fílmico, temos consciência de determinadas reações de nosso *corpo-vivo*: calafrios, ritmo cardíaco acelerado, suor, postura tensa, etc. E é justamente esse constante movimento entre a imersão e o desembaraço e as subseqüentes alterações perceptivas e sensoriais que tornam o medo cinematográfico uma experiência prazerosa.

Complementarmente, Cynthia Freeland resume o apelo *emocional* e *intelectual* do horror cinematográfico da seguinte forma:

Filmes de horror mantêm uma longa tradição artística ao evocar os medos e limitações humanas, forçando confrontos com monstros que rompem a ordem natural – da vida e da morte, do natural/sobrenatural, ou humano/não humano. Eles retratam ameaças vívidas aos nossos valores, conceitos e a nossa integridade física e mental. (...) Filmes de horror podem ser direcionados a instintos viscerais como o medo, repulsa, angústia ou nojo, mas também estimulam reações emocionais e intelectuais mais complexas. Eles fornecem visões de um mundo em que ações

podem ou não ter conseqüências, onde um monstro pode ou não ser bom, onde pessoas más podem ou não vencer no final. (FREELAND, 2002, p.273-274).

Isto é, filmes de horror nos provocam com questões sociais, morais e espirituais, que somos capazes de interpretar de acordo com nossas vivências, repertório de experiências. Filmes de horror lidam com temas considerados tabus, possivelmente com mais freqüência do que qualquer outro gênero (o que explica a censura e controvérsia que o cerca), conferindo a esses filmes a importância de ser o canal por onde se pode expressar aquilo que normalmente é escondido e suprimido²⁰.



Figura 7: O Monstro da Lagoa Negra (*Creature from the Black Lagoon*, Jack Arnold, 1954)

Além disso, a relação entre espectador e o enredo do filme de horror promove uma negociação do sujeito com a ‘farsa’, mediada por um faz-de-conta regulado por convenções particulares do gênero, condições estas elaboradas de forma espontânea e não reflexiva. *Fazendo-de-conta*, o espectador sente o *quase-medo* (provocado pelo horror artístico), um medo que só é real na instância do território ficcional estabelecido entre filme e espectador (WALTON, 1978).

Há ainda a perspectiva psicanalítica, que evoca o retorno daquilo que foi reprimido durante os anos de formação do indivíduo ou desperta desejos infantis esquecidos, isto é, filmes de horror naturalmente nos remetem ao *inquietante* (*Uncanny* ou *unheimlich*), conceito originalmente cunhado por Schelling e resgatado por Freud: “*é tudo que deveria permanecer*

²⁰ David Cronenberg diz que “*Para mim, as imagens evocadas em O Monstro da Lagoa Negra são perfeitas, pois a Lagoa Negra é a poça negra do inconsciente, e claro que existem criaturas ali. O exercício consiste em mergulhar na Lagoa para ver o que há lá e dizer um ‘olá’ para a criatura*” (CHERRY, 2009, págs. 98-99).

secreto, escondido e, no entanto, reaflore” (FREUD *apud* ECO, 2007, p.312); antítese do que é confortável e tranqüilo; do nativo, doméstico, algo capaz de provocar uma *“incerteza intelectual”* (JENTSCH, 1906). Notoriamente, o maior avatar do inquietante estético seria o duplo, ou *Doppelgänger*, elemento freqüente na literatura fantástica e no cinema de horror.

Em filmes de horror, especificamente, *“Uma estória realística pode despertar crenças infantis que foram esquecidas ou, nas palavras de Freud, ‘subjugadas’, como a crença de que mortos possam voltar à vida, que temos poderes mágicos, etc. – ou que tenhamos um duplo”* (FREELAND, 2001, p. 90).

Socialmente, o prazer proporcionado pela experiência horror do horror artístico é a sensação de pertencimento, a elaboração de comunidades (imaginárias ou reais), relacionadas ao cinema de gênero, um sentimento de coletividade proporcionado pela identificação de referências ou encontro com o inusitado da subversão das convenções do gênero (que confirmam a expertise do cinéfilo), ou ainda quando, ao assistirmos um filme de horror numa sala de cinema ou em casa com amigos, percebemos em outros membros da audiência sentimentos análogos aos nossos, pois *“Se sonhos são particulares, então filmes — uma vez que possibilitam uma experiência compartilhada — são sociais, produzidos para uma grande audiência e exibidos em lugares públicos onde o individuo pode ter acesso às reações dos outros. Portanto, filmes de horror tratam de medos compartilhados, das ansiedades de determinada cultura”* (DERRY, 2009, p.22); ou seja, representam a plenitude da arte enquanto comunidade (RANCIÈRE, 2012).

Porém, o paradoxo do horror permanece insolúvel. Ainda que levemos em consideração todas as possibilidades apontadas acima, uma resposta definitiva e universal para explicar o fascínio que o horror provoca nos elude. Embora tenhamos possibilidades bem elaboradas e defesas enfáticas de determinados pontos de vista dos teóricos que se debruçaram sobre essa questão, elas dão conta apenas de frações do todo, pois são incapazes de abranger o espectro tanto das produções, quanto do público, absurdamente diverso. Cada perspectiva dá conta de um número limitado de cenários e possibilidades. Seria mais fácil se todas as pessoas que se identificam como fãs de filmes de terror fossem indivíduos propensos à violência, oriundos de lares desestabilizados ou apreciassem *Heavy Metal*. E ainda assim, restaria o mistério do apelo aos consumidores eventuais, uma vez que a cada campanha de marketing bem sucedida, milhares de espectadores que não se consideram admiradores do gênero lotam os multiplexes. Como diz Andrew Tudor, *“É discutido que as tentativas de apresentar uma explicação geral quanto ao apelo do horror são, na pior das hipóteses, inapropriadamente reducionistas ou, se*

muito, insuficientemente específicas, pois não são capazes de distinguir os diversos prazeres que sua heterogênea audiência obtém do envolvimento ativo com o gênero" (TUDOR, 1997, p.443).

2. O GÊNERO HORROR PARTE II: VINGANÇAS, RETORNOS, MALDIÇÕES E MORTES NÃO CONCRETIZADAS

Seqüências, prequels, remakes

O Cinema de Horror possui suas particularidades. Um dos aspectos mais marcantes do gênero são as *seqüências*, as *prequels* e os *remakes*.

Assim como no cinema de ação e filmes de super-heróis, filmes de horror freqüentemente são transformados em franquias que se estendem por décadas e rendem milhões de dólares. A enorme quantidade de seqüências é um dos clichês do gênero, ocasionalmente visto por seus detratores como sinal de decadência e estagnação criativa:

A importância de seqüências no gênero freqüentemente dá a impressão de que o horror é uma área da cultura demasiadamente formulaica e repetitiva. Entretanto, não é falso dizer que o gênero não é mais previsível que outros gêneros fílmicos, e que a importância das seqüências na história do gênero é mais complexa e permeada por nuances do que se supõe. (...) O Horror americano dos anos 1980 assistiu ao desenvolvimento de um fenômeno que, provavelmente mais do que qualquer outra coisa, foi o responsável pela má fama das seqüências, a prática de numerar as continuações. A apelação descarada de títulos como *Halloween 2* (1981), *Sexta-Feira 13 Parte 2* (1981) ou *A Hora do Pesadelo Parte 2* (1985) foi apenas parcialmente suavizada pela inclusão ocasional de subtítulos (por ex., para o segundo *A Hora do Pesadelo*, “*A Vingança de Freddy*”), particularmente quando você chega na parte seis ou sete. Desde os anos 80, é rara uma produção de horror Norte-Americana bem sucedida que não gere uma seqüência ou duas (ou três). (HUTCHINGS, 2008, p.283).

O nascimento das franquias de horror se deu durante o ciclo da Universal²¹, com o filme *A Noiva de Frankenstein* (*Bride of Frankenstein*, James Whale, 1935), faceta emblemática tanto do auge criativo e de popularidade quanto do declínio e *auto-paródia* deste conjunto de filmes. No entanto, não se tornou prática comum até os anos 70, quando diversos filmes que originalmente não se entendiam como filmes comuns de gênero (muito menos como elementos de uma franquia) ganharam continuações, diluindo o aspecto artístico da obra original. Foi o caso de *O Exorcista* (*The Exorcist*, William Friedkin, 1973), que ganhou uma seqüência em 1977 (*O Exorcista II: O Herege*, de John Boorman); *A Profecia* (*The Omen*, 1976, Richard Donner), continuado em 1978 (*Damien: A Profecia II*, de Don Taylor); e *O Bebê de Rosemary*, com a produção para TV *A Semente do Diabo II* (*Look What's Happened to Rosemary's Baby*, de Sam O'Steen, de 1976). Com exceção de *A Profecia II*, estes filmes possuíam muito pouco da originalidade e força que fizeram de suas matrizes clássicos do horror, e grandes obras do cinema em geral. Porém, foram os anos 80 e seus excessos que

²¹ Quanto aos *remakes*, estes já eram eventualmente produzidos desde a aurora do cinema de gênero. Por exemplo, as duas produções de *O Golem* (*Der Golem* [1915] e *Der Golem, wie er in die Welt kam* [1920], ambos de Paul Wegener e co-dirigidos por Henrik Galeen e Carl Boese, respectivamente).

originaram o grande boom de seqüências, principalmente as de Horror, muitas vezes advindas de filmes nem tão bons assim. Segundo John Carpenter, discorrendo sobre a primeira continuação de Halloween, “basicamente, seqüências são o mesmo filme. É o que as pessoas querem assistir. Elas esperam assistir ao mesmo filme novamente” (CARPENTER apud CUMBOW, 2000, p.65). Foi nesse contexto em que Halloween e A Hora do Pesadelo se tornaram franquias de enorme sucesso²²:

A Hora do Pesadelo (New Line Cinema; 370.5 milhões de dólares)

- A Hora do Pesadelo (*A Nightmare on Elm Street*, Wes Craven, 1984)
- A Hora do Pesadelo 2: A Vingança de Freddy (*A Nightmare on Elm Street 2: Freddy's Revenge*, Jack Sholder, 1985)
- A Hora do Pesadelo 3: Os Guerreiros dos Sonhos (*A Nightmare on Elm Street 3: Dream Warriors*, Chuck Russell, 1987)
- A Hora do Pesadelo 4: O Mestre dos Sonhos (*A Nightmare on Elm Street 4: The Dream Master*, Renny Harlin, 1988)
- A Hora do Pesadelo 5: O Maior Horror de Freddy (*A Nightmare on Elm Street 5: The Dream Child*, Stephen Hopkins, 1989)
- A Hora do Pesadelo 6: Pesadelo Final – A Morte de Freddy (*Freddy's Dead: The Final Nightmare*, Rachel Talalay, 1991)
- O Novo Pesadelo: O Retorno de Freddy Krueger (*Wes Craven's New Nightmare*, Wes Craven, 1994)
- Freddy vs. Jason (Ronny Yu, 2003)
- A Hora do Pesadelo (*A Nightmare on Elm Street*, Samuel Bayer, 2010)

Halloween (várias produtoras; 308.5 milhões de dólares)

- Halloween: A Noite do Terror (Halloween, John Carpenter, 1978)
- Halloween II - O Pesadelo Continua! (Halloween II, Rick Rosenthal, 1981)
- Halloween III - A Noite das Bruxas (Halloween III: Season of the Witch, Tommy Lee Wallace, 1982)
- Halloween 4 - O Retorno de Michael Myers (Halloween 4: The Return of Michael Myers, Dwight H. Little, 1988)
- Halloween 5: A Vingança de Michael Myers (Halloween 5: The Revenge of Michael Myers, Dominique Othenin-Girard, 1989)
- Halloween 6: A Última Vingança (Halloween 6: The Curse of Michael Myers, Joe Chappelle, 1995)
- Halloween H20: Vinte Anos Depois (Halloween H20: Twenty Years Later, Steve Miner, 1998)
- Halloween: Ressurreição (Halloween: Resurrection, Rick Rosenthal, 2002)
- Halloween (Rob Zombie, 2007)
- Halloween II (Rob Zombie, 2009)

²² A Mosca de Cronenberg (que já era um *remake* do original de 58) ganhou uma seqüência em 1989, A Mosca II (*The Fly II*, de Chris Wallas), mas falhou em conseguir dar continuidade a uma franquia.

Desde então, franquias seguem como uma das principais particularidades do cinema de gênero, mas especialmente característica dos filmes de ação e horror. Praticamente todos os filmes que obtêm algum êxito nas bilheteiras ganham seqüência, *remakes*, *prequels* e *spin offs*, principalmente no que diz respeito à Hollywood.

Prequels constituem um fenômeno mais recente em relação ao cinema de horror. São filmes que contam a origem de determinados personagens ou como eventos específicos cronologicamente anteriores ao enredo do filme original se sucederam. Antes, essas estórias costumavam ser contadas em capítulos subseqüentes ao original (ainda que seus enredos tratem de acontecimentos posteriores aos filmes anteriores, certos acontecimentos são representados a fim de expandir a narrativa coletiva da franquia, como em *A Hora do Pesadelo 5*, onde vemos as circunstâncias em que Krueger foi concebido e *A Hora do Pesadelo 6*, em que a infância de Freddy Krueger é mostrada e, conseqüentemente, sua maldade é ‘justificada’).

Ex: *O Massacre da Serra Elétrica: O Início (The Texas Chainsaw Massacre: The Beginning*, Jonathan Liebesman, 2006).

Já *Spin Offs* são derivações de determinado elemento do filme ou franquia original. Normalmente ocorrem quando determinado personagem excede a expectativa de seus criadores e conquista uma popularidade e interesse inesperado por parte do público. Como fazem compõem o universo ficcional da obra original, sua existência expande a narrativa de modo geral, ainda que o enredo tenha pouco ou nada a ver com seu predecessor.

Ex: *Annabelle* (John R. Leonetti, 2014)

Finalmente, *remakes* existem há mais tempo (como já mencionado), mas se popularizaram nas últimas décadas em conseqüência da prática de reciclar filmes clássicos (às vezes, nem isso) e atualizá-los para uma nova audiência promovida beligerantemente por Hollywood. Ainda que normalmente sejam vistos de forma negativa pela crítica, refilmagens podem ser vistas como certificações da importância de determinada obra, pois “*representam uma reflexão a respeito da contínua relevância histórica (econômica, cultural, psicológica) de determinada narrativa*” (BRAUDY, 1998, p.331).

A falta de interesse do mercado doméstico norte-americano por obras estrangeiras também contribui para que filmes não anglófonos sejam refeitos de acordo com a lógica da indústria local (que funciona até certo ponto como indústria global), nem sempre com muito sucesso. Essa tendência ganhou força com o êxito internacional de filmes de horror japoneses e sul-coreanos no final da década de 90, mas é algo corriqueiro desde a década de 60 (caso de

Godzilla), e abrange produções de todo o mundo, desde a América Latina até o Leste Europeu.

Ex: Deixe-me Entrar (*Let Me In*, Matt Reeves, 2010).

3. A HISTÓRIA DO CINEMA DE HORROR

Gênese do Cinema

Como dito anteriormente, a indústria cinematográfica resgatou da literatura o conceito de gênero. Algumas temáticas, que posteriormente tornar-se-iam gêneros, também foram incorporadas pelo cinema, como o Western, o melodrama e o *Horror*. Ainda que não existisse como um gênero definido na literatura, seus elementos se espalhavam por religiões, mitologias (particularmente nos folclores Greco-Romano, Nórdico e do Leste Europeu), fábulas e ciclos literários (renascença, romance gótico, etc.). Não à toa, durante muito tempo o cinema de horror utilizou a literatura como principal fonte de matéria prima, adaptando para as telas obras como *Frankenstein* (1910, 1931), *Drácula* (1922, 1931), O Corcunda de Notre Dame (1923, 1939), O Fantasma da Ópera (1925, 1943) e diversos outros. De fato, levando em consideração o período entre 1886 e 1911 (época do nascimento do Cinema), foram publicados O Médico e o Monstro (Robert Louis Stevenson), O Retrato de Dorian Grey (Oscar Wilde), O Rei Amarelo (Robert Chambers), O Homem Invisível e Guerra dos Mundos (H.G. Wells), Dracula (Bram Stoker), A Volta do Parafuso (Henry James), O Cão dos Baskervilles (Sir Arthur Conan Doyle) e O Fantasma da Ópera (Gaston Leroux), para citar alguns, que, de acordo com Newman:

[essas obras] foram adaptadas inúmeras vezes, gerando tantas seqüências, imitações, homenagens, revisões, refilmagens e outras variações que é possível dizer que metade dos filmes de horror já produzidos, de uma forma ou de outra, remetem a este breve período de cerca de vinte e cinco anos de produção literária (NEWMAN, 2013, p.39).

O Cinema de horror tem suas raízes nas primeiras experimentações cinematográficas. Em 1891, Thomas Edison (1847-1931), assistido por William Dickson e uma equipe de técnicos (os reais inventores do aparelho; Edson apenas encomendou a fabricação do aparato capaz de reproduzir imagens em movimento e, em seguida, registrou a patente), concluiu o desenvolvimento do *Cinetoscópio*, uma evolução do Cinetógrafo (câmera em que rolos de filme eram expostos à luz em rápida sucessão, gerando a ilusão de movimento). Tratava-se de um dispositivo que projetava imagens a partir de tiras de celulóide acopladas internamente, por um sistema interno de manivelas ativado por moedas. Seu uso era individual e mantinha a tradição de projetores primitivos como o Praxinoscópio e a lanterna mágica, inclusive no que diz respeito ao conteúdo, normalmente trivialidades como espetáculos de dança e animais amestrados. Em 1895, os irmãos franceses Auguste (1862-1954) e Louis Lumière (1864-1948) apresentaram o *Cinematógrafo*, aparelho que além de gerar a sensação de movimento

das imagens também era capaz de projetá-las em superfícies externas. Em Junho de 1895 foi lançado aquele que é considerado o primeiro filme ficcional, *L'Arroseur Arrosé*, uma proto-comédia sobre crianças que pregam uma peça num jardineiro, e no final do mesmo ano ocorreu a primeira exibição pública, que consistia de filmes que retratavam alguma atividade prosaica (como *La Sortie des Usines Lumière*, em que operários largavam de seus turnos nas Fábricas Lumière e *Partie d'Écarte*, um jogo de cartas). Porém, o primeiro grande sucesso foi *L'Arrivée d'un Train à La Ciotat*, sobre a chegada de um trem à estação de *La Ciotat*, exibido em 1896. Em 1897, os irmãos Lumière utilizaram a simbologia do horror em uma de suas produções, no curta O Esqueleto Dançarino (*Le Squelette joyeux*), onde um fantoche esqueleto dança tendo como pano de fundo uma parede negra.

Apesar de não haver uma concorrência formal entre os produtos dos Lumière e Edison, o caráter de espetáculo das projeções francesas chamou maior atenção do público, enquanto que o Cinetoscópio permaneceu como uma atração de amenidades (NEWMAN, 2013, p.22). Essa derrota simbólica levou Edison a investir em diversas produções para exibições públicas, tais quais as realizadas pelos Lumière, dentre elas a primeira adaptação cinematográfica do Frankenstein de Mary Shelley, lançada em 1910 e dirigida por J. Searle Dawley. O sucesso dessas produções e suas patentes de aparelhos e formalidades técnicas de filmagem e exibição, acrescidos da saída dos irmãos Lumière do mercado após a fusão de sua empresa com a companhia inglesa de filmes fotográficos Ilford, gerou uma alta nos preços das produções cinematográficas em Nova Iorque, até então o grande pólo cinematográfico dos EUA, o que levou a criação de Hollywood, numa busca por maior espaço para a construção de estúdios maiores e mão de obra mais barata.

Pioneiros

Na França, em 1896, o ilusionista Georges Méliès (1861-1938) lança o primeiro filme de horror da história do Cinema, *A Mansão do Diabo (Le Manoir du Diable)*, dirigido e estrelado por ele. Considerado pai do Cinema fantástico, entre 1896 e 1914 dirigiu cerca de 500 produções, dedicando-se especialmente à comédia, fantasia, ficção científica e adaptações literárias. Famoso por seu pioneirismo na utilização de técnicas fotográficas como efeitos especiais, “*Méliès utilizou múltiplas-exposições, dissolves, truques de perspectiva, artifícios cênicos e maquiagem de teatro para realizar, basicamente, cenas dignas do teatro vaudeville. Le Manoir du Diable não possui uma ‘estória’, apenas uma série de truques, com um floreio como final*” (NEWMAN, 2013, p.48-49).

Expressionismo Alemão

A partir de 1910, o Cinema já dava sinais de que, ao contrário do que pensavam os irmãos Lumière, não seria uma moda passageira. Na Alemanha pós-primeira guerra mundial, a despeito da derrota nos campos de batalha, havia um cinema nacional forte, pulsante e sofisticado. Em parte, o crescimento da indústria cinematográfica alemã foi possível devido ao protecionismo do Governo, que em 1916 proibiu a entrada de produções estrangeiras em solo germânico, proibição que só foi revogada em 1920, após quase cinco anos sem a concorrência da França, Inglaterra e, principalmente, dos EUA, em seu mercado doméstico.

Durante o armistício foi criada a *Universum Film Aktiengesellschaft* (UFA), companhia cinematográfica criada em resposta às produções estrangeiras que enfim poderiam voltar a circular pelas salas de cinema alemãs, iniciando um período de grandes estúdios no país. Como resultado, “*De 1918 até a ascensão nazista em 1933, a indústria cinematográfica alemã estava atrás apenas de Hollywood em termos de sofisticação técnica e influência mundial. Após alguns anos de paz, filmes alemães eram massivamente assistidos mundo afora, e um significativo estilo cinematográfico, o Expressionismo, surgiu em 1920 e durou até 1926*” (BORDWELL, 2009, p.101).

Apesar da prosperidade do cinema alemão no pós-guerra, o país enfrentava uma série crise: as dívidas impostas pela derrota e instabilidade social devido às mudanças de regime (pouco antes do fim da guerra houve a transição de monarquia para república, gerando subsequentes conflitos entre a esquerda e a direita do país), além das conseqüências do Tratado de Versalhes, provocaram um clima de pessimismo e baixa auto-estima no povo alemão, traços que viriam se refletir no Cinema da época, particularmente no *expressionismo*.

O expressionismo alemão caracteriza-se por uma ruptura com a realidade, notavelmente através da *mise-en-scène* e, em menor grau, edição e trabalho de câmera. Sobre a relação da *mise-en-scène* e o ator, Bordwell afirma:

(...) a expressividade associada a figura humana se estende a todos os aspectos da *mise-en-scène*. Durante a década de 20, descrições de filmes expressionistas freqüentemente davam conta que os *sets* ‘atuavam’ ou se confundiam com os movimentos dos atores. (...) Não apenas os cenários funcionavam quase como um componente vivo da ação, mas o corpo do ator tornou-se um elemento visual predominante.
(BORDWELL, 2009, p.101).

Para provocar essa sensação de mistura entre cenários, figurinos e iluminação (ambientes escuros e claros eram pintados, além de iluminados artificialmente), utilizavam-se superfícies estilizadas que camuflavam as vestimentas dos atores nos cenários, simetria entre diferentes objetos e a justaposição de formas similares para enfatizar a composição dos quadros,

distorção de ângulos e proporções de objetos de cena e o exagero dos gestos e expressões dos atores, ressaltados pelo trabalho de câmera (IBID, p.107-108).

O Gabinete do Dr. Caligari (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, Robert Wiene, 1919), considerado a epítome do expressionismo alemão, é o exemplo mais emblemático do cinema desse ciclo. Seus cenários são tortuosos, repletos de ângulos estranhos reforçados pelas sombras pintadas no próprio *set*. A movimentação dos atores é quase como uma dança, pontuada por abruptos intervalos e recomeços. Esses elementos combinados “*produziam uma enorme sensação de instabilidade da ordem social e psiques individuais torturadas, refletindo as ansiedades sociais presentes no período Weimar*” (HUTCHINGS, 2008, p.111).

De modo geral, os outros filmes que compõem a cinematografia deste ciclo são mais sutis no uso das técnicas vistas em Caligari, gerando inclusive discordâncias entre críticos e historiadores quanto ao número de produções que podem ser consideradas expressionistas, ainda que algumas obras sejam unanimidade, como O Golem (*Der Golem*, Paul Weneger e Carl Boese, 1920), A Morte Cansada (*Destiny*, Fritz Lang, 1921), Nosferatu (*Nosferatu, Eine Symphonie des Grauens*, F. W. Murnau, 1922) e Figuras de Cera (*Das Wachstfigurenkabinett*, Leo Birinsky e Paul Leni, 1924).

Apesar do sucesso das produções alemãs durante a primeira metade da década de 20, a abertura do mercado doméstico a produções estrangeiras em 1920 não só eliminou o monopólio dos filmes nacionais como iniciou um lento e gradual processo de assimilação dos padrões hollywoodianos no mercado cinematográfico germânico. Além disso, a prosperidade da indústria norte americana provocou o êxodo de grandes nomes da área, como Conrad Veidt e Emil Jannings (atores), Karl Freund (diretor de fotografia), Walter Reimann e Rochus Gliese (designers de *sets*) e Paul Leni (diretor). Em 1927, ano do lançamento de Metrópolis (provavelmente o último filme do ciclo), Fritz Lang era o único dos grandes cineastas expressionistas a permanecer em solo alemão; o expressionismo então dava lugar à *Nova Objetividade* (BORDWELL, 2009, p.114), porém a influência do estilo em Hollywood é inegável, em especial no cinema *noir* e nos filmes de monstro da Universal.

Monstros da Universal

Fundado em 1912 por um grupo de empresários (entre eles Carl Laemmle e Pat Powers), o *Universal Studios* era uma das menores companhias cinematográficas de Hollywood até criar franquias de enorme sucesso e estabelecer os parâmetros básicos do cinema de horror.

Seus primeiros sucessos modestos foram os filmes O Corcunda de Notre Dame (*The Hunchback of Notre Dame*, Wallace Worsley, 1923) e O Fantasma da Ópera (*The Phantom of the Opera*, Rupert Julian e Lon Chaney, 1925), ambos protagonizados por Lon Chaney, famoso pela caracterização de seus personagens monstruosos e deformados. Importante notar que embora hoje sejam considerados filmes de horror, não foram comercializados como tal à época de seus respectivos lançamentos²³, reflexo de um sistema gêneros ainda pouco consolidado. Em 1931 a Universal lança seus dois primeiros grandes sucessos, *Frankenstein* (James Whale) e *Drácula* (Tod Browning e Karl Freund), ambos produzidos por Carl Laemmle, Jr. (1908-1979), filho do presidente da companhia e entusiasta da nova tendência de filmes de horror (ao contrário de seu pai) e apresentando resquícios da cinematografia alemã da década anterior. Essas duas produções se destacavam por “*seu foco no suspense e na atmosfera gótica, diferente dos filmes mudos que os precederam. Foram essenciais para estabelecer muitos dos temas centrais e convenções dos filmes de horror, da Universal e de todos os outros estúdios, assim como lançaram ao estrelato duas estrelas do horror, Bela Lugosi e Boris Karloff*” (HUTCHINGS, 2008, p.318).

Esses filmes iniciaram de fato o ciclo do ‘horror da Universal’ (*Universal Horror*), responsável por criar as bases em que praticamente toda a iconografia do horror cinematográfico, desde a ambientação gótica ao visual dos monstros, em especial do vampiro, da criatura de Frankenstein, da múmia, do monstro da lagoa negra e do lobisomem. Entre os principais sucessos da época estão *A Múmia* (*The Mummy*, Karl Freund, 1932), *A Casa Sinistra* (*The Old Dark House*, James Whale, 1932), *O Homem Invisível* (*The Invisible Man*, James Whale, 1933), *O Gato Preto* (*The Black Cat*, Edgar G. Ulmer, 1934), *O Lobisomem de Londres* (*Werewolf of London*, Stuart Walker, 1935), e a primeira seqüência do cinema de horror e um dos maiores sucessos da Universal, *A Noiva de Frankenstein* (*Bride of Frankenstein*, James Whale, 1935), e *A Filha de Drácula* (*Dracula’s Daughter*, Lambert Hillyer, 1936), a maioria deles estrelados por Lugosi e/ou Karloff²⁴.

Na década de 40, o estúdio manteve o sucesso e impulsionou a carreira de novos astros como Lon Chaney, Jr. e Vincent Price (em contrapartida, a carreira de Bela Lugosi entrou em declínio por ser sempre escalado para os mesmos papéis, além de sofrer dependência a morfina para combater dores crônicas), porém a qualidade de suas produções foi prejudicada pela diminuição dos orçamentos e excesso de seqüências, gerando a saturação de seus personagens ao final da década. Isso levou a uma queda na popularidade das franquias, o que

²³ HUTCHINGS, 2008, p.318

²⁴ As exceções são *O Homem Invisível* e *A Filha de Drácula*.

levou o estúdio a tentar refazer sucessos (Fantasma da Ópera e o Lobisomem), promover encontros entre seus personagens (Frankenstein, Drácula e o Lobisomem) e inserir comédia numa fórmula já cansada de horror, transformando seus monstros em caricatura e parodiando as convenções do gênero. Nada disso foi capaz de evitar o esgotamento dos filmes de horror da Universal. Entre os principais filmes dessa década estão A Volta do Homem Invisível (*The Invisible Man Returns*, Joe May, 1940), Sexta-Feira 13 (*Black Friday*, Arthur Lubin, 1940), O Lobisomem (*The Wolf Man*, George Waggner, 1941) Frankenstein encontra o Lobisomem (*Frankenstein Meets the Wolf Man*, Roy William Neill, 1943) O Fantasma da Ópera (*Phantom of the Opera*, Arthur Lubin, 1943), A Mansão de Frankenstein (*House of Frankenstein*, Erle C. Kenton, 1944) e Abbott e Costello às Voltas com Fantasmas (*Abbott and Costello Meet Frankenstein*, Charles Barton, 1948).

Durante os anos 50, a Universal ofereceu lampejos de seus dias de glória com o filme O Monstro da Lagoa Negra (*Creature from the Black Lagoon*, Jack Arnold, 1954), mas o público já não tinha tanto interesse no horror prosaico que tomou conta de suas produções. O início da Guerra Fria tornou o mundo um pouco mais cínico e o tom melodramático havia se tornado datado.

Val Lewton e a RKO

Val Lewton (1904-1951) teve uma passagem curta no cinema de horror, mas nem por isso menos significativa. Após trabalhar em grandes produções como ...E o Vento Levou (*Gone With The Wind*, Victor Fleming, 1939), o até então assistente de produção recebeu da RKO, um dos grandes estúdios do período, o convite para produzir (e eventualmente escrever) filmes de horror de baixo orçamento, visando o interesse do público no horror após o enorme sucesso obtido pela Universal nos últimos anos. Lewton não tinha identificação com o gênero nem a disposição para trabalhar com o que ainda era considerado um cinema menor. Talvez por isso, sua abordagem quanto às convenções tenha sido pouco ortodoxa e o tratamento que dava aos roteiros fosse tão ousado para a época, ocasionalmente gerando conflitos com “*executivos do estúdio que por vezes achavam o trabalho de Lewton confusos ou pretensiosos*” (HUTCHINGS, 2008, p.200). Seus filmes sugeriam mais do que mostravam, seus monstros (ou até sua existência) eram ambíguos. Dos nove filmes que produziu para a RKO, destaco as duas colaborações de Lewton com o diretor francês Jacques Tourneur (1904-1977) (diretor do também clássico A Noite do Demônio, de 1957): Sangue de Pantera (*Cat People*, 1942), sem dúvida seu trabalho mais significativo, e A Morta-viva (*I Walked With a Zombie*, 1943). Sobre Sangue de Pantera, Peter Hutchings diz que:

Ao invés dos simplistas, ainda que energéticos, melodramas de monstros da Universal, Lewton retratou um drama adulto situado na América contemporânea que lidava de forma sutil com uma mulher que acreditava se transformar numa pantera quando estimulada sexualmente. O filme se distanciava da então convencional representação dos filmes de monstro, optando por um tratamento mais ambíguo quanto à situação da heroína (ainda que o estúdio insistisse que um *take* do felino assassino fosse inserido no corte final do filme). Sangue de Pantera também continha possivelmente o primeiro susto do cinema, quando numa seqüência noturna particularmente soturna uma vítima em potencial da pantera se alarma—assim como a audiência—quando um ônibus entra em cena inesperadamente; Lewton subseqüentemente passou a chamar esse truque de ‘efeito de ônibus’ e o incluiu em alguns de seus filmes de horror seguintes. (HUTCHINGS, 2008, p.200).

Após seu ciclo de filmes de horror pela RKO, onde firmou parcerias com Tourneur, Mark Robinson e Robert Wise (diretor de Desafio do Além [*The Haunting*, 1963]), Lewton se aventurou por outros gêneros, mas nunca com o mesmo êxito de seus filmes de terror. Infelizmente não teve a oportunidade de voltar ao gênero que o consagrou; morreu em 1951, vítima de ataque cardíaco.

O Horror da Guerra Fria

O período pós-segunda guerra mundial, com a escalada da guerra fria e a corrida espacial e armamentista entre Estados Unidos e União Soviética deu origem a um dos ciclos mais prolíficos do cinema de horror, o dos filmes *sci-fi* da década de 50.

Utilizando alienígenas e monstros gigantes como alegorias aos russos e aos perigos da energia nuclear, os filmes do período enfatizavam as angústias quanto a uma possível Terceira Guerra Mundial, desastres atômicos e o fim do capitalismo e da democracia, provavelmente substituídos por uma sociedade pós-apocalíptica ou, na pior das hipóteses (de acordo com a mentalidade de época) pelo comunismo, ou ainda a dificuldade de assimilar a velocidade com que a sociedade se transformava num de grande efervescência cultural. Paranóia, medo da conformidade fria dos *aliens* e a impotência diante da superioridade de civilizações extraterrestres e aberrações nucleares representavam os temores coletivos dos EUA e de parte da Europa e Ásia, através de filmes como Os Invasores de Marte (*Invaders from Mars*, William Cameron Menzies, 1953), Vampiros de Almas (*Invasion of the Body Snatchers*, Don Siegel, 1956), Terror que Mata (*Quatermass Xperiment*, Val Guest, 1955, um dos primeiros sucessos da *Hammer*) e Godzilla (*Gojira*, Ishirô Honda, 1954).

Hammer e Amicus

Na Inglaterra, dois estúdios foram os principais responsáveis pela popularidade do cinema de horror no país, a *Hammer* e a *Amicus*.

A *Hammer Film Productions* experimentou grande sucesso durante a segunda metade dos anos 50 até meados da década de 70. Fundada em 1934, sofreu com os altos e baixos da popularidade de suas produções, na maioria das vezes adaptações baratas de séries de rádios britânicas. Em 1950, a Hammer fechou um contrato de distribuição com o produtor cinematográfico norte americano Robert Lippert e, como resultado, o portfólio da companhia passou a ser composto basicamente por *thrillers* de baixo orçamento. Após investir em filmes de ficção científica tão em voga na época e obter algum sucesso, a produtora resolveu apostar no horror, aproveitando as histórias trabalhadas pela Universal vinte anos antes, dessa vez com uma roupagem mais madura e em cores. Em 1957 e 1958, respectivamente, a Hammer então lança duas de suas produções mais emblemáticas: A Maldição de Frankenstein (*The Curse of Frankenstein*) e O Vampiro da Noite (*The Horror of Dracula*), ambos dirigidos por Terence Fisher e estrelados pelas duas maiores estrelas da Hammer, Christopher Lee e Peter Cushing. Esses filmes traziam versões mais violentas e sensuais dos originais da Universal, além de contar com excelente direção de arte, a despeito de seus orçamentos apenas razoáveis. James Carreras (1909-1990), filho de um dos fundadores da Hammer, foi peça chave para o grande sucesso da era de ouro da companhia, sendo responsável pela produção dos *thrillers* dos anos 40 e dos primeiros filmes de horror dos anos 50, além de cuidar do financiamento e distribuição dessas produções.

Após o enorme sucesso internacional de Drácula e Frankenstein, a Hammer investiu na consolidação das franquias, lançando quase que imediatamente as seqüências A Vingança de Frankenstein (*The Revenge of Frankenstein*, 1958) e As Noivas do Vampiro (*The Brides of Dracula*, 1960), também capitaneadas por Fisher e estreladas por Cushing (Lee voltaria a encarnar o Conde Drácula no filme Drácula, o Príncipe das Trevas, de 1966). Apesar da popularidade das duas franquias góticas, a Hammer investiu num grande leque de produções, desde mais reinterpretações dos monstros da Universal (A Maldição do Lobisomen, 1961 e A Maldição da Múmia, 1964), a adaptações literárias (trilogia Karnstein, protagonizada por Carmilla, personagem de Sheridan Le Fanu), *thrillers* (Paranóico, 1963, e Nas Garras do ódio, estrelado por Bette Davis), ficção científica (a trilogia *Quatermass*, responsável pelas primeiras incursões no horror e fundamental para que o primeiro Frankenstein da Hammer fosse realizado) e artes marciais (A Lenda dos Sete Vampiros, 1974, co-produzido pelo estúdio Shaw Brother's, de Hong Kong). Nos anos 70, o estúdio viu o sucesso de seus filmes diminuir devido à concorrência com os grandes estúdios de Hollywood que voltaram a investir maciçamente em filmes de horror, além da saturação de seus personagens e do 'estilo'

Hammer, à semelhança do que ocorreu nos anos 50 com a Universal. Ainda na década de 70 a empresa cessou a produção de longas metragens, investindo em séries de TV (*Hammer House of Horror*, 1980 e *Hammer House of Mystery and Suspense* 1984), até cessar de vez suas atividades. Nos últimos anos a Hammer teve um discreto retorno aos cinemas: o maior sucesso desse *revival* foi o filme *A Mulher De Preto* (*The Woman In Black*, James Watkins, 2012), que já ganhou continuação.

A *Amicus Productions* não teve o mesmo sucesso que a rival Hammer, mas construiu um legado bastante significativo no cinema de horror britânico.

Inicialmente especializada em musicais, a Amicus passou a investir no então popular (graças à Hammer) gênero horror em 1965, quando lançou seu primeiro filme de horror, *As profecias do Dr. Terror* (*Dr. Terror's House of Horrors*), dirigido pelo mais freqüente diretor das produções da Amicus, Freddie Francis (1917-2007). *Dr. Terror* não só marcou o início do ciclo de horror da Amicus, como também inaugurou a série de filmes de horror antológicos da produtora que fariam moderado sucesso até meados da década de 70. Assim como a Hammer, os filmes da Amicus freqüentemente eram estrelados por Peter Cushing (1913-1994) e Christopher Lee (1922-2015), dois dos maiores astros do cinema de horror da época, que na Amicus tinham a possibilidade de encarnar personagens contemporâneos, uma vez que a maioria dos filmes da companhia se passavam na Inglaterra dos anos 60-70 (o que favorecia o típico humor cínico britânico), rompendo com a tradição gótica da Hammer. Além disso, suas produções diferiam do padrão Hammer pelo flerte com o horror pulp norte-americano, evidenciado pelos roteiros de Robert Bloch e a adaptação de histórias da revista em quadrinhos *Tales from the Crypt*, da *E.C. Comics*. Após *Dr. Terror*, a Amicus se aventurou com thrillers e filmes de horror convencionais, como *A Maldição da Caveira* (*The Skull*, Freddie Francis, 1965) e *A Casa do Terror* (*Madhouse*, Jim Clark, 1974), mas foram as suas antologias asseguraram a popularidade da companhia: *As Torturas do Dr. Diabolo* (*Torture Garden*, Freddie Francis, 1967), *A Casa que Pingava Sangue* (*The House that Dripped Blood*, Peter Duffell, 1970), *O Asilo do Terror* (*Asylum*, Roy Ward Baker, 1972), *Contos do Além* (*Tales from the Crypt*, Freddie Francis, 1972), *A Cripta dos Sonhos* (*Vault of Horror*, Roy Ward Baker, 1973), e *Vozes do Além* (*From Beyond the Grave*, Kevin Connor, 1973).

William Castle

Nos década de 60 nos EUA, o horror continuava presente à revelia de grandes orçamentos. Um dos autores mais significativos desse período é William Castle (1914-1977), famoso por seus truques para arrancar sustos da audiência. Um dos precursores do cinema

interativo, Castle utilizava artifícios nas salas de cinema para estimular o interesse do público num período de baixas bilheterias. Um deles era o *Emergo*, que consistia na repentina aparição de um esqueleto suspenso por fios em frente à tela do cinema, durante o clímax de A Casa dos Maus Espíritos; outro bastante popular foi *percepto*, em que a audiência levava choques ativados por companhias instaladas embaixo de suas poltronas, em determinadas cenas de Força Diabólica. Seus principais filmes são os já citados A Casa dos Maus Espíritos (*House on Haunted Hill*, 1959) e Força Diabólica (*The Tingler*, 1959), ambos estrelados por Vincent Price; 13 Fantasma (*13 Ghosts*, 1960) e A Máscara do Horror (*Mr. Sardonicus*, 1961). Após esses filmes, Castle aposentou os truques, mas continuou envolvido com o horror; foi produtor e detentor dos direitos de exibição de O Bebê de Rosemary, no final da década de 60, marco de um cinema bem distinto daquele praticado por Castle.

Splatter

Paralelamente aos *gimmicks* de Castle, surgia um dos subgêneros mais controversos do cinema de horror, os *splatter movies*. Capitaneado por Herschell Gordon Lewis (1929), conhecido como “Mestre do *Gore*”, autor de clássicos do subgênero como Banquete de Sangue (*Blood Feast*, 1963, considerado o primeiro filme *splatter* ou *gore*) e Maníacos (*Two Thousand Maniacs!*, 1964), o subgênero é uma evolução natural da violência e do apelo sexual que já se percebia, por exemplo, nos últimos filmes da Hammer, em contraste com os filmes de horror da década de 40 e 50. Produzidos com orçamentos baixíssimos, esses filmes se beneficiavam do relaxamento da censura e apostavam em efeitos especiais extremamente toscos para compor cenas gráficas e sangrentas, mulheres bonitas seminuas e roteiros simplórios, fáceis de acompanhar. Por isso, o gênero se mostrou bastante popular (e rentável) entre adolescentes, além de influenciar autores com interesses mais complexos, como George A. Romero (a quem se atribui a criação do termo *Splatter*), que em seus filmes de zumbi persistiu no uso da extrema violência, porém com efeitos especiais mais elaborados, o que reverberou tanto no cinema marginal (filmes de canibais, zumbi), nos *blockbusters* (A Profecia) e em filmes intermediários, como os próprios filmes de Romero e os *Slashers* dos anos 80. Sua influência ainda se faz presente, principalmente nos filmes *torture porn*.

Roger Corman

Todavia, talvez não houvesse *splatter* se não fosse pelo *entrepreneur* Roger Corman. Entre as décadas de 50 e 60, Corman (1926) caminhou por praticamente todas as tendências

do horror da época. Foi o responsável por clássicos, cópias descaradas e carreiras brilhantes: “como produtor, ele deu oportunidades para então novatos como Peter Bogdanovich, Francis Ford Coppola, Joe Dante, Jonathan Demme, Jack Nicholson e Martin Scorsese e tem sua assinatura em mais de 300 filmes. Nem todos bons, mas especialmente levando em consideração aqueles em que dirigiu, há mais qualidade em sua obra do que poderia se esperar, dadas as circunstâncias apressadas de suas produções” (HUTCHINGS, 2008, p.75).

Provavelmente, o período ‘clássico’ de sua extensa filmografia tenham sido os seis anos em que dirigiu os oito filmes que compõem o ciclo de adaptações da obra de Edgar Allan Poe (e Lovecraft, erroneamente creditado como Poe em um dos filmes). A maior parte desses filmes foi produzida pela *American International Pictures* (AIP) e estrelada por Vincent Price (além de Basil Rathbone, Peter Lorre, Boris Karloff e Barbara Steele). Com evidente influência do cinema europeu (particularmente as produções da *Hammer* e *Amicus*, e o horror gótico de Mario Bava), essas produções de baixo orçamento obtiveram grandes bilheteiras e foram bem aceitas pela crítica a despeito do *modus operandi* de Corman, especialmente *A Máscara da Morte Rubra* (*The Masque of The Red Death*, 1964), filme que evoca uma pretensão artística pouco frequente em sua filmografia. Influenciado pelo trabalho de Ingmar Bergman, *A Máscara da Morte Rubra* “Apesar de seu tema funesto, a luxuriante fotografia de [Nicolas] Roeg e a extravagante cenografia de [Dan] Haller (inspirada nos refugos de Becket [Peter Glenville, 1964]) enfatizam a celebração das máscaras e as fantasias, e não o aspecto da Morte, tornando o deleite visual que é esse filme numa das maiores surpresas do cinema de horror” (OGNJANOVIC, 2009, p.150).

Os outros filmes deste ciclo são *O Solar Maldito* (*House of Usher*, 1960), *Mansão do Terror* (*The Pit and the Pendulum*, 1961), *Obsessão Macabra* (*The Premature Burial*, 1962), *Muralhas do Pavor* (*Tales of Terror*, 1962), *O Corvo* (*The Raven*, 1963), *O Castelo Assombrado* (*The Haunted Palace*, 1963) e *Túmulo Sinistro* (*The Tomb of Ligeia*, 1964). Corman parou de dirigir filmes no início da década de 70 para dedicar-se à produção de filmes que custam pouco e rendem muito (eventualmente se aproveitando do sucesso de algum *blockbuster*), seu grande talento.

Horror Italiano

Se a Inglaterra tinha a Hammer e os EUA Corman, a Itália possuía Mario Bava (1914-1980), um dos grandes nomes do Horror Gótico e do *Giallo* italiano.

Bava iniciou-se tardiamente no gênero, enquanto trabalhava como diretor de fotografia para Riccardo Freda (1909-1999) no filme *Os Vampiros* (*I Vampiri*, 1957). Após repetir a parceria com Freda no filme *Caltiki il mostro immortale*, de 1959 (e co-dirigir ambos os filmes, sem ser creditado), estreou propriamente como diretor em 1960 com o clássico *A Maldição do Demônio* (*La Maschera del Demonio*), estrelado por Barbara Steele. O filme poderia ser confundido com as obras da Hammer não fossem os maneirismos visuais de Bava e sua fotografia estilizada e atmosférica em preto e branco, mais ousada e caótica que de sua contraparte britânica, dando um toque levemente surreal aos seus filmes.

Entre filmes de fantasia e westerns, Bava realizaria filmes de horror gótico (*As Três Máscaras do Terror* [1963] e *O Ciclo do Pavor* [1966]) e filmes *giallo* (*Seis Mulheres para o Assassino* [1964] e *O Alerta Vermelho da Loucura* [1969]), eventualmente transitando muito próximo do *splatter*, assim como vários de seus conterrâneos. Sua prolífica carreira encerrou-se em 1977, com o filme *Schock*, uma obra de horror ligeiramente mais convencional do que lhe era de costume.

O subgênero *Giallo*²⁵ nasceu da literatura *pulp* e dos *fumetis*²⁶ italianos. Hipérboles dos thrillers norte-americanos, os *gialli* costumam ser mais violentos e possuem estruturas narrativas menos fixas e ordenadas, aludindo à loucura dos assassinos ou a uma atmosfera surreal, como se fosse um sonho (ou pesadelo), que permeia, em maior ou menor grau, todo o horror italiano (com exceção dos filmes de canibais). Assemelham-se bastante aos *slashers*, porém normalmente são mais sofisticados e sua forma de retratar da violência, mais estilizada:

(...) *gialli* normalmente privilegiam estilo e espetáculo em detrimento do mistério do assassinato de seus enredos, marginalizando ou até ignorando a racionalização normalmente associada às histórias de detetive. Isso se dá especialmente em cenas de violência que são usualmente apresentadas de forma prolongada e fetichizada, excedendo demasiadamente qualquer motivação narrativa. (HUTCHINGS, 2008, págs.141-142).

Os assassinos do *giallo*, assim como nos *slashers*, tem nas mulheres suas principais vítimas, mantendo o caráter sexual do ato (e realizado de forma muito mais ritualizada e simbólica nesses filmes) em longas e minuciosas seqüências de violência que enaltecem o fetiche da transgressão e a analogia ao sexo. Porém, seus motivos frequentemente relacionam-se à ganância ou loucura; além disso, seus alvos constituem um gradiente etário mais diversificado, diminuindo relativamente (em alguns casos) a implicação de assassinato como punição a comportamentos desviantes. Usam máscaras (embora não seja uma regra tão

²⁵ O termo *Giallo* (amarelo em italiano) faz referência às capas amarelas típicas dos livros de crime italianos.

²⁶ Comics italianos.

estabelecida como nos *slashers*) ou chapéus que lhes cobrem o rosto, luvas negras e acessórios de couro ou em tons escuros (principalmente nos filmes de Dario Argento), evitam armas de fogo e normalmente são indivíduos urbanos e de carne e osso, embora o sobrenatural fosse evocado de tempos em tempos. As incursões de Mario Bava normalmente são consideradas a gênese do *giallo*, que viu seu auge durante a fase final de sua carreira, durante a década de 70; de certa forma, Bava *era* o *giallo*. O subgênero dos assassinos excêntricos, trilha sonora pomposa, cores vivas e títulos enormes sobreviveu com certa saúde até a década de 90, mas nem de longe com a qualidade dos anos 60 e 70. Outros cineastas normalmente associados ao subgênero são Umberto Lenzi (Sete Orquídeas Manchadas de Sangue [1972]), Sergio Martino (Todas as Cores do Medo [1972]), Antonio Margheriti (Sete Mortes nos Olhos de um Gato [1973]), Lamberto Bava (Uma Lâmina no Escuro [1983]), Michele Soavi (O Pássaro Sangrento [1987]) e Dario Argento (Prelúdio Para Matar [1975]).

Os melhores filmes de Dario Argento (1940) são, tanto quanto os de Bava, a epítome do horror italiano. Um dos poucos que conseguiu romper (ainda que timidamente) as fronteiras protecionistas do mercado norte-americano, Argento (originalmente um roteirista) iniciou sua carreira dentro do universo já estabelecido dos *gialli*, com o filme O Pássaro das Plumas de Cristal (1970), o que não o impediu de contribuir com o estabelecimento das convenções do subgênero (particularmente, suas versões de *giallo* eram ainda mais estilizadas, abusando de cenários coloridos, sangue exageradamente vermelho e o indumentário padrão dos assassinos, luvas e acessórios de couro preto). Um de seus filmes mais influentes foi lançado nesse período: Prelúdio para Matar (*Profondo Rosso*, 1975), filme que o elevou a outro patamar artístico devido ao caráter transcendente da obra para com o subgênero que habita:

A chave de Prelúdio para Matar, entretanto, é o jogo entre a noção de memória e engano (assim como em um de seus filmes anteriores, O Pássaro das Plumas de Cristal). O que Marcus não recorda é tão importante quanto aquilo que ele de fato lembra. Mais próximo do modernismo do Cinema Europeu que do Horror, suas similaridades textuais com *Blow Up* - Depois daquele Beijo [1966] – como acontecimentos podem ter explicações provocantemente fora de nosso alcance – são fortalecidas pela escalção de David Hemmings, que estrela ambos os filmes. De fato, Prelúdio para Matar está mais interessado em explorar os limites do meio visual do que as cenas de violência gratuita. (HUNTER, 2009, p.218).

Posteriormente, Argento concentrou-se em criar um universo ficcional particular em que uma seita de bruxas secretamente controla o mundo a centenas de anos, através da *trilogia das Três Mães* (Suspiria [1977], A Mansão do Inferno [1980] e O Retorno da Maldição - A Mãe das Lágrimas [2007]). Porção considerável da filmografia de Argento é dedicada às bruxas,

porém apenas alguns filmes fora da trilogia podem ser atribuídos ao mundo compartilhado por esses três filmes, e ainda assim habitando marginalmente esse universo.

Desde o final da década de 80 críticos apontam uma queda na qualidade do filmes de Argento, porém o cineasta continua ativo; seu último filme foi o fracasso *Drácula 3D* (2012).

O cinema de horror italiano não prosperou apenas nas ambientações góticas e nos *gialli*. Outros dois monstros também são intrinsecamente ligados à cinematografia do país: canibais e zumbis.

Se a imagem de zumbis, cadáveres que se recusam a permanecerem mortos, cometendo um último ato sacrílego de comer a carne humana já é forte o suficiente para alimentar um dos subgêneros mais populares do cinema de horror, é compreensível que eventualmente autores voltaram suas atenções para um dos tabus mais poderosos de nossa sociedade: o canibalismo. Evolução natural dos filmes *splatter* (que com toda a sua ousadia apenas aludiu discretamente o canibalismo até a década de 70²⁷), os filmes de canibais (tanto um subgênero quanto um ciclo de produção [o ‘*cannibal boom*’ se deu entre 1977 e 1981, mas produções do gênero foram comuns entre 1972 e 1988]) foram bastante populares na Itália e partes da Europa (e nos guetos paracinemáticos ao redor do mundo) na segunda metade dos anos 70 e na década seguinte.

É peculiar que realizadores italianos tenham encontrado nesse subgênero terreno fértil para externar algumas das imagens mais chocantes da história do cinema, mas é incontestável sua proficiência nesse quesito. O enredo desses filmes normalmente envolve os resultados desastrosos do contato entre a civilização e os recantos selvagens, quase sempre representados respectivamente por equipes de documentaristas ou turistas incautos e tribos indígenas sul-americanas (mais recorrente), asiáticas ou africanas que permanecem isoladas do resto do mundo. A idiosincrasia desses opostos inevitavelmente decorre em atos indescritíveis de ambos os lados, tornando difícil afirmar com certeza em que lado a barbárie é menos presente; estupros, desmembramentos, tortura, canibalismo, bestialismo, e toda a sorte de tabu servem de matéria prima aos realizadores, que normalmente recorrem a efeitos especiais elaborados e realistas para enfatizar o choque e a repulsa do espectador, ao ponto de eventualmente terem que prestar conta à justiça²⁸.

²⁷ Na década de 70, algumas produções norte-americanas tocaram no tema, mas nem de longe com tanta contundência e ênfase. Dentre os mais famosos: *O Massacre da Serra Elétrica* (*The Texas Chainsaw Massacre*, Tobe Hooper, 1974) e *Quadrilha de Sádicos* (*The Hills Have Eyes*, Wes Craven, 1977).

²⁸ Após o lançamento de *Holocausto Canibal*, Deodato foi chamado para dar satisfações quanto à suposta veracidade de determinadas cenas, sendo necessário explicar efeitos especiais utilizados no filme e confirmar

Alguns dos filmes de canibais mais notórios são *Anthropophagus* (Joe D'amato, 1980), *Vivos Serão Devorados* e *Canibal Ferox* (Umberto Lenzi, 1980 e 1981), e a obra máxima do ciclo, *Holocausto Canibal* (*Cannibal Holocaust*, 1980), de Ruggero Deodato (1939).

Apocalipse Zumbi

Muito antes de George Romero lançar o iconoclasta *A Noite dos Mortos-Vivos* (*Night of The Living Dead*, 1968), zumbis já habitavam o cinema de horror com certa frequência²⁹. Na década de 30, com o filme *Zumbi, A Legião dos Mortos Vivos* (*White Zombie*, Victor Halperin, 1932), o zumbi estabeleceu-se no fabulário do cinema de horror como uma criatura desprovida de vontade própria, vítima de magia negra (particularmente magia vodu). Com Romero, veio a cisão com a fórmula: seu zumbi é a carcaça decomposta que, de algum modo reanimada, volta-se contra os vivos, e como animal irracional existe apenas com o propósito de se alimentar de carne fresca (ou cérebros). A figura do zumbi, “símbolo maleável — representando desde os horrores da escravidão, xenofobia branca, angústias da Guerra Fria, o medo da morte, e até mesmo nossas apreensões a respeito do consumismo” (PULLIAM, 2006, p.724), é hoje facilmente reconhecível tamanha a sua recorrência na cultura pop desde o *input* de Romero, podendo ser vista tanto em vídeo-clipes (Michael Jackson, Metallica), quanto em revistas em quadrinhos (*Creepy*, *Eerie*, *Tales From the Crypt*, *Walking Dead*) e séries de TV (mais uma vez, *Walking Dead*).

De fato, do final da década de 70 até o presente a figura do zumbi não só habita seu subgênero particular como se fez presente no cinema de horror de modo geral. Zumbis podem ser encontrados em *slashers* (últimos capítulos de *Sexta Feira 13*), *comedy-horrors* (*A Volta dos Mortos Vivos*), *action horrors* (*Resident Evil*), etc. Porém, a tradição iniciada por Romero influenciou especialmente cineastas radicais, que viam no zumbi a oportunidade de expressar toda sorte de violência através de seqüências extremamente gráficas, ao invés de metáforas para angústias quanto à morte ou crítica ao consumismo:

A série dos Mortos de Romero estabeleceu o filme de zumbi como gênero repleto de *gore*, algo que posteriormente iria influenciar especialmente cineastas italianos. *A Noite dos Mortos Vivos* foi lançado internacionalmente sob o título *Zombi*, que inspirou o violento *Zombi II* (1979), de Lucio Fulci. *Noite dos Mortos Vivos* mostra zumbis consumindo carne fresca em detalhes perturbadores, ainda que tenha sido filmado em preto-e-branco e com orçamento limitado. Capítulos posteriores da série mantêm a tradição de carnificina extrema onde zumbis consomem os vivos arrancando sua carne e ossos entre jatos de sangue escarlate. Boa parte da duração do filme se presta a mostrar hordas de mortos vivos com suas bocas vermelhas e

que os atores estavam todos vivos. “O filme de Deodato foi apreendido na Itália, onde recebeu uma suspensão de quatro anos por ter gravado cenas de maus-tratos a animais” (HUNTER, 2009, p.265).

²⁹ Desde pelo menos 1920, com *O Gabinete do Doutor Caligari*, onde temos o *proto-zumbi* Cesare, o assassino sonâmbulo.

dentes podres, comendo nacos de carne humana como se fosse churrasco mal passado. (PULLIAM, 2006, p.735).

A Noite dos Mortos Vivos é o protótipo dos filmes de holocausto zumbi que lotariam as prateleiras das vídeo-locadoras nas décadas seguintes: subitamente, os mortos se erguem de seus túmulos, supostamente revividos por algum incidente radioativo, e atacam os vivos; um grupo de pessoas encontra abrigo numa casa isolada, aparentemente abandonada; um a um, os sobreviventes caem vítimas das mordidas dos zumbis, e eventualmente entram em conflito e se mostram tão (ou mais) perigosos quanto os mortos vivos. Ao final, a tão esperada ajuda chega, mas não traz a salvação prometida.

Como muitos filmes de horror da época, Noite dos Mortos Vivos lida com as angústias da sociedade americana, utilizando como combustível para sua metáfora o monstro (neste caso, o zumbi):

Tematicamente, o filme claramente reflete um turbulento *zeitgeist*: o inconsciente coletivo da América dos anos 60 sobrecarregado por um desastroso e cada vez mais indesejado conflito no Vietnã e, domesticamente, uma sociedade patriarcal atrofiada, repleta de tensão racial e desafiada pelo rápido desenvolvimento de uma contracultura. (MET, 2009, p.174).

A violência do filme, aliada à linguagem semi-documental, antecedendo em alguns anos os filmes de canibais, trouxe uma perspectiva nova para o cinema de horror, totalmente oposta ao escapismo proposto pelo horror gótico e a superficialidade dos *splatters*, cuja violência tinha como objetivo atizar a rebeldia de adolescentes entediados. A mensagem do filme era urgente e levava a morte e a destruição para ambientes prosaicos, ao invés de casas assombradas, castelos ou laboratórios de cientistas loucos. Não à toa, o horror se inicia num cemitério, típico cenário de um filme de horror, mas é levado até as últimas consequências numa residência comum; “*Primordialmente, o filme toca no lado obscuro da condição humana, dos medos primais (do outro, do corpo, da morte), aos tabus sociais (canibalismo, matricídio e incesto)*” (MET, 2009, p.174).

George Romero (1940) expandiria os cânones do subgênero com as seqüências Madrugada dos Mortos (*Dawn of the Dead*, 1978), que se provou bastante influente, e Dia dos Mortos (*Day of the Dead*, 1985). Se o primeiro filme enfatiza a incapacidade das pessoas de cooperarem entre si diante de situações extremas, Madrugada dos Mortos oferece uma crítica ao consumismo ao situar um grupo de sobreviventes num *Shopping Center* abandonado (em tempos de *Black Friday*, a analogia é absolutamente atual). Já em Dia dos Mortos, cientistas do Exército norte americano (provavelmente os responsáveis pelo holocausto) tentam ‘domesticar’ zumbis (que a essa altura não são muito diferentes dos soldados), até que sua

arrogância e ambição causam a derrocada final da instituição. Ainda que mais três seqüências tenham sido produzidas (os irregulares Terra dos Mortos [2005], Diário dos Mortos [2007] e A Ilha dos Mortos [2009]), e que a filmografia de Romero seja muito mais que ‘apenas’ filmes de zumbi, é a trilogia dos mortos original, em especial os dois primeiros capítulos, que representam perfeitamente os questionamentos de um dos mais influentes autores do cinema de horror, sumarizada pelo próprio como uma “*alegoria sobre mudanças revolucionárias tomando de assalto uma sociedade complacente e corrupta*” (ROMERO *apud* KENT, 2009, p. 245).

Dentre os cineastas influenciados por Romero, destaco Lucio Fulci e Sam Raimi, que reinventaram a figura do zumbi à sua maneira, tendo como elemento comum a extrema violência de seus filmes.

Lucio Fulci (1927-1996) foi um dos mais célebres autores do cinema de horror italiano. Entre seus filmes, estão alguns dos mais violentos *gialli*, como Uma Lagartixa num Corpo de Mulher (*Una lucertola con la pelle di Donna*, 1971) e O Estranho Segredo do Bosque dos Sonhos (*Non si sevizia un paperino*, 1972), mas são os seus filmes de zumbi, absurdos e despidos de qualquer verossimilhança que o coloca próximo de Bava e Argento. Entre 1979 e 1981, Fulci dirigiu uma tetralogia que, ainda que não fossem relacionados entre si, tinham no uso de estruturas narrativas surreais como as de um sonho elemento coesivo que aproxima as obras. Dentre eles, o mais emblemático filme de zumbi italiano, Zumbi 2 - A Volta dos Mortos (*Zombi 2*, 1979), Pavor na Cidade dos Zumbis (*Paura nella città dei morti viventi*, 1980), A Casa dos Mortos Vivos (*Quella villa accanto al cimitero*, 1981) e sua obra máxima, Terror nas Trevas (*...E tu vivrai nel terrore! L'aldilà*, 1981). O filme é um pesadelo cinematográfico, sem nenhuma pretensão de parecer real ou transmitir uma mensagem além de incomodar através de “*lógica típica de um sonho, narrativas não lineares, elipses, premissas que não se concretizam, twists inesperados, ultraviolência estilizada, design de som e trilha sonora agressivas e uma conclusão sombria*” (OGNJANOVIC, 2009, p.285).

Se Fulci fosse americano, ele seria Sam Raimi (1959). Autor da trilogia *Evil Dead* (tetralogia, se levarmos em consideração o curta *Within the Woods* [1978], produzido para convencer investidores a apostar em seu projeto), Raimi compôs uma das versões mais radicais e descompromissadas do zumbi moderno, misto de vítima de possessão demoníaca e morto vivo. Os dois primeiros filmes da série (o segundo sendo misto de refilmagem e continuação do primeiro) são frenéticos e remontam a um pesadelo interminável, em que tudo fica muito pior a todo instante. Bastante gráfico, *Evil Dead* é mais cômico que o típico filme

de zumbi (mistura de *splatter* e comédia pastelão³⁰), e ambientado num cenário que mistura O Massacre da Serra Elétrica e Noite dos Mortos Vivos, porém é consegue ser mais violento que ambos. Se não fere as sensibilidades do público por ressoar algo mais profundo, causa incômodo por se tratar de entretenimento cômico tão encarniçado. Eventualmente Raimi se afastou do horror na conclusão da trilogia (Uma Noite Alucinante 3 [*Army of Darkness*, 1992]), que teve sua estória continuada através de histórias em quadrinhos, videogames, musicais, refilmagens e uma série de TV.

Eurotrash

Na Europa, como a cinematografia de horror italiana evidencia, havia uma atmosfera mais relaxada quanto à censura e uma indústria menos centralizadora e formal. O trânsito facilitado dentro do continente europeu, que permitia recorrer à mão de obra mais barata e menos impostos em determinados países, também contribuiu para que cineastas descomprometidos com o rigor de Hollywood prosperassem e engordassem suas filmografias com filmes de horror surreais, eróticos e violentos. Dentre eles, destaco Jess Franco e Jean Rolin.

Jesus Franco (1930-2013) é o maior expoente do cinema europeu de horror *trash* entre as décadas de 60 e 80. O cineasta espanhol dirigiu, escreveu e produziu mais de 100 produções (difícil precisar devido aos pseudônimos utilizados em muitas de seus trabalhos) que abrangiam todo o cinema *exploitation*, desde *thrillers* relativamente convencionais até pornô *softcore*; seu cinema era o da exceção e dos excessos. Franco, “*nascido para quebrar regras, um homem determinado a produzir seu próprio gênero de cinema repleto de sexo, um desbravador independente que personifica o inexplorado potencial do cinema*” (p.77-79), produziu uma filmografia irregular em termos de qualidade e pretensão artística, oscilando entre filmes que dialogam com o cinema de arte, não convencionais, *avant garde*; enquanto outros que parecem apressados e rudimentares.

Seu envolvimento com o horror é incontestável, ainda que esporádico e indisciplinado. As porções mais representativas de seu trabalho dentro do gênero são os filmes de horror gótico, obras mais convencionais do ponto de vista narrativo, porém distintas das produções norte americanas, italianas e inglesas por seu forte *innuendo* erótico, e seus *thrillers* repletos de *femmes fatales*, vampiras, súcubos e assassinas, totens da obsessão sexual de seu criador. Alguns de seus filmes mais importantes são *Gritos en la noche* (1962), *Miss Muerte* (1966),

³⁰ RITZER, 2009, p.319.

Necronomicon - Geträumte Sünden (1968), *Vênus em Fúria (Paroxismus)*, 1969), *Vampyros Lesbos* (1971), *Sie tötete in Ekstase* (1971) e *La nuit des étoiles filantes* (1973).

Jean Rolin (1938-2010) foi o autor do primeiro filme de vampiros do cinema francês, *Le viol du vampire* (1968). Tão iconoclasta quanto Franco, Rolin teve uma carreira mais convencional, atuando basicamente dentro do mercado doméstico francês. Sua principal contribuição para o gênero consiste em sua série de filmes de vampiras: *La vampire nue* (1969), *Le frisson des vampires* (1970), e *Vierges et vampires* (1972), embora também seja conhecido por seus filmes de zumbi (As Uvas da Morte [*Les raisins de la mort*, 1978] e O Lago dos Zumbis [*Le lac des morts vivants*, 1980]).

Arrasa-quarteirões

O período entre 1968 e 1980 pode ser considerado um dos mais proveitosos para o gênero. A produção deste ciclo é bastante heterogênea, mas tem em comum três fatores: a presença de grandes estúdios envolvidos em sua produção/distribuição; enredos adaptados de obras de horror contemporâneas e /ou marcam o surgimento de novos talentos emergentes na indústria, que apostaram suas fichas no horror (um gênero reconhecidamente rentável e popular) para tentar arrebatar algum espaço no mercado. Todos os filmes citados abaixo estão entre os maiores da história do gênero e ganharam seqüências e *remakes* (com exceção de O Iluminado, que apenas foi refilmado).

Em 1968, Roman Polanski (1933) lançou O Bebê de Rosemary (Rosemary's Baby), adaptado do romance de Iran Levin, *bestseller* publicado um ano antes. Foi o primeiro filme de Polanski feito para Hollywood, contratado pela *Paramount Pictures*. Em 1973 a *Warner Brothers* lança o filme O Exorcista (*The Exorcist*), dirigido por William Friedkin (1935), cineasta já estabelecido, mas que nunca havia feito um filme de horror. O filme foi adaptado do livro homônimo de William Peter Blatty, publicado em 1971. No ano seguinte, estréia o controverso O Massacre da Serra Elétrica (*The Texas Chainsaw Massacre*, 1974), co-escrito e dirigido pelo novato Tobe Hooper (1943). Produção independente e fruto de roteiro original, o filme é a grande exceção deste ciclo. Em seguida, Steven Spielberg (1946) inaugura a tradição dos *blockbusters* de verão com o filme Tubarão (*Jaws*, 1975), seu terceiro longa-metragem. Distribuído ostensivamente pela Universal, o filme foi o maior sucesso de bilheteria até então, superado dois anos depois por Guerra Nas Estrelas (1977). O roteiro foi adaptado do romance de Peter Benchley, de 1974. Em 1976, filmes que se provariam bastante influentes debutaram: A Profecia (*The Omen*, Richard Donner [1930]), baseado no livro de David Seltzer, através da *20th Century Fox*, e Carrie, a Estranha (*Carrie*, Brian De Palma [1940]), primeira adaptação

cinematográfica da obra de Stephen King, e distribuída pela *United Artists*. Finalmente, Stanley Kubrick (1928-1999), já um grande nome da indústria, indicado ao Oscar de Melhor Diretor em quatro oportunidades³¹, lança o Iluminado (*The Shining*, 1980), também inspirado num livro de Stephen King e distribuído pela *Warner Brothers*.

Slashers

Ainda que filmes de zumbi tenham feito bastante sucesso nos anos 80, nenhum subgênero chegou perto de ameaçar o reinado absoluto dos *slashers*. Inflamados pelo sucesso inesperado de Halloween, lançado em 78, dezenas de filmes tentavam abocanhar uma fatia do aparentemente inesgotável interesse que esse tipo de produção gerava na audiência.

O público do cinema de horror é majoritariamente composto por adolescentes e jovens adultos, e provavelmente nenhuma categoria do horror foi tão eficaz em seduzir tal audiência quanto os filmes de assassinos seriais especializados em jovens vítimas. Tudo nesses filmes apelavam para seu alvo demográfico: a trilha sonora composta por bandas de *Rock'n'Roll* e *Heavy Metal*, promessas de insinuação de sexo e lindas garotas de *topless*, vilões elaborados como personagens de histórias em quadrinhos, enredos simples que não exigiam muita concentração, o mistério pueril do *Whodunnit*³² e muita violência. Nesses filmes, assassinos seriais mascarados ou desfigurados, normalmente vítimas de algum tipo de injustiça durante a infância ou adolescência, perseguem e matam adolescentes. Normalmente ambientados em subúrbios, acampamentos ou cidades pequenas e muito freqüentemente ocorrem durante festividades (natal, dia das bruxas, dia dos namorados, baile de formatura) ou férias escolares. Apesar de tanto homens quanto mulheres serem assassinadas nesses filmes, vítimas masculinas são menos freqüentes e parecem ocorrer quase como efeito colateral da obsessão dos assassinos por jovens mulheres (namorados, amigos, amantes). Usualmente, a protagonista é a personagem que se mantém pura, estudiosa e obediente aos pais. Para sobreviver, precisa passar por uma *via crucis* masculinizadora que a torna apta a vencer o vilão, tornando-se a *final girl*.

Sua origem é normalmente atribuída aos dois filmes de *serial killers* lançados em 1960, Tortura do Medo (*Peeping Tom*, Michael Powell) e Psicose (*Psycho*, Alfred Hitchcock), *thrillers* que continuam o embrião do que viria a ser o subgênero, bem como algumas de suas convenções (a câmara subjetiva representando o olhar do assassino, vítimas femininas que era

³¹ Em 1965 (Dr. Fantástico), 1969 (2001: Uma Odisseia no Espaço), 1972 (Laranja Mecânica) e 1976 (Barry Lyndon).

³² Literalmente “quem fez isso?”, ou “quem matou?”, se refere ao mistério quanto à identidade do assassino em obras literárias e filmes.

‘punidas’ por seus algozes), e anos mais tarde, durante a década de 70, o *giallo* italiano, subgênero análogo ao *slasher*, experimentava seu auge criativo; enquanto isso, o *slasher* existia de forma tímida (em filmes como Noite do Terror [Bob Clark, 1974] e O Massacre da Serra Elétrica [Tobe Hooper, 1974]), até que o ciclo de produções teve início a partir de 78, após o filme Halloween estabelecer a estrutura definitiva de basicamente todas as produções desse subgênero.

Como ocorre com a maioria dos filmes *exploitation*, os *slashers* não eram bem vistos pela crítica que os via como produções “*grosseiramente previsíveis, sádicas, reacionárias, e — dada a freqüente vitimização de personagens femininas — misóginas*” (HUTCHINGS, 2008, p.294), mas ainda assim foram capazes de gerar franquias multimilionárias, como Sexta-Feira 13, Halloween e A Hora do Pesadelo. Além desses casos, outras produções fizeram razoável sucesso, como O Trem do Terror (*Terror Train*, Roger Spottiswoode, 1980), Feliz Aniversário Para Mim (*Happy Birthday to Me*, J. Lee Thompson, 1980), A Morte Convida para Dançar (*Prom Night*, Paul Lynch, 1980), Chamas da Morte (*The Burning*, Tony Maylam, 1981) e Noite Infernal (*Hell Night*, Tom DeSimone, 1981), algumas delas eventualmente ganhando refilmagens e seqüências.

Em 1996, após muitas seqüências e fracassos, Wes Craven ressuscitou o subgênero com o filme Pânico, que não só gerou nova franquia (quatro filmes e uma série de TV), como iniciou um novo ciclo do *slasher*, e várias outras séries de filmes, entre eles Eu Sei o Que Vocês Fizeram no Verão Passado (*I Know What You Did Last Summer*, Jim Gillespie, 1997), Lenda Urbana (*Urban Legend*, Jamie Blanks, 1998) e Premonição (*Final Destination*, James Wong, 2000).

Body Horror

Nenhum subgênero deve tanto a um único criador quanto o horror corporal. David Cronenberg (1943) iniciou suas experiências no subgênero que viria a ser conhecido como *body horror* (ou *organical horror*, *venereal horror*) em 1975, com o lançamento de seu segundo longa-metragem, Calafrios. Entre 1975 e 1988, o autor canadense explorou diversas possibilidades de um mesmo tema, a transformação do corpo físico, alheio à vontade do indivíduo, e o efeito dessa experiência na psique de sua vítima (ou transformações físicas subordinadas a transtornos da mente, que, para Cronenberg, atua mais como um órgão que entidade distinta); o monstro é substituído pelo “*horror do corpo humano*” (DERRY, 2009). Isto é, a primeira fase de sua filmografia é quintessência do horror corporal: “*body horror descreve a alienação final — alienação de do próprio corpo — mas normalmente associada à*

fascinação com as possibilidades de novas identidades que possam emergir desse fenômeno” (HUTCHINGS, 2008, p.41).

Os filmes que representam esse subgênero são conceitualmente gráficos, pois utilizam extremos atos de violência corporal e grotescas metamorfoses como metáforas para a fragilidade da psique humana (Gêmeos - Mórbita Semelhança [David Cronenberg, 1988]), conflito de classes (Sociedade dos Amigos do Diabo [Brian Yuzna, 1989]) ou entre gêneros (Os Filhos do Medo [David Cronenberg, 1979]) e tabus sexuais (*Hellraiser* - Renascido do Inferno [Clive Barker, 1987]).

Japão e Coréia do Sul

O cinema japonês contribuiu de forma muito significativa com o cinema de horror. Tradicionalmente, os enredos do horror japonês partem de duas premissas básicas que dominaram as produções japonesas entre as décadas de 50 e 70:

- *diakaiyu eiga* (monstros gigantes): muito populares da década de 50 em diante, refletem o trauma coletivo do país em relação as armas nucleares, representados por monstros gigantes que volta e meia destroem Tóquio. Trata-se da primeira leva de filmes japoneses produzidos tendo em vista o mercado internacional. O principal cineasta desse período é Ishirô Honda, diretor do primeiro filme da série Godzilla Ex: *Gojira* (Ishirô Honda, 1954), *Mothra, a Deusa Selvagem* (*Mosura*, Ishirô Honda, 1961) e *Daikaijû Gamera* (Noriaki Yuasa, 1965);
- *kaidan eiga* (filmes de fantasma): muito comuns nas décadas de 50 e 60, fazem referência ao folclore japonês, aos seres da floresta, reencarnação e fantasmas. Grande parte desses filmes era ambientada no passado e normalmente eram produzidos para o mercado doméstico. Um dos principais autores dessa vertente é Kaneto Shindô.

A partir da década de 80, os filmes de horror japoneses passaram por um processo de ocidentalização, em que retinham as idiosincrasias básicas de seu cinema, porém incorporando certos elementos *gore* do ocidente (principalmente nos filmes de Takashi Miike e a série experimental de curtas *Guinea Pig*). Alguns temas também se tornaram mais recorrentes como torturas e vinganças (Audição [*Ôdishon*, Takashi Miike, 1999]), e extremas transformações físicas (Tetsuo: O Homem de Ferro [Shin'ya Tsukamoto, 1989]). Porém foram os filmes de fantasmas que tomaram de assalto o ocidente no final da década de 90. Atualizações dos filmes de horror das décadas de 60 e 70 em que fantasmas femininos assombravam os vivos em busca de vingança, essas produções não só influenciaram o cinema

norte-americano de modo geral como foram ostensivamente refilmados: O Chamado (*Ringu*, Hideo Nakata, 1998), O Grito (*Ju-on*, Takashi Shimizu, 2002) e Água Negra (*Honogurai mizu no soko kara*, Hideo Nakata, 2002).

Já a Coreia do Sul só se tornaria o pulsante celeiro de obras primas do horror no final da década de 90, incentivada pelo sucesso obtido pela leva de filmes japoneses do mesmo período. Dentre os principais filmes deste ciclo estão os três filmes que compõem a trilogia da vingança de Chan-wook Park, os *thrillers* Mr. Vingança (*Boksuneun naui geot*, 2002), *Oldboy* (2003) e Lady Vingança (*Chinjeolhan geumjassi*, 2005); o horror policial Eu Vi o Diabo (*Ang-ma-reul bo-at-da*, Jee-woon Kim, 2010); o filme de monstro gigante O Hospedeiro (*Gwoemul*, Joon Ho Bong, 2006), e o filme de fantasmas Medo (*Janghwa, Hongryeon*, Jee-woon Kim, 2003).

Found Footage

A prática de fazer filmes que emulem o real é antiga: *Häxan - A Feitiçaria Através dos Tempos*, um pseudo-documentário sobre bruxas e feitiçaria foi lançado em 1922; e entre 1968 e 1980, quatro filmes chocaram pela crueza com que retratam imagens de violência: *A Noite dos Mortos Vivos*, *Aniversário Macabro*, *O Massacre da Serra Elétrica* (que anunciava ter sido baseado em fatos reais) e *Canibal Holocausto*. Este último foi mais longe; o enredo do filme realmente levava o espectador a crer que se tratava de algo real. Ruggero Deodato chegou a “*arranhar a película, adicionou grãos as imagens e utilizou equipamento amador 16mm para simular a estética snuff*” (HUNTER, 2009, p.266), resultando em seus problemas com a justiça italiana (e numa grande arrecadação de bilheteria). Em 1992, a produção belga *Aconteceu Perto de Sua Casa* (*C'est arrivé près de chez vous*, Rémy Belvaux, André Bonzel e Benoît Poelvoorde) simulava um documentário que registrava o cotidiano de um assassino, antecedendo o nível de dedicação ao artifício da realidade alcançado anos depois. Apesar disso, esses filmes (entre outros) eram casos pontuais, não faziam parte de um ciclo específico tampouco existiam em quantidade suficiente ou com a coesão necessária para compor um subgênero, até o lançamento de *A Bruxa de Blair* (*The Blair Witch Project*, Daniel Myrick e Eduardo Sánchez, 1999). Utilizando todos os expedientes possíveis para conseguir capturar a atenção dos espectadores (contando inclusive com uma campanha de marketing *online* extremamente bem sucedida, numa época em que a internet ainda engatinhava em muitos países) e apontou os caminhos para outras produções. O apelo do formato ainda era tratado como circunstancial, tanto que a seqüência *Bruxa de Blair 2 - O Livro das Sombras* abandona a estética documental. No entanto, o *boom* do subgênero só se deu após o enorme sucesso do

espanhol *Rec* (Jaume Balagueró e Paco Plaza, 2007). Pouco depois a franquia Atividade Paranormal foi iniciada, catapultada por Steven Spielberg e a distribuidora *Paramount Pictures*. Desde então, dezenas de produções *found footage* inundaram o mercado mundial, “(...) graças a uma série de razões que incluem o baixíssimo custo de produção, a proliferação de dispositivos de registro de imagem e som a preços acessíveis, e a toda uma cultura audiovisual contemporânea que combina o consumo regular de vídeos amadores e a exposição da intimidade familiar, através de plataformas multimídia como o *You Tube* (...)” (CARREIRO, 2014, p.109). Nos últimos anos sua produção diminuiu razoavelmente diante de um esperado cansaço do público diante do formato, mas é questão de tempo até algum caso de sucesso re-impulsione o subgênero.

Torture Porn

Torture Porn, ou *Gorno* (*gore* + *porno*), é o subgênero do horror que representa, basicamente, a evolução do *splatter* das décadas de 60 e 70.

Após um período de desgaste do *splatter* no início da década de 90 devido à violência exacerbada de *slashers* e *body horrors*, bem como um crescente número de sátiras (BOUTANG, 2014), os *splatsticks*³³, o interesse pelo subgênero minguou. Enquanto o *splatter* estava fora de cena, a atmosfera densa, os *plot twists* e as imagens mórbidas evocadas por thrillers como *O Silêncio dos Inocentes* (*The Silence of The Lambs*, Jonathan Demme, 1991) e *Seven - Os Sete Crimes Capitais* (*Se7en*, David Fincher, 1995) garantiram sucessos de público e crítica. Posteriormente, filmes estrangeiros extremamente violentos, especialmente *Ichi - O Assassino* (*Koroshiya I*, Takashi Miike, 2001) e *Alta Tensão* (*Haute Tension*, Alexandre Aja, 2003), comprovaram que a violência ainda atraía o interesse da audiência, a diferença estava na nuance e na forma.

Em 2004, o arquétipo de *torture porn*, *Jogos Mortais* (*Saw*, James Wan), foi lançado. Seu sucesso imediato levou a criação de uma franquia de sete filmes e a uma infinidade de cópias e derivações. Além de *Jogos Mortais*, *O Albergue* (*Hostel*, Eli Roth, 2005) e a produção australiana *Wolf Creek* (Greg McLean, 2007) lograram considerável sucesso.

Na França, o subgênero ganhou força através da mais recente leva de filmes de horror do país, conhecida por *New French Extremity*. Esse ciclo é composto por filmes que transcendem o *torture porn*, aludindo a outros subgêneros, especialmente ao *body horror*, e costumam ser bem recebidos pela crítica, inclusive eventualmente chamando a atenção do mercado norte-

³³ Entre elas, *Uma Noite Alucinante 2* (*Evil Dead 2 - Dead by Dawn*, Sam Raimi, 1987) e *Fome Animal* (*Braindead*, Peter Jackson, 1992).

americano e gerando refilmagens. Alguns filmes do ciclo: *Baise-moi* (Virginie Despentes e Coralie Trinh Thi, 2000), *Trouble Every Day* (Claire Denis, 2001), *Em Minha Pele* (*Dans ma peau*, Marina de Van, 2002), *Coisas Secretas* (*Choses secrètes*, Jean-Claude Brisseau, 2002), *(As) Fronteiras* (*Frontiere(s)*, Xavier Gens, 2007), e *Mártires* (*Martyrs*, Pascal Laugier, 2008).

Assim como ocorreu com os *slashers*, as enormes bilheterias desses filmes são proporcionais as críticas negativas que recebem. De fato, os subgêneros tiveram trajetória muito semelhante: Paralelamente, a onda de *remakes* que tomou conta de Hollywood em meados da década passada e o fim da franquia *Jogos Mortais* (a conclusão da série foi lançada em 2010) aparentemente sinalizaram o fim da ‘era de ouro’ desses filmes, tanto que boa parte dos *gornos* realizados desde então foi lançada diretamente em DVD, confirmando um (nem tão) lento, porém crescente desgaste no apelo do subgênero.

Mumblegore

Fenômeno recente, *Mumblecore* é a definição que a crítica deu a um conjunto de filmes independentes norte-americanos:

Espécimes do gênero compartilham um naturalismo sutil, produção simplória e uma torrente de tagarelice em baixo volume, freqüentemente percebida como inexpressividade. (...) Mais uma coletividade frouxa ou até mesmo um estado de espírito que um movimento estético, o *mumblecore* se dedica às mundanas oscilações existenciais de indivíduos recém formados. (LIM, 2007).

Eventualmente, alguns filmes de horror lançados na segunda metade da década passada compartilham algumas das características do gênero, dando origem ao termo *Mumblegore*. Uma vez que essas produções trazem consigo a tradição de diversos subgêneros do horror (previamente estabelecidos), é mais correto definir esse conjunto de filmes como uma tendência ou ciclo de produção. Algumas características dessas produções são o freqüente uso de não atores ou atores desconhecidos e uma estética *vintage*, por vezes remetendo às décadas de 70 e 80, dando uma aura anacrônica a esses filmes.

Ainda é cedo para qualquer constatação a respeito da durabilidade do ciclo, mas algumas produções têm chamado bastante atenção do público e da crítica, através de blogs e festivais de cinema. Dentre as mais representativas, estão *A Casa do Diabo* (*The House of the Devil*, Ti West, 2009), *Red, White, and Blue* (Simon Rumley, 2010), *Você é o Próximo* (*You're Next*, Adam Wingard, 2011), *Kill List* (Ben Wheatley, 2011), *V/H/S* (vários, 2012), *Ben & Mickey Contra os Mortos* (*The Battery*, Jeremy Gardner, 2012), *O Último Sacramento* (*The Sacrament*, Ti West, 2013) e *Corrente do Mal* (*It Follows*, David Robert Mitchell, 2014).

II – AS FRONTEIRAS DO HORROR: Questionamentos acerca das Limitações dos Subgêneros Do Horror

1. LIMITES DO HORROR

Muito já se discutiu acerca dos gêneros cinematográficos, suas origens, funções e limitações, e até mesmo quanto a sua necessidade³⁴. Creio inegável seu papel na representatividade de estilo, êxito e dificuldades de filmes, realizadores e até mesmo de ciclos inteiros de produção. Ademais, trato da questão do gênero cinematográfico no capítulo anterior, portanto este tópico não discorrerá em profundidade sobre este tema. Meu objetivo neste momento será discutir, em essência, os subgêneros, especificamente os do Cinema de Horror, e suas limitações.

Poucos gêneros foram (e continuam sendo) tão divididos quanto o Horror. Seus filmes são distribuídos em um mosaico de categorias que tenta comportar uma enorme gama de produções daquele que é, sem dúvida³⁵, um dos gêneros mais prolíficos do Cinema. Constantemente novas tendências têm despontado e, por se tratar de uma categoria de filmes freqüentemente mais baratos e de grande demanda (em 2014, os três filmes de horror que mais arrecadaram nas bilheterias tiveram média de lucros de aproximadamente 600%, enquanto que o filme recordista de bilheterias até o momento, Guardiões da Galáxia [*Guardians of The Galaxy*, de James Gunn] custou quase vinte vezes mais e lucrou cerca de 150%)³⁶, cada produção de sucesso tende a ter sua fórmula copiada e retrabalhada a exaustão (sem contar com os inevitáveis *remakes* [cada vez mais precoces] e continuações), acarretando no surgimento de novas subdivisões, em que modos de produção, hibridização de gêneros e estilos e até mesmo revisões de ciclos passados funcionam como catalisadores de novas tendências (desde que gerem franquias multimilionárias, claro). Para dar um exemplo de como isso ocorre, o fenômeno da vez são os filmes *found-footage*. Dentro do Horror, é possível traçar sua genealogia ainda na década de oitenta (*Cannibal Holocaust*, de Ruggero Deodato, 1980), mas a produção em larga escala desse tipo de filme ganhou *momentum* especialmente na última década, justamente por se tratar de um tipo de obra extremamente

³⁴ Edward Buscombe o faz no texto ‘*The Idea of Genre in the American Cinema*’, publicado originalmente em *Screen*, 11 (2) Março-Abril 1970, pp 11-25.

³⁵ Em levantamento do site <http://www.movieinsider.com/movies/genres/2014/>, em 2014, estão cadastrados 44 lançamentos de horror e 98 *thrillers*. Uma vez que a distinção entre estes gêneros nem sempre é precisa, é razoável afirmar que, dentre os gêneros mais populares de acordo com o site, apenas Comédia (200) e Drama (133) tiveram mais lançamentos realizados/previstos para aquele ano.

³⁶ <http://www.the-numbers.com/market/2014/top-grossing-movies>. Os filmes em questão são *The Purge: Anarchy* (33°), *Paranormal Activity: The Marked Ones* (61°), e *Oculus* (68°).

barata. Espécie de amálgama entre documentário e ficção, Rodrigo Carreiro define esta categoria de filmes da seguinte forma:

(...) os *found-footage* de horror são construídos, parcial ou totalmente, a partir de falsos registros amadores de fatos extraordinários. A estilística documental utilizada nesses filmes valoriza certa imperfeição formal, de modo a gerar no espectador a ilusão (muitas vezes consentida) de que cada um deles constitui um documento histórico – um registro não encenado de um pedaço de realidade. (CARREIRO, 2014, p.105).

A partir da última década, é muito frequente ir ao cinema e ter entre suas opções ao menos um *found-footage* e, como ocorre com praticamente todos os subgêneros do Horror, algumas franquias atuam como suas portas-bandeira: a série de filmes *Paranormal activity* já conta com cinco filmes (além de um não-oficial) e terá ao menos mais um capítulo; a franquia espanhola [REC] deve se encerrar esse ano, após quatro filmes e uma versão norte-americana. Não se trata de um acontecimento isolado (BOUTANG, 2014, p.84), mas certamente é o mais significativo.

Essa digressão a respeito do fenômeno *found-footage* é importante para ilustrar a facilidade com que o gênero Horror tende a capilarizar sua produção entre nichos cada vez mais específicos, normalmente gerando uma extensa filmografia até a exaustão temporária da nova categoria. Não obstante, creio que se faz necessário questionar o quão precisa são essas novas denominações (e também as já consolidadas há mais tempo), e se essa profusão de rótulos não atrapalha a experiência do espectador: de certo determinadas convenções taxonômicas carregam em si a identidade de alguns subgêneros (com níveis variados de precisão), como os filmes *Slashers*. Mas não haveria uma concentração de significância meramente superficial, em que as classificações dizem respeito apenas a “elementos externos” (BUSCOMBE, 2005, p.306) das obras por elas representadas? Não seria possível encontrar meio termos entre convenções de gênero (os lugares comuns, ícones, desdobramentos possíveis e expectativa da audiência) e experiência estética (indo além da óbvia identificação com o clichê) para guiar a classificação? Pretendo avançar com esses questionamentos no decorrer deste texto para, futuramente, encontrar possíveis soluções para o que entendo ser o dilema dos subgêneros de Horror.

2. SUBGÊNEROS

Voltemos para a questão do Gênero. De acordo com Tom Ryall, a respeito de sua definição de gênero cinematográfico:

Gêneros podem ser definidos como padrões/formas/estilos/estruturas que transcendem filmes individuais e que orientam tanto sua construção pelo cineasta, quanto sua leitura pela audiência.
(RYALL *apud* NEALE, 2000, p.3).

E essa ‘leitura pela audiência’ constitui elemento chave para entendermos a força e a dinâmica dos filmes de gênero. Pois as “audiências são os criadores definitivos dos gêneros, servindo para justificar e organizar uma sociedade virtualmente atemporal” (ALTMAN, 2000, p.27). Claro, não se pode menosprezar a importância da indústria para que um gênero (e, conseqüentemente, um subgênero) ganhe forma; afinal, uma ‘fórmula’ (na realidade, um conjunto de fórmulas) precisa ser repetida até o ponto de ser devidamente reconhecida (entenda-se, consumida) por um público para que possa constituir um gênero fílmico. E isso não pode ocorrer sem que a indústria, num primeiro momento, legitime a demanda. Portanto, o processo é iniciado pela indústria, que reconhece potencial em determinada fórmula; ao suprir a demanda, alimenta o público que, por sua vez, legitima o gênero (ou subgênero). Mas o que compõe o gênero? Quais elementos são identificados tanto pela indústria quanto pela audiência?

Para mapear as unidades constituintes do gênero (e conseqüentemente elucidar a forma como operam), Edward Buscombe resgata definições de elementos internos e externos de gêneros literários de Austin Warren e René Wellek³⁷: os elementos externos seriam a ‘métrica ou estruturas específicas’; elementos internos dão conta de ‘atitude, tom, objetivo’. Em suma, indo mais além no raciocínio de Buscombe: os elementos externos são os ícones dos filmes (cenário, objetos de cena, figurinos, tipos de personagens), ou ‘elementos formais’ (BUSCOMBE, 2005, p.305); os internos são o conteúdo, com as diversas configurações possíveis dos símbolos particulares do gênero. Por exemplo: se falamos de obra de Horror Gótico, os elementos formais seriam, entre outros, castelos, caixões e vampiros; como esses símbolos seriam retratados e ordenados na trama, qual o tom e ritmo da obra e até que ponto as convenções seriam respeitadas ou subvertidas são da alçada dos elementos internos. Fica claro então que o gênero oferece diversas ferramentas, mas como elas serão dispostas fica a

³⁷ WELLEK e WARREN, 1956, p.260.

cargo do autor-diretor (sem fazer distinção entre *metteur en Scene* e o *auteur*³⁸). De fato, cada subgênero traz consigo sua iconografia:

(Os ícones) indicam a continuidade através de muitas décadas de padrão de imaginário visual, de objetos e figuras recorrentes em relações dinâmicas. Esses padrões repetidos podem ser chamados de iconografia do gênero.
(MCARTHUR, 1973, p.23).

Porém, não é raro que filmes extrapolem as fronteiras de seus imaginários particulares. Um *slasher* não precisa se passar num subúrbio ou cidade pequena dos EUA (apesar de ser um cânone desse subgênero), então por que não situá-lo na Inglaterra Vitoriana? Ou no espaço?³⁹ A esse respeito, ao discorrer sobre o resgate da memória do Cinema de Horror Brasileiro, Laura Cánepa diz que, por se tratar de “*de uma cinematografia periférica, cujo processo industrial nunca chegou a ser completado de maneira contínua, a própria noção de ‘gênero’ fica comprometida e deve ser relativizada*” (CÁNEPA, 2008, p.4). Claro, vale lembrar, enquanto indústria, o Cinema de horror é extremamente bem desenvolvido; mas deve-se ressaltar que, ainda de acordo com a pesquisadora:

(...) a legibilidade do horror-gênero tem algumas fontes de problemas, entre elas a sua tendência à mutação, no caminho de promover o constantemente o choque e a inovação, e também a resistência da crítica a desenvolver um vocabulário mais organizado, em virtude do desprezo por esse tipo de entretenimento, tido como pouco intelectualizado.
(RUSSEL *apud* CÁNEPA, 2008, p.46).

Complementarmente, narrativas de filmes de um mesmo subgênero podem percorrer caminhos completamente diversos até atingir o espectador. Na verdade, é muito provável que filmes classificados numa mesma categoria atuem sobre o espectador de formas diferentes: histórias de zumbi, por exemplo, podem tratar do indivíduo isolado e/ou a comunidade; o foco pode recair nos sobreviventes ou nos mortos-vivos, na busca pela cura e restabelecimento da sociedade ou na mera sobrevivência. Cada ponto de vista mencionado pressupõe reações distintas entre a audiência. Quais caminhos serão percorridos é algo que diz respeito à intencionalidade do autor-diretor, da dialética entre o realizador (que pode nem mesmo ser o diretor, no final das contas) e as convenções de cada subgênero (e o interesse em suprir ou não as prováveis expectativas do público).

Transpondo ao campo dos subgêneros as contradições apontadas por Rick Altman para a definição um gênero enquanto sistema de práticas cinematográficas e universo ficcional

³⁸ BUSCOMBE, 2005, p.283.

³⁹ Penso em *Do Inferno (From Hell, Hughes Brothers, 2001)* e *Jason X (James Isaac, 2001)*.

identificável e solidamente estabelecido, podemos averiguar os pontos destacados por Janet Steiger. Parafraseando Altman, ela enumera as seguintes possibilidades:

(1) um modelo que posteriormente torna-se fórmula de produção; (2) uma estrutura que funciona como sistema textual num filme; (3) um protocolo sob a qual operam distribuidores e exibidores; e (4) um contrato estabelecido entre filme e espectadores. Essas quatro abordagens então produzem cinco disparidades na aplicação crítica dos gêneros para uma obra individual ou grupos de obras: (1) palavras definidoras de gêneros são ora substantivos, ora adjetivos; (2) realizadores tentam reproduzir a norma, mas também subverter sua lógica; (3) gêneros definidos pela crítica são percebidos de forma diferente pela audiência; (4) gêneros podem ser processos históricos ou às vezes transcender um período; e (5) gêneros definidos pela indústria são vistos de forma diferente pela crítica.

(STEIGER, 2003, p.188).

Com exceção da questão da substantivação (uma vez que, conceitualmente, subgêneros são sempre adjetivos), tudo dito acima se aplica aos subgêneros do horror. Por se tratar de uma das mais antigas tradições do cinema, e uma das que mais conseguiu preservar seus subgêneros (diferentemente da comédia, por exemplo), crítica, indústria e público freqüentemente tem dificuldade para sincronizar o que cada um entende por determinada tendência ou ciclo de filmes de horror. Raríssimas designações são unanimidade entre as três instâncias, como os *slashers*, mas não inteiramente livre de controvérsia; há quem considere o filme *A Tortura do Medo* (*Peeping Tom*, Michael Powell, 1960) o primeiro *slasher*, enquanto outros consideram que os proto-*slashers* sejam os *giallos* italianos da segunda metade da década de 70, culminando na inauguração de fato do estilo com *Halloween - A Noite do Terror* (John Carpenter), em 79. Julian Hanich aponta essa dificuldade em tentar delimitar universos que prosperam (artisticamente) justamente através da transgressão de suas regras:

(...) Um mapa coerente do sistema de gêneros não foi estabelecido com sucesso; assim como nenhuma definição restrita obteve aceitação unânime. Esses problemas empíricos recorrentes da teoria dos gêneros servem de incentivo para o distanciamento de uma taxonomia rígida e uma subsequente aproximação de definições orientadas pela recepção.

(HANICH, 2010, p.29).

Paralelamente, Bordwell sumariza bem a dificuldade que envolve o processo de identificação do tema (ou intencionalidade?) de um subgênero:

Muitos críticos sugerem que os filmes que compõem o subgênero *family horror*, tão em voga nos anos 1970, como *O Exorcista* e *Poltergeist – O Fenômeno*, refletem preocupações sociais pertinentes a ruptura das famílias americanas. Outros sugerem ainda que o questionamento da normalidade e das classes tradicionais feitas pelo subgênero estão em sintonia com as realidades pós-Vietnam e pós-Guerra Fria: os espectadores talvez estejam inseguros quanto a suas crenças fundamentais a respeito do mundo e seu lugar nele. A contínua popularidade das franquias *slashers* adolescentes típicas dos anos 80 pode representar simultaneamente a fascinação e a angústia dos jovens em relação à sexualidade e a violência.

(BORDWELL, 2008, p.332).

Portanto, não é minha intenção avaliar e categorizar cada possível escolha eventualmente identificável num filme de horror, pois se trata de uma tarefa impossível (e que diria muito pouco, afinal arbitrariedade e acaso podem interferir na mesma proporção em muitas ocasiões), tampouco elaborar uma taxonomia fixa, imutável e intransigentemente definida; mas é possível, sim, identificar temas recorrentes, o *leitmotiv*, responsável por determinado efeito estético no espectador. Com isso não quero dizer que o resultado será o mesmo sempre, cada indivíduo assimila o que é visto de forma particular, de acordo com seu repertório, mas da mesma forma que entendemos que certos truques utilizados nos filmes cumpram determinado propósito, facilmente identificável (criar atmosfera, dilatar o tempo, gerar empatia com os personagens, alívio cômico, etc.), também podemos especular (ao menos num primeiro momento) a *potencialidade* de cada mote em um filme: o voyeurismo do falso real, o retorno do recalcado, imprevisibilidade da natureza, traumas de infância, solidão e paranóia, entre outros. Sobre a relação de temas e os subgêneros do cinema de horror, 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).

Sobre o hibridismo do cinema de horror, comentado acima, Steve Neale afirma que “*Qualquer filme (assim como qualquer texto, enunciação ou instância de representação) pode participar de vários gêneros de uma só vez*”. Penso que a mesma coisa vale para os subgêneros. Ainda sobre gêneros (mas perfeitamente aplicável as suas subdivisões), Ryall afirma:

(...) seu uso muito difundido por distribuidores, por revisores e críticos e pelas audiências populares, coloca problemas para a crítica à medida que um uso ordinário carrega consigo a implicação de que o conceito de gênero é claro e bem definido, não problemático.
(RYALL *apud* NEALE, 1975, p.27).

É preciso ainda ter em mente que as bordas dos gêneros e subgêneros são difusas e nunca estáticas; elas se movimentam, de acordo com desafios classificatórios lançados por sucessivas gerações de cineastas, críticos e estudiosos. Prosseguindo com sua discussão a respeito da configuração de gênero e subgênero que seria mais eficiente e aplicável ao cinema de horror, Cherry diz que “*ao invés de encararmos como um conjunto distinto e unitário de*

filmes que compartilham convenções, o gênero talvez se aproxime mais de um agrupamento de ‘categorias conceituais’ que estão em constante movimento” (CHERRY, 2009, p.3).

Não significa que os subgêneros existentes devam ser ignorados ou esquecidos, ou que não sejam importantes: eles servem como referência para o público daquilo que se pode esperar da obra, em primeira instância, a da *forma* (particularmente em relação ao roteiro e a suas convenções). Mas, como já foi dito, essa referência diz respeito aos elementos externos, a iconografia presente no filme. Alguém que queira assistir filmes em que pessoas sejam torturadas, submetidas a situações degradantes com fortes referências sexuais recorrerá a um filme *torture porn*, *rape-revenge* ou *splatter*; já outra pessoa que se ofenda com este tipo de material poderá optar por um filme mais fantasioso e estilizado, como um horror gótico da *Hammer*; se tomada dessa forma, a escolha é feita levando em consideração uma superficialidade sinóptica. Sobre a questão da superficialidade, Ryall diz que “*a crítica de gênero limitou-se a produzir taxonomias baseadas na ‘semelhança de família’, alocando os filmes em suas posições na constelação genérica, ficando aquém das informações interessantes e informativas sobre os agrupamentos de gênero*” (RYALL *apud* NEALE, 2000, p.4).

Abro um parêntese para tentar identificar os critérios que regem a taxonomia dos subgêneros. Brigid Cherry levanta algumas possibilidades interessantes quanto às diferentes ‘constelações genéricas’ comentadas por Ryall, ou um conjunto de categorias relacionadas, porém distintas. Seriam elas:

- Subgêneros que dividem todo o gênero por *plots*, temas ou tipos de monstro;
- Ciclos, definidos por Neale como grupos de filmes produzidos dentro de um determinado período que exploram as características de grandes sucessos, o que implica que sua popularidade é curta, originando várias seqüências e cópias;
- Híbridos – definidos por Rick Altman (1999: 43) como a polinização cruzada que ocorre entre gêneros para produzir formas combinadas – tomando emprestadas convenções de um ou mais gêneros distintos e mesclando-as com as do horror;
- Estilos associados a companhias cinematográficas (Universal nos EUA na década de 30, RKO, também nos EUA, nos anos 50 e Hammer na Inglaterra nos 60) ou cineastas (os filmes do diretor canadense David Cronenberg realizados nos anos 1980 são agrupados na categoria ‘*body horror*’).
- A diversidade que surge em diferentes cinematografias de horror ao redor do mundo deve ser considerada. Os cinemas de horror nacionais desenvolveram estilos e variedades inspiradas em suas histórias culturais particulares.

(CHERRY, 2009, págs.3-4).

Seja nas prateleiras de uma vídeo-locadora ou num site de *downloads*, os subgêneros funcionam como designações num cardápio, termos que instantaneamente remetem a determinado paradigma, direcionando a escolha de quem procura por um filme. Barry Keith Grant diz que “*Das particularidades do Marketing cinematográfico nas diversas mídias à programação das emissoras de TV, até a disposição de fitas e DVDs em vídeo-locadoras, a ideia de gênero informa todos os aspectos do Cinema popular, da produção ao consumo*” (GRANT, 2007, págs. 1-2). O ‘problema’ que identifiquei em relação aos gêneros e subgêneros é a já mencionada superficialidade, possibilidade de contradição e profusão de termos que normalmente só dizem respeito a uma ponta da experiência de se assistir um filme de gênero, a negociação com os clichês:

(...) um filme de gênero depende de uma combinação de novidade e familiaridade. As convenções do gênero são conhecidas e reconhecidas pelo público, e tal reconhecimento já é, por si só, um prazer estético. (BUSCOMBE, 2005, p.315).

Dessa negociação, surgirá a satisfação do espectador que percebe confirmada sua expertise ou o prazer de se deparar com a inesperada subversão das regras estabelecidas há muitos filmes atrás. Ou justamente o contrário: a fadiga diante da fórmula e a sensação de trapaça ao perceber que as regras não foram cumpridas (numa situação extrema, pode-se ainda ter a impressão de ‘covardia’ do realizador, que sugere o pertencimento ao gênero, mas se mantém sempre numa tangente, como se fugisse da limitação de rótulos). Sobre isso, Robert Warshow afirma que “*originalidade é bem vinda na medida em que intensifica a experiência prometida sem alterá-la fundamentalmente*” (WARSHOW, 1971, p.130). Mas e a experiência estética inerente a arte, que independe do cinema de gênero? A perturbação que se sente dias depois de assistido o filme, que transcende a satisfação possível de expressar em fóruns na internet e colunas de jornal? Afinal, nos enredos de filmes de Horror estão presentes elementos simbólicos que ecoam nos indivíduos os medos, frustrações, angústias e anseios inerentes ao ser humano. Trata-se de hipérboles das experiências humanas, metáforas ilustradas pela violência e o sobrenatural. De acordo com Carroll, “*o gênero horror é capaz de incorporar ou assimilar angústias sociais universais em sua iconografia do medo e perigo*” (CARROLL, 1990, p.207). Além disso, filmes de horror (ou *exploitation* em geral) normalmente questionam e subvertem valores tradicionalmente aceitos (GRANT, 2007, p.33). Complementarmente, Ballhausen afirma que:

A estrutura narrativa de um filme de horror contém medos, problemas sociais e religiosos e tabus. (...) Transportam suas mensagens críticas enquanto apontam para o real horror da inabilidade para verbalizar tópicos cruciais. (BALLHAUSEN *apud*

É por acreditar que o cinema de gênero (particularmente o cinema de Horror) também é capaz de gerar esse tipo de efeito na audiência e que a classificação via subgêneros não consegue dar conta de muito mais além de servir como referência básica para um público (nesse caso, muito mais consumidor do que espectador), deixando de lado a experiência da audiência, que acredito numa possibilidade de categorização através de ‘blocos de experiência’, levando em consideração não somente os ícones utilizados (afinal, embora eles possam sim interferir no resultado final, não são o todo no processo), mas as potencialidades recorrentes nos filmes de horror.

Para isso, proponho um conjunto de sete categorias, cada uma referente a determinado ‘mote’ (*leitmotiv*), que, ao menos inicialmente, norteia a experiência do espectador. Assim como ocorre com gêneros e subgêneros, o pertencimento de um filme a uma categoria específica pode não ser claro, à primeira vista, afinal tratamos sempre com fronteiras difusas e em constante movimento; basicamente, um filme pode parecer se encaixar em mais de uma categoria. Por isso, à medida que avançar nas categorias espero esmiuçar suas particularidades, sem deixar de levar em consideração suas aparentes (em maior ou menor grau) semelhanças.

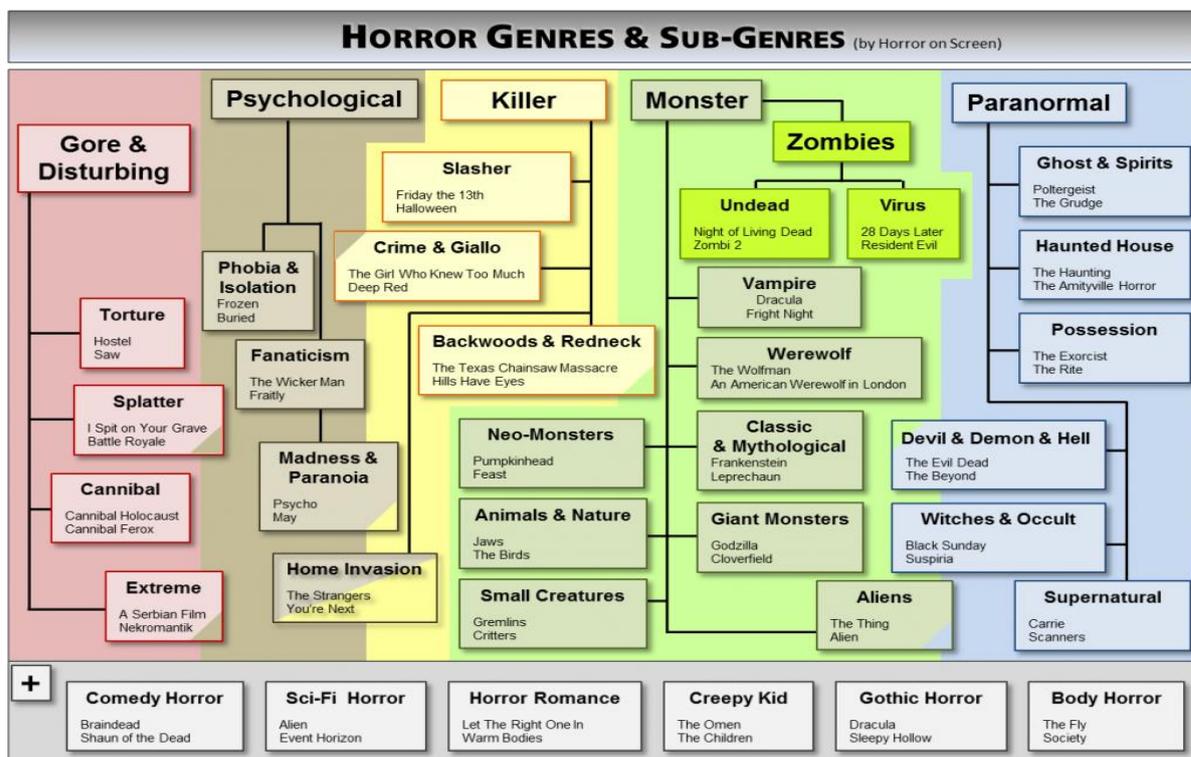


Figura 8: uma das muitas possibilidades de categorização dos subgêneros do horror

3. UMA NOVA POSSIBILIDADE DE CATEGORIZAÇÃO

As categorias em questão são:

HORROR PARANÓICO: conspirações, seitas, corrupção, e traição. Isolamento, não saber em quem confiar. Misanthropia, medo do outro, do vizinho, do estrangeiro; desconfiança em relação às instituições e ao governo; seitas satânicas, delírios, invasões alienígenas.

Filmes:

- **O Enigma de Outro Mundo** (*The Thing*, John Carpenter, 1982)
- Janela Indiscreta (*Rear Window*, Alfred Hitchcock, 1954)
- O bebê de Rosemary (*Rosemary's Baby*, Roman Polanski, 1968)
- Invasores de Corpos (*Invasion of the Body Snatchers*, Philip Kaufman, 1978)
- O Homem de Palha (*The Wicker Man*, Robin Hardy, 1973)
- Testemunha Muda (*Mute Witness*, Anthony Waller, 1995)

Subgêneros: *Home Invasion; Comedy Horror; Family Horror; Backwoods Horror; Occult; Expressionismo*

HORROR SEXUAL: o indivíduo e sua nem sempre fácil relação com gênero, não aceitação; alienação e abandono; tabus e sexualidade; misoginia e homofobia, preconceito; masculino *versus* feminino, homossexualidade e transsexualidade, identidade; poder simbólico e dominação; tabus, perversão e taras; mutilação, sexo.

Filmes:

- **Halloween: A Noite do Terror** (*Halloween*, John Carpenter, 1978)
- Repulsa ao Sexo (*Repulsion*, Roman Polanski, 1965)
- *Color Me Blood Red* (Herschell Gordon Lewis, 1965)
- Vestida para matar (*Dressed to Kill*, Brian De Palma, 1980)
- Calafrios (*Shivers*, David Cronenberg, 1975)
- O Trem do Terror (*Terror Train*, Roger Spottiswoode, 1980)

Subgêneros: *Home Invasion; Comedy Horror; Horror romance; Body Horror; Torture Porn, Splatter; Slasher; Occult; Giallo; Rape-Revenge.*

HORROR INFANTE: o fim da infância, amadurecimento e perda da inocência; ritos de passagem e nostalgia. Despertar da sexualidade. *Bullying*, abusos, traumas.

Paternidade/maternidade, educação.

Filmes:

- **As Criaturas Atrás das Paredes** (*The People Under The Stairs*, Wes Craven, 1991)
- Carrie, a Estranha (*Carrie*, Brian De Palma, 1976)
- O Labirinto do Fauno (*El Laberinto del Fauno*, Guillermo del Toro, 2006)
- Deixa Ela Entrar (*Låt den rätte komma in*, Tomas Alfredson, 2008)
- O Iluminado (*The Shining*, Stanley Kubrick, 1980)
- A Companhia dos Lobos (*The Company of Wolves*, Neil Jordan, 1984)

Subgêneros: *Family Horror; Comedy Horror; Horror romance; Body Horror; Fantasy Horror; Gothic Horror; Expressionismo*

HORROR NATURAL: ambição sem limites, experiências mal sucedidas; a ciência inescrupulosa, lucro, arrogância; medo atávico do homem em relação à natureza, limites dos recursos naturais, instinto selvagem de animais silvestres. Mutações, pragas, desastres naturais, animais descontrolados, epidemias.

Filmes:

- **Príncipe das Sombras** (*Prince of Darkness*, John Carpenter, 1987)
- Cujo (Lewis Teague, 1983)
- A Invasão das Rãs (*Frogs*, George McCowan, 1972)
- Tubarão (*Jaws*, Steven Spielberg, 1975)
- Godzilla (*Gojira*, Ishirô Honda, 1954)
- O Mundo em Perigo (*Them!*, Gordon Douglas, 1954)

Subgêneros: *Giant Monster; Comedy Horror; Kaiju; Backwoods Horror; Sci-fi Horror*

HORROR ONÍRICO: mundo dos sonhos, pesadelos, fuga. Surrealismo, distorção da lógica, fobias, cenários abstratos, subjetivismo, metáforas.

Filmes:

- **Videodrome - A Síndrome do Vídeo** (*Videodrome*, David Cronenberg, 1983)
- Pelo Amor e pela Morte (*Dellamorte Dellamore*, Michele Soavi, 1994)
- Terror Nas Trevas (*...E tu vivrai nel terrore! L'aldilà*, Lucio Fulci, 1981)
- O Gabinete do Dr. Caligari (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, Robert Wiene, 1920)
- Uma Noite Alucinante (*Evil Dead II – Dead by Dawn*, Sam Raimi, 1987)

- *House (Hausu)*, Nobuhiko Ôbayashi, 1977)

Subgêneros *Comedy Horror; Fantasy Horror; Expressionismo; Gothic Horror; Romance Horror; Family Horror*

HORROR VISCERAL: insatisfação, distúrbios de personalidade, psiquefragmentada. Transformação do corpo e degradação da mente. Metamorfose, alteração da percepção. O Duplo e o inquietante. Doenças, decomposição.

Filmes:

- **A Mosca** (*The Fly*, David Cronenberg, 1986)
- Viagens Alucinantes (*Altered States*, Ken Russell, 1980)
- A Sociedade dos Amigos do Diabo (*Society*, Brian Yuzna, 1989)
- Um Lobisomem Americano em Londres (*An American Werewolf in London*, John Landis, 1981)
- A Metade Negra (*The Dark Half*, George A. Romero, 1993)
- Do Além (*From Beyond*, Stuart Gordon, 1986)

Subgêneros *Comedy Horror; Body Horror; Backwoods Horror; Sci-fi Horror; splatter; Torture Porn*

HORROR REALISTA: O mundo cão, sujo e amoral. Violência. Linguagem documental, sem filtros aparentes. Agressividade, corrupção. O horror sugerido. O homem transformado em monstro.

Filmes:

- **Aniversário Macabro** (*The Last House on the Left*; Wes Craven, 1972)
- A Bruxa de Blair (*The Blair Witch Project*, Daniel Myrick e Eduardo Sánchez, 1999)
- Retrato de um Assassino (*Henry - Portrait of a Serial Killer*, John McNaughton, 1986)
- O Massacre da Serra Elétrica (*The Texas Chainsaw Massacre*, Tobe Hooper, 1974)
- Aconteceu Perto de Sua Casa (*C'est arrivé près de chez vous*, Rémy Belvaux, André Bonzel e Benoît Poelvoorde, 1992)
- Holocausto Canibal (*Cannibal Holocaust*, Ruggero Deodato, 1980)

Subgêneros: *Mondo; Comedy Horror; Cannibal, Splatter, Found Footage, Home Invasion, Torture Porn*

O fato é que, enquanto se discute muito a noção de gênero, suas implicações, limitações e evolução durante o percurso do Cinema até aqui, o papel do subgênero permanece muito pouco estudado. Mas eles existem e possuem grande importância no que diz respeito à experiência cinematográfica de um aficionado ou espectador ocasional. Como disse antes, este trabalho não pretende tornar obsoletos os subgêneros, tampouco relegar sua existência a um segundo plano, de menor importância, na relação entre público e obra. O objetivo aqui é apontar a possibilidade de um novo ponto de vista, buscando complementar o entendimento dos universos sensíveis dos filmes de horror e sua audiência; as categorias aqui propostas não dizem respeito à pergunta *qual filme quero assistir*, e sim ao questionamento *por que assistir esse filme?*

IV – MENTE, IDENTIDADE E SOCIEDADE:

Horror Paranóico, Horror Sexual e Horror Realista

Uma breve introdução

Antes de falar sobre as categorias que apresento neste trabalho, gostaria de me voltar rapidamente à questão de como classificar, quanto ao seu conteúdo (e em menor grau, seu efeito) um filme de horror.

Primeiramente, podemos destacar o monstro, ou sobre o que o filme se trata. Suponhamos que determinado filme hipotético tenha como mote uma bruxa que aterroriza uma vila. Podemos dizer então de que se trata de um filme de bruxa, enquanto outro seja de serial killer e outro ainda seja de lobisomem. Convenhamos, essa informação nos diz muito pouco sobre o filme em si.

Podemos então diferenciar os filmes por seu orçamento ou distribuição. Afinal, filmes mais caros possuem *a priori* melhores efeitos, edição, trilha, elenco, etc.; um filme distribuído internacionalmente, com grandes estréias, exibido em multiplexes e em vários horários nos leva a crer que se trate de filme bem sucedido, ou no qual se tenha investido para tanto. Faz sentido supor de que não se trate de algo muito extremo, a não ser que sua campanha de marketing foque justamente no quão violento ou ousado o filme seja. Enquanto que, no pólo oposto, filmes de baixo orçamento remetem a produções violentas, exageradas, atuações caricatas. Mas não se deve julgar o filme pela capa, então essa alternativa também não diz o suficiente (a não ser que esses dois critérios atendam a exatamente o que determinada parcela da audiência sinta que precisa saber sobre o filme).

Finalmente, podemos recorrer aos subgêneros. Afinal, subgêneros podem ser compreendidos como uma combinação das duas possibilidades anteriores, em maior ou menor grau. Por exemplo: um *slasher* é um filme sobre assassinos seriais, normalmente realizados com orçamentos medianos ou baixos, porém costumam ser bem distribuídos. Temos noção do grau de violência desses filmes, seus clichês, enfim, sabemos o que esperar. Mas sabemos o que esperar da produção típica, da regra; não da exceção. E, ainda assim, não diz NADA quanto à experiência estética, sobre o que sentimos quando assistimos esses filmes. Subgêneros implicam numa compilação básica de convenções, são estabelecidos através de repetições e reincidências. Em suma, são referências, índices de conteúdo, não reflexões.

As categorias discutidas adiante são um levantamento de alguns dos componentes centrais dos filmes de horror; aqui apresento sete, mas possivelmente existem mais. Não se tratam de conceitos absolutos, entretanto.

Dentre os subgêneros, existem aqueles que naturalmente seriam pertencentes à determinadas categorias: por exemplo, os *found footage*. Por se tratar de filmes que emulam o real através de falsos registros documentais, seria compreensível supor que TODOS os *found footage* estariam incluídos no que chamo de Horror Realista. De fato, isso é verdadeiro para grande parte do subgênero. Porém, alguns destes filmes têm na estética documental ou artesanal uma escolha arbitrária, que atende a uma demanda de mercado, ou ainda uma necessidade orçamentária (equipamento amador é obviamente mais barato que equipamento profissional); portanto, a aparência do filme pode ser apenas mais um artifício do autor, entre tantos, e não justamente o que causa (ou deveria causar) no espectador o choque, a repulsa e o medo.

Sendo mais específico: seguindo a lógica *found footage* = horror realista, poderíamos dizer que *body horror* = horror visceral. Não necessariamente. O filme *Os Filhos do Medo* (Cronenberg), em termos de subgênero, é sem dúvida um exemplar do horror corporal. Porém, situo o filme entre aqueles que identifico como Horror Sexual, devido à desconcertante alegoria de maternidade evocada no filme. Seu enredo, resumido: durante seu processo de divórcio, Frank se vê envolto em uma série de assassinatos, causados por progênes de ex-esposa. Internada numa clínica psiquiátrica experimental devido ao estresse causado pela separação, o tratamento radical a que está submetida faz com que a frustração e raiva de Nola personifiquem-se em pequenos ‘*goblins*’ assassinos, cópias toscas de sua filha verdadeira, Candice (que possivelmente herdou da mãe a habilidade). O horror aqui não é tanto a transformação de Nola, embora certamente a imagem de seu grotesco útero externo seja chocante, mas as implicações de maternidade como algo que pode ser negativo, monstruoso e desprovido de afeto: Nola repete com Candice os abusos que sofria de sua mãe, quando criança. Em *The Brood*, o simbolismo de ‘mulher frustrada pela separação’, um clichê cinematográfico normalmente trabalhado de forma mais prosaica (como em *Kramer vs. Kramer*, também de 1979), nesse filme assume contornos extraordinários, resultando em uma transformação bizarra e assassinatos violentos praticados por criaturas anômalas, que existem com o único propósito de eliminar as origens das frustrações de Nola (de acordo com Cronenberg, “*pura vingança. Uma forma bastante emocional e particular de obter a catarse*”

⁴⁰). Esses são os pontos mais significativos abordados pelo autor e a fonte real do desconforto da audiência. Não à toa, Cronenberg foi chamado de misógino e reacionário pela crítica por tão controversa alegoria materna.

Ainda assim, para facilitar a compreensão das categorias, me deterei a um subgênero específico em cada caso, para esmiuçar as características de cada categoria. Utilizarei como exemplo filmes dos três cineastas escolhidos para esta pesquisa, preferencialmente. Quando julgar necessário, citarei outras produções, com o intuito de fornecer cenários mais ricos e tão completos quanto possível.

Complementarmente, alguns filmes com certeza habitam mais de uma categoria. Afinal, diferentes filmes são percebidos de forma diferentes. Meu objetivo não é ‘elucidar’ filmes, mas apresentar um ponto de vista alternativo que possa oferecer uma nova possibilidade de entendimento do que esses filmes trazem para a audiência, além de efeitos especiais, estilo cinematográfico, ambientação e nível de violência.

Por isso, visando complementar as ferramentas disponíveis para estudiosos e, idealmente, espectadores, eis as possibilidades por mim propostas.

Os autores:

- **John Carpenter**

John Carpenter (1948) é um dos mais importantes autores do horror norte-americano. Diretor, escritor, compositor e produtor, iniciou sua carreira com curtas-metragens realizados durante seu curso na USC Cinema, em Los Angeles. Em 1974 lança seu primeiro longa, a sátira *Sci-fi Dark Star*, escrito em parceria com Dan O’Bannon (*Alien*, *A Volta dos Mortos Vivos*). Seu início de carreira foi discreto, pois ainda que seus filmes do período fossem elogiados pela crítica, faziam pouco ou moderado sucesso em termos de bilheteria. Posteriormente, esses filmes seriam redescobertos pelo público, juntamente com algumas de suas obras mais obscuras dos anos 80 e 90.

Em 1978, ano de sua obra prima máxima, *Halloween*, experimentou seu grande sucesso comercial: o filme custou cerca de 300 mil dólares e faturou mais de 100 milhões ao redor do mundo⁴¹, algo inesperado para um filme lançado de forma independente. Durante a década de 80, produziu alguns dos filmes mais expressivos de sua carreira, como *O Enigma de Outro*

⁴⁰ CRONENBERG *apud* MATHIJS, 2009, p.262.

⁴¹ <http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=halloween.htm>

Mundo e Fuga de Nova Iorque, ambos estrelados por seu freqüente colaborador, Kurt Russell. A década de 90 foi marcada por grandes fracassos de bilheteria e crítica, ainda que alguns filmes tenham envelhecido bem e encontrado aclamação da crítica em relançamentos posteriores, especialmente *À beira da Loucura* e *Vampiros*. A partir dos anos 2000 sua produção tornou-se esparsa e bastante irregular.

Atualmente tem se dedicado à *reviews* de videogames, escreve revistas em quadrinhos para a editora *Graphicly* e, pela primeira vez em sua carreira, viaja em turnê para divulgar suas obras musicais.

Os filmes de Carpenter são reconhecíveis especialmente por seu estilo cinematográfico, que busca intensificar a plástica de determinadas ações e a criação do suspense e do choque através de movimentação nos cantos dos quadros, movimentos de câmera suaves e iluminação naturalista. Seu estilo foi muito imitado nos anos 80 durante o ciclo dos filmes *slashers*, porém sem a sua sutileza característica. Efeitos especiais elaborados também são comuns em seus filmes, principalmente a partir da década de 80. O conjunto de sua obra tende a evitar comentário social, embora certa inclinação progressista típica da esquerda norte-americana seja perceptível em alguns de seus filmes, especialmente *Eles Vivem* e *À Beira da Loucura*. Uma vez que freqüentemente escreveu ou co-escreveu seus filmes, também se faz notar o trabalho de desenvolvimento de personagens em seus enredos, apesar de sua grande contribuição para o *slasher*, subgênero do horror notório por personagens superficiais e descartáveis. Outra marca registrada de seus filmes são suas trilhas minimalistas. Apenas não compôs as trilhas sonoras dos filmes *Starman*, *Memórias de um Homem Invisível* e *Aterrorizada*. Em *O Enigma de Outro Mundo*, contou com a colaboração de Ennio Morricone.

Filmografia:

Captain Voyeur (curta-metragem, 1969); ***Dark Star*** (1974); ***Assalto à 13ª DP*** (*Assault on Precinct 13*, 1976); ***Alguém Me Vigia*** (*Someone's Watching Me!*, feito para TV, 1978.); ***Halloween - A Noite do Terror*** (1978); ***Elvis*** (feito para TV, 1979); ***A Bruma Assassina*** (*The Fog*, 1980); ***Fuga de Nova Iorque*** (*Escape from New York*, 1981); ***O Enigma de Outro Mundo*** (*The Thing*, 1982); ***Christine - O Carro Assassino*** (*Christine*, 1983); ***Starman - O Homem das Estrelas*** (*Starman*, 1984); ***Os Aventureiros do Bairro Proibido*** (*Big Trouble in Little China*, 1986); ***Príncipe das Sombras*** (*Prince of Darkness*, 1987); ***Eles Vivem*** (*They Live*, 1988); ***Memórias de um Homem Invisível*** (*Memoirs of an Invisible Man*, 1992); ***Trilogia do Terror***: segmentos ***"The Gas Station"*** e ***"Hair"*** (*Body Bags*, feito para TV, 1993); ***À Beira da Loucura*** (*In the Mouth of Madness*, 1994); ***A Cidade dos Amaldiçoados***

(*Village of the Damned*, 1995); **Fuga de Los Angeles** (*Escape from L.A.*, 1996); **Vampiros de John Carpenter** (*Vampires*, 1998); **Fantasma de Marte** (*Ghosts of Mars*, 2001); **Aterrorizada** (*The Ward*, 2010).

- **Wes Craven**

Wes Craven (1939-2015) foi um cineasta célebre principalmente por suas contribuições ao *slasher*, porém sua filmografia vai muito além do subgênero, eventualmente transcendendo inclusive o cinema de horror.

Craven 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). Em 1972 estreou no horror com o icônico Aniversário Macabro, chamando a atenção do público e da crítica. Após um breve e não creditado retorno à indústria pornô, resultado por não conseguir trabalho no cinema *mainstream*, Craven alternaria clássicos do horror (Quadrilha de Sádicos, 1977) com produções para TV (Verão do Medo [1978] e convite para o Inferno [1984]) e fracassos de bilheteria e crítica (O Monstro do Pântano, 1982), até conquistar enorme sucesso comercial com o filme A Hora do Pesadelo (1984), que iniciou uma das franquias mais bem sucedidas da história do cinema. Porém, altos e baixos foram uma constante na carreira de Craven, que até então dificilmente conseguia implacar dois sucessos consecutivos. Nos anos seguintes investiu em sequências (Quadrilha de Sádicos II [1984] e A Hora do Pesadelo 3, escrito e produzido por Craven) e alguns filmes de moderado sucesso, como A Maldição dos Mortos Vivos, de 1988.

Durante os anos 90, a década mais prolífica e bem sucedida de sua carreira, Craven investiu em outros gêneros cinematográficos (Um Vampiro no Brooklyn [1995], misto de horror e comédia e estrelado por Eddie Murphy, e o drama Música do Coração [1999]), mas foram as suas imaginativas re-interpretações da franquia A Hora do Pesadelo e do próprio subgênero *slasher* (que gerou uma nova franquia multimilionária, a série de filmes Pânico) que reavivaram sua carreira.

Boa parte de seus filmes exploram as dinâmicas familiares, conflitos de classes e a relação do indivíduo com religião (provavelmente influenciado por sua rígida criação sob a doutrina batista), bem como os limites do meio cinematográfico através de metalinguagem e auto-reflexividade. Notadamente política, em sua obra é perceptível um alinhamento à esquerda, principalmente em filmes como Aniversário Macabro e As Criaturas Atrás das Paredes.

Enquanto seus primeiros trabalhos apresentavam uma estética crua e realista próxima ao falso documental, a partir a da década de 80 Craven migrou para um estilo mais rebuscado, calcado no impacto visual de elaborados efeitos especiais.

Wes Craven faleceu em Agosto de 2015, vítima de um tumor no cérebro.

Filmografia:

Aniversário Macabro (*The Last House on The Left*, 1972); **The Fireworks Woman** (1975); **Quadrilha de Sádicos** (*The Hills Have Eyes*, 1977); **Verão do Medo** (*Stranger in Our House*, feito para TV, 1978,); **Benção Mortal** (*Deadly Blessings*, 1981); **O Monstro do Pântano** (*Swamp Thing*, 1982); **Convite para o Inferno** (*Invitation to Hell*, feito para TV, 1984); **Quadrilha de Sádicos II** (*The Hills Have Eyes II*, 1984); **A Hora do Pesadelo** (*A Nightmare on Elm Street*, 1984); **Um Frio Corpo Sem Alma** (*Chiller*, 1985); **A Maldição de Samantha** (*Deadly Friend*, 1986); **A Maldição dos Mortos Vivos** (*The Serpent and The Rainbow*, 1988); **Shocker - 100.000 Volts de Terror** (*Shocker* 1989); **Night Visions** (feito para TV, 1990); **As Criaturas Atrás das Paredes** (*The People Under the Stairs*, 1991); **O Novo Pesadelo: O Retorno de Freddy Krueger** (*Wes Craven's New Nightmare*, 1994); **Um Vampiro no Brooklyn** (*Vampire in Brooklyn*, 1995); **Pânico** (*Scream*, 1996); **Pânico 2** (*Scream 2*, 1997); **Música do Coração** (*Music of The Heart*, 1999); **Pânico 3** (*Scream 3*, 2000); **Amaldiçoados** (*Cursed.*, 2005); **Vôo Noturno** (*Red Eye*, 2005); **Paris, Te Amo**: segmento "Pere-Lachaise" (*Paris, je t'aime*, 2006); **A Sétima Alma** (*My Soul To Take*, 2010); **Pânico 4** (*Scream 4*, 2011).

- **David Cronenberg**

David Cronenberg (1943) é um cineasta canadense famoso por suas experimentações no subgênero do horror corporal. Após um início de carreira conturbado, porém de razoável sucesso com a crítica com os filmes Calafrios (1975) e Enraivecida na Fúria do Sexo (1977) e Os Filhos do Medo (1979), conquistou bastante sucesso com suas realizações posteriores, especialmente com o inesperado *blockbuster* A Mosca (1986), que além de ser o maior sucesso de bilheteria de sua carreira, sagrou-se vencedor do Oscar de Melhor Maquiagem daquele ano.

A maior parte de seus filmes até então (*Scanners* [1981] e *Videodrome* [1983], além dos já citados) fazem parte do subgênero *body horror*, do qual é considerado maior expoente. Em

seus filmes, experiências e traumas provocam metamorfoses repugnantes e conferem habilidades sobre-humanas aos seus personagens.

Seus próximos dois filmes (Gêmeos - Mórbita Semelhança [1988] e Mistérios e Paixões [1991]) indicavam um gradual, porém sensível distanciamento do radicalismo visual de seus filmes anteriores, e relacionavam-se mais com distúrbios da mente e crises de identidade do que com o corpo e suas transformações. As transformações agora eram motivadas por psiques perturbadas e abuso de drogas. As imagens evocadas por Cronenberg nesses filmes ainda eram bastante pungentes, o suficiente para serem considerados filmes de horror.

Durante a década de 90 Cronenberg diversificou seu portfólio, ainda que mantivesse em seus filmes parte dos temas recorrentes em suas obras até então. Em alguns trabalhos como *Crash* (1996) e *eXistenZ* (1999), a relação entre sexualidade e corpo permaneciam em primeiro plano, enquanto que em *Marcas da Violência* (2005) e *Senhores do Crime* (2007), Cronenberg investia em tramas mais convencionais, amparadas por grandes doses de violência.

Defensor das indústrias de cinema nacionais, Cronenberg normalmente filma em seu país natal e em boa parte de sua filmografia contou com subsídios estatais da Telefilm Canada, órgão de fomento Canadense. Costuma trabalhar com orçamentos médios, porém tem seus filmes estrelados por atores populares de Hollywood e contam com boa distribuição ao redor do mundo, situação atípica para um diretor que evita os grandes estúdios.

Os temas normalmente abordados por Cronenberg incluem transformações físicas e mentais, poderes sobre-humanos, sexualidade, tabus e violência. As doenças e intervenções científicas a que seus personagens são submetidas atuam como metáforas para desejos reprimidos, tabus sexuais e a decadência moral.

Cronenberg continua bastante ativo na indústria, além de iniciar sua carreira literária com o livro *Consumidos* (*Consumed*), publicado em 2014.

Filmografia:

Transfer (curta-metragem, 1966); *From the Drain* (curta-metragem, 1967); *Stereo* (1969); *Crimes of the Future* (1970); *Tourettes* (feito para TV, 1971); *Letter from Michelangelo* (feito para TV, 1971); *Jim Ritchie Sculptor* (feito para TV, 1971); *Calafrios* (*Shivers*, 1975); *Enraivecida na Fúria do Sexo* (*Rabid*, 1977); *Escuderia do Poder* (*Fast Company*, 1979); *Os Filhos do Medo* (*The Brood*, 1979); *Scanners - Sua Mente pode Destruir* (*Scanners*, 1981); *Videodrome: A Síndrome do Vídeo* (*Videodrome*, 1983); *A Hora da Zona Morta* (*The Dead Zone*, 1983); *A Mosca* (*The*

Fly, 1986); **Gêmeos - Mórvida Semelhança** (*Dead Ringers*, 1988); **Mistérios e Paixões** (*Naked Lunch*, 1991); **M. Butterfly** (1993); **Crash - Estranhos Prazeres** (*Crash*, 1996); **eXistenZ** (1999); **Camera** (curta-metragem, 2000); **Spider - Desafie Sua Mente** (*Spider*, 2002); **Marcas da Violência** (*A History of Violence*, 2005); **Senhores do Crime** (*Eastern Promises*, 2007); **Um Método Perigoso** (*A Dangerous Method*, 2011); **Cosmópolis** (*Cosmopolis*, 2012); **Mapa para as Estrelas** (*Maps to the Stars*, 2014); **The Nest** (curta-metragem, 2014).

1. O HORROR SEXUAL

Sexualidade nos filmes *slasher*: o *Serial Killer*

Filme: *Halloween - A Noite do Terror* (John Carpenter, 1978)

Provavelmente atrás apenas do cinema pornô, nenhum gênero tem relação tão controversa com o sexo feminino quanto o cinema de horror.

Mulheres sempre foram primordialmente vítimas nos filmes de horror. Como aponta Carol Clover, “*se através das décadas o assassino já foi representado pelo tubarão, névoa, gorila, pássaros e gosma, a vítima é eternamente e prototipicamente, a donzela*” (CLOVER, 1993, p.42). Não se trata de convenção restrita ao Cinema, entretanto, pois como tantas, é uma tradição oriunda da literatura. Mulheres são coadjuvantes, ‘colírio para os olhos’, fetiches e, essencialmente, vítimas em potencial. Frequentemente precisam ser convencidas do perigo, carregadas, resgatadas e, enfim, salvas. Não obstante, são dificuldades adicionais que o protagonista homem precisa enfrentar enquanto lida com o monstro:

O que importa é o que a heroína provoca, ou melhor, o que ela representa. É ela que, ou melhor, é o amor ou o medo que ela desperta no herói, ou então a preocupação que ele sente por ela, que o faz agir assim dessa maneira. Em si mesma, a mulher não tem a menor importância.

(BOETTICHER *apud* MULVEY, 2012).

Protagonistas femininas, ou coadjuvantes fortes, não são casos raros, porém não tão comuns. Entre os filmes descritos no livro *101 Horror Movies You Must See Before You Die* (SCHNEIDER, 2009), entre protagonistas e vilãs, apenas 35 produções fogem à regra (o número dá um salto a partir dos anos 70). E dentre esses filmes apenas um punhado apresenta personagens femininas que fujam do padrão ‘histórico-reprimida-paranóica’ a que eram submetidas, com destaque para o francês *Alta Tensão* (2003).

É inusitado considerar que dois subgêneros que a crítica constantemente atacava com acusações de sadismo e misoginia, contribuiriam para a quebra do padrão feminino Hollywoodiano: o *Rape-Revenge* e os *slashers*. Sobre o primeiro, discutirei mais adiante.

Os *slashers* são filmes “*encharcados em tabus e permeando vigorosamente a pornografia, permanecem além do alcance da audiência respeitável*” (CLOVER, 1993, p.21). Como dito anteriormente, é um dos mais populares subgêneros do horror. Teve seu auge durante a primeira metade da década de 80 e tem como premissa um assassino que persegue e mata um grupo de adolescentes. Segundo Vera Dika, a estrutura básica deste tipo de filme envolve: (I) no passado, um grupo de jovens comete algum erro ou malfeito; a vítima desse erro sofre trauma, deformação, prejuízo moral ou é assassinada; a vítima (ou alguém

relacionado à vítima) se vingam do grupo de jovens, iniciando o ciclo de assassinatos (eventualmente, esse ciclo só tem início no tempo presente); (II) no presente, o evento passado é comemorado (diretamente ou indiretamente); o assassino volta à ativa; o assassino identifica os culpados (os responsáveis pelo erro ou por associação); membro da comunidade (ou a *final girl*) tenta alertar o grupo, sem sucesso; o assassino persegue os jovens; o assassino mata os jovens, um a um; a heroína descobre os assassinatos (ou o que está por trás deles); a heroína é perseguida pelo assassino; os dois lutam entre si; a heroína vence o assassino; a heroína descobre que o assassino, de alguma forma, sobrevive. (DIKA, 1990, p.136).

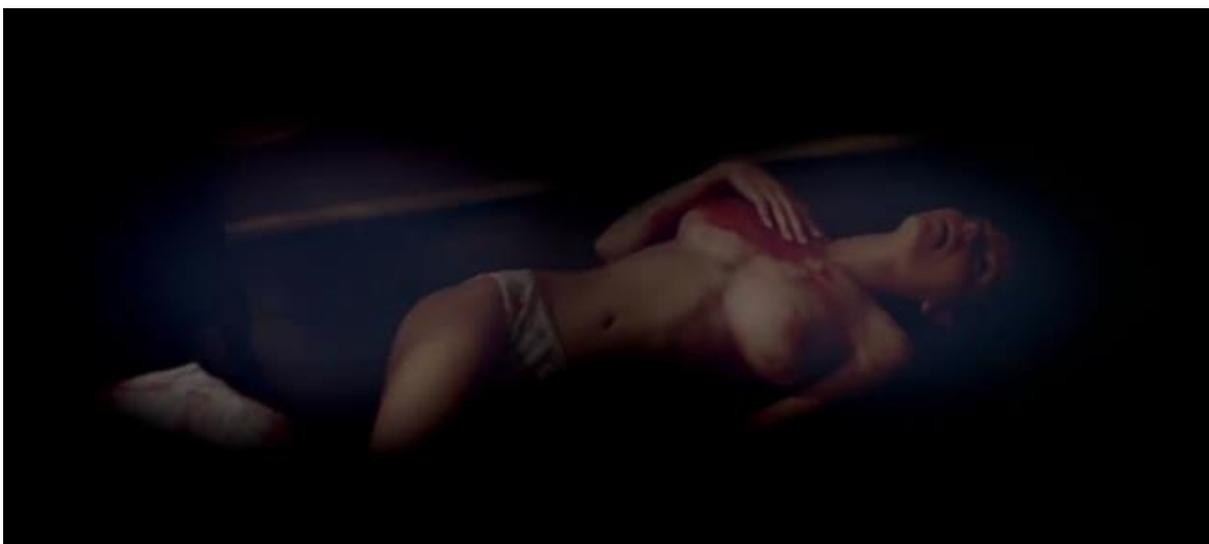


Figura 9: Judith, a primeira vítima de Myers

Durante o desenrolar desses acontecimentos, tanto homens quanto mulheres são vítimas do assassino, mas a violência destinada aos homens é substancialmente menor que às mulheres. De fato, morrem tão prematuramente que não tem suas personalidades bem definidas, não oferecendo oportunidade de identificação com a audiência (o mecânico já aparece morto e Bob tem tempo apenas de entrar na casa de Lindsey, fazer sexo com Lynda e pegar uma cerveja). Suas mortes são dispostas rapidamente pelo assassino, como se fossem meros incômodos para o vilão, ainda que tenham tanta ou mais participação quanto as personagens femininas nos eventos que desencadearam a vingança (Michael Myers mata Judith, sua irmã mais velha, mas poupa seu namorado. Quando retorna à Haddonfield, mata tanto homens quanto mulheres, mas sua fixação é por Laurie). Levando em consideração que os assassinos (e a audiência), cujo ponto de vista nos é oferecido constantemente durante o filme, normalmente são homens, ainda que não tenhamos uma relação de empatia propriamente dita com o vilão, compartilhamos de seu olhar *escopofílico* em detrimento das mulheres enquanto indivíduos, as percebendo como mero objeto de cena (ou, no caso de

Myers, representações de uma transgressão do passado). Por isso a audiência vibra com suas mortes, tanto quanto, ao final do filme, quem perece é o vilão (SCHOELL, 1985).

Essa mudança de atitude da audiência ocorre, pois no decorrer do filme, uma personagem percebe os sinais de que algo está errado, tenta sem sucesso alertar seus amigos e evita todos os clichês do subgênero que inevitavelmente as levará até o assassino (além de sobreviver por tempo suficiente para que possamos ter alguma empatia com a personagem).

Prototipicamente, as mortes seguem um padrão: os jovens que bebem, dão festas, usam drogas (embora Laurie fume maconha com Annie, a dinâmica da cena sugere que o faz a contragosto, sem muita naturalidade ou interesse, e logo após o ato, demonstra culpa por fazê-lo) e fazem sexo são assassinados primeiro: “*é recorrente no gênero casais tentando encontrar locais fora do alcance da supervisão de seus pais onde possam fazer sexo, e imediatamente depois (ou durante) são mortos*” (CLOVER, 1993, p.33). Essa relação de causa e efeito estabelecida entre a prática sexual e a morte foi a responsável pela fama de que *slashers* são tipicamente reacionários e machistas (e por vezes homofóbicos⁴²) durante uma década farta desse tipo de filme (principalmente no gênero ação). Em Halloween, o quarto (ou qualquer lugar-comum relacionado ao sexo) ganha ares de abatedouro e a nudez, mesmo que parcial, funciona como deixa para a morte: “*Judith, depois Annie e então Lynda são todas vistas parcialmente nuas antes de serem mortas, e sua liberdade sexual parece ser uma força motivadora para a fúria assassina de Michael*” (CUMBOW, 2000, p.58).

Ainda que a primeira vista, pareça se tratar de mais um canal para a violência gratuita e vitimização de mulheres (o que não passou despercebido pela crítica), umas das principais singularidades do subgênero são as *final girls*, as heroínas dos filmes *slashers*.

Amálgama de ‘vítima e heroína vingadora’ (TUDOR, 1991), as *final girls* são definidas por Carol 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, 1993, p.51).

Final girls são as primeiras a perceber os sinais de que algo está errado pois, os roteiros desses filmes levam a crer, não estão procurando qualquer oportunidade para fazer sexo. Tentam alertar os amigos, que constantemente a lembram de que ela precisa ‘relaxar’

⁴² Sentimento evocado pelas revelações de que os vilões de Acampamento Sinistro (*Sleepaway Camp*, Robert Hiltzik, 1983) e O Trem do Terror (*Terror Train*, Roger Spottiswoode, 1980) são personagens transexuais e estabelecendo paralelos entre sua condição e a violência de seus atos.

(freqüentemente uma analogia ao sexo: “Em *Halloween*, os amigos de Laurie fazem graça por ela ser virgem”⁴³). É ela que “descobre os corpos mutilados de seus amigos e constata o horror que se desenrolou até então e do perigo que corre; é ela que é perseguida, encurralada, ferida; que vemos gritar, tropeçar, cair, levantar e gritar novamente” (CLOVER, 1993, p.35). É sem dúvida a personagem submetida à maior quantidade de sofrimento quanto possível nesses filmes: além de perceber os sinais ominosos antes de todos e não ser levada a sério, (Quando Laurie tenta alertar Annie sobre Myers, escuta da amiga que ela trabalha demais e agora está vendo coisas), é quem precisa lidar com longos momentos de sofrimento enquanto tenta sobreviver. Tipicamente, as outras mortes ocorrem rapidamente, sem que a vítima tenha tempo suficiente para compreender exatamente o que está acontecendo. Myers mata Annie dentro de seu carro, segundos depois dela perceber que a porta, trancada instantes atrás, abriu sem a chave; Lynda é enforcada com o fio do telefone com quem conversava com Laurie. Sua morte é tão abrupta que Laurie não apenas ainda está na linha como escuta toda sua agonia, acreditando se tratar de gemidos de prazer.



Figura 10: Laurie, a *Final Girl*

No entanto, a final girl não *apenas* sobrevive. Ela luta, fazendo às vezes do herói masculino; de fato, nesses filmes personagens masculinos eventualmente desempenham o papel que normalmente lhes cabe no cinema, auxiliando ou até mesmo a salvando, como em

⁴³ OCHOA, 2011, p.184.

O Massacre da Serra Elétrica: após uma tentativa frustrada de resgate por um caminhoneiro, Sally enfim consegue escapar de *Leatherface* na carona de uma caminhonete; em Halloween, Sam Loomis aparece no último instante para dar seis tiros em Myers, que cai aparentemente morto. Ainda que Laurie esteja salva por hora, como o final do atesta, ela não está de fato segura; a presença de Myers agora habita todos os espaços de Haddonfield. Mas não se trata da regra; nos *slashers*, homens normalmente se mostram insensíveis ou ineptos ao tentar salvar suas amigas, filhas ou namoradas. Na verdade, frequentemente não conseguem nem mesmo se salvar, como ocorre em A Hora do Pesadelo: O pai de Nancy ignora os apelos da filha durante todo o filme, mesmo sabendo do passado tenebroso da Rua Elm; já Glenn, namorado de Nancy, tenta salvá-la de Freddy Krueger, mas morre por não conseguir se manter acordado. Em Halloween, Annie, a filha do xerife que auxilia Loomis na recaptura de Myers é justamente a primeira a morrer, seguida por Bob (que mal consegue reagir a Myers, que dirá proteger alguém), e sua namorada, Lynda.

É peculiar em Halloween a ausência dos pais. Judith e Michael estão sós em casa; seus pais chegam após o assassinato ter sido cometido. No presente, o pai de Laurie aparece rapidamente, dando a instrução de deixar a chave da casa Myers embaixo do tapete, ato que desencadeia todos os eventos posteriores do filme, no que diz respeito ao assassino. O Xerife Brackett, pai de Annie, é totalmente ineficiente em sua função de preservar a segurança da comunidade, especialmente a de sua filha (que morre indo buscar seu namorado, Paul, livre do castigo quando seus pais saem de casa); e boa parte da ação ocorre nas casas de Tommy e Lindsey, guardados por babás enquanto seus pais estão fora.

Apesar da aparente hipersexualização dos assassinatos, os vilões *slashers* aparentemente têm um interesse apenas voyeurístico na matéria; não tentam consumir relação carnal com suas vítimas, ainda que muitas situações evoquem cenários de estupro⁴⁴. Apenas Freddy Krueger e *Leatherface*, dentre os mais conhecidos, parecem ter alguma sexualidade superficialmente visível à audiência. Na verdade, *todos* os assassinatos neste tipo de filme, em maior ou menor grau, são motivados por sexo. Em Sexta-Feira 13 (1980), Pamela Voorhees mata por vingança, partilhando entre todos os monitores do Acampamento *Crystal Lake* a culpa pela morte de seu filho, afogado no lago enquanto os monitores que deveriam estar cuidando dele transavam escondidos; Freddy Krueger morre pelas mãos de pais zelosos da Rua Elm, temerosos que seus filhos tivessem o mesmo destino de outras crianças abusadas por ele; o vilão de O Trem do Terror busca vingança de ex-colegas que o enganaram num

⁴⁴ Por exemplo, o assassinato de Lynda em Halloween, em que Laurie pensa escutar gemidos de prazer pelo telefone.

trote humilhante de cunho sexual; e, finalmente, em Halloween Michael Myers mata para punir o comportamento desviante, encarnados numa irmã promíscua que abusava psicologicamente do irmão mais novo. Já *Leatherhead* canaliza toda a sua energia sexual na motosserra e na atividade do açougue. Ainda que no primeiro filme essa relação não seja tão clara, na continuação de 1986 o personagem simbolicamente perde a virgindade e, como criança que enjoa dos brinquedos, abandona a motosserra: “*No momento crucial, motosserra de Leatherface pára de funcionar. Enquanto Stretch se encolhe diante dele, ele corre a lâmina agora imóvel ao longo de suas coxas e pressiona sua virilha, onde ele a mantém trêmula, afastando e aproximando a lâmina, até que pára subitamente, no que compreendemos ser seu orgasmo*” (CLOVER, 1993, págs.25-26).



Figura 11: Myers espreita Annie

Essa relação ambígua com sexo pode ser explicada por um aparente estado de perpétua infantilização dos assassinos do *slasher*; algum trauma ou uma dinâmica familiar insalubre os torna alienados ao mundo a sua volta, e essa hiperestimulação (somada aos meios e a inclinação para tal). É o caso dos filmes como Acampamento Sinistro, O Massacre da Serra Elétrica, Sexta-Feira 13 Parte 2 e Halloween, que evocam a gênese do subgênero, nos filmes

Psicose e A Tortura do Medo⁴⁵. A Hora do Pesadelo é a evidente exceção à regra, ainda que repita o clichê do assassino criado por um pai dominador e abusivo⁴⁶.

Michael Myers, o assassino de Halloween, teve seu desenvolvimento mental e emocional interrompido aos seis anos, após matar a sua irmã mais velha, Judith. O que o levou a isso e como era sua personalidade até então não nos é informado, apenas podemos especular. Mas tudo indica que, entre 1963, ano em que Myers foi internado, e 1978, quando fugiu do sanatório Smith's Grove, Myers permaneceu com a mesma mentalidade: segundo Sam Loomis, seu psiquiatra, “*ele não disse uma palavra em 15 anos*”.

Outra atitude de Myers que nos sugere esse raciocínio é sua aparente obsessão por máscaras: quando cometeu seu primeiro assassinato, Myers usava uma fantasia de palhaço; Quando adulto em fuga, rouba o macacão de um mecânico e veste uma máscara branca e inexpressiva, além de, brevemente, se fantasiar de fantasma/Bob.

Na batalha final, Laurie arranca a máscara de Michael e nos oferece um breve vislumbre de um rosto inexpressivo que Michael imediatamente cobre. Ele precisa estar mascarado — como se a máscara fosse a personalidade escondida, como se a máscara lhe desse força — e, mascarado, ele enfrenta a pistola de Dr. Loomis. (CUMBOW, 2000, p.55).

Sua mentalidade infantil necessita da fantasia para ter a confiança necessária e desempenhar a missão de sua vida, repetir eternamente o assassinato de sua irmã (ou, se levarmos em consideração o *retcon* da parte 2, eliminar sua *outra* irmã, Laurie). Myers, quando confiante, mostra-se alguém cheio de recursos: sabe dirigir, invade casas e automóveis trancados... Mas sem a segurança da máscara, se encolhe como a criança que, internamente, ainda é.

Máscara e medo, máscara e pânico estão constantemente presentes juntos, inextricavelmente emparelhados (...) (O homem) abrigou atrás desse segundo rosto seus êxtases e suas vertigens, e, sobretudo o traço que ele tem em comum com tudo o que vive e quer viver, o medo, sendo a máscara ao mesmo tempo tradução do medo, defesa contra o medo e meio de espalhar o medo. (CAILLOIS, 1958, p.22).

Nos casos mais particulares, como em O Trem do Terror e As Chamas da Morte, a motivação destrutiva dos personagens é desencadeada por acontecimentos que interrompem a plenitude de sua vida sexual. No primeiro caso, o calouro de medicina Kenny é internado numa clínica psiquiátrica após ser submetido a um trote envolvendo a promessa de sexo não

⁴⁵ Em Psicose, Norman Bates era atormentada por sua mãe super-protetora; em A Tortura do Medo, Mark Lewis era a cobaia das experiências do pai.

⁴⁶ A Hora do Pesadelo 6: Pesadelo Final - A Morte de Freddy (Freddy's Dead: The Final Nightmare, Rachel Talalay, 1991).

concretizada. Já no segundo filme, o acontecimento que leva Cropsy a matar é a constatação de que sua deformidade (causada também por uma brincadeira de mau gosto) impediria até mesmo uma prostituta de ter relações sexuais com ele. Em todos os casos (pais super-protetores, *bullying*, impotência, excesso de timidez, etc.) evocam a alegoria da castração freudiana, personificada, entre outras coisas, “*por um inimigo feminino, isto é, instrumento que o envolve*” (FENICHELL, 1981, p.70).

Concluindo, o *slasher* é o embate definitivo entre repressões sexuais nos filmes de horror, tanto a masculina (o assassino), quanto à feminina (a *final girl*). O vilão, criança (ou adolescente) em corpo de adulto, “*uma erupção da normalmente reprimida energia sexual animal do macho civilizado*” (WILLIAMS, 1989); e a heroína, vítima de uma sociedade machista que a impede de viver plenamente sua sexualidade. Nas palavras de Carpenter, “*a garota mais recatada esfaqueando sem parar o assassino com uma faca comprida. Ela é a mais frustrada sexualmente. Ela é a que o matou. Não porque ela é virgem, mas sim por causa de toda a energia reprimida que, enfim, começa a fluir. Ela utiliza todos os símbolos fálicos no vilão... Ela e o vilão têm essa ligação: repressão sexual*” (CARPENTER, 1980).

Outros subgêneros que evocam o Horror Sexual:

- *Backwoods Horror*: Amargo Pesadelo (*Deliverance*, John Boorman, 1972)
- *Rape-revenge*: Sedução e Vingança (*Ms.45*, Abel Ferrara, 1981)
- *Home-invasion*: A Noite do Terror (*Black Christmas*, Bob Clark, 1974)

2. O HORROR PARANÓICO

Paranóia e *Sci-fi Horror*: o Alienígena

Filme: O Enigma de Outro Mundo (*The Thing*, John Carpenter, 1982)

O tema de Invasões alienígenas é lugar-comum no cinema de horror, especialmente no ciclo sci-fi dos anos 50, no início da Guerra Fria. A Segunda Guerra Mundial ainda era memória recente, mas os EUA estavam prosperando e uma onda de otimismo tomava conta da sociedade norte-americana, porém o mundo permanecia dividido, agora entre o bloco ‘livre’ ocidental capitalista e o ameaça comunista da União Soviética e países aliados. Durante os próximos 40 anos as corridas armamentista e espacial e os micro conflitos pelo Globo dariam a tônica de um conflito que por pouco não escalou até uma terceira grande guerra, mas que habitou o imaginário de várias gerações até o seu fim, com o colapso da União Soviética no início da década de 90.

Os temas guerra, espaço, tecnologia e energia nuclear estavam em voga durante a década de 50 em Hollywood, principalmente após as demonstrações de poderio militar dadas pelos Estados Unidos ao final da Segunda Guerra Mundial, e isso se refletiu na produção de filmes de horror do período, marcado pelas intersecções com o gênero da ficção científica:

(...) Filmes de monstros e fantasias de invasões alienígenas dos anos 50 normalmente evocavam um mundo mais realista, no qual os elementos associados à ficção científica – *aliens*, novas tecnologias, especulações a respeito do futuro – eram mais difíceis de separar do foco característico do horror no que é assustador e aterrorizador. Filmes como O Monstro do Ártico (1951), Os Invasores de Marte (1953), O Monstro da Lagoa Negra (1954), Vampiros de Almas (1956), A Ameaça do Outro Mundo (1958), e da produção britânica Terror que Mata (1955) geraram uma atmosfera particular da era nuclear de paranóia e ansiedade, em que a ciência era percebida como parte do problema, tanto quanto da solução. (HUTCHINGS, 2008, p.281).

John Carpenter, fã confesso do cinema de horror dos anos 50, tem especial carinho por duas das obras citadas acima: Terror que Mata (*The Quatermass Xperiment*, Val Guest, 1955) e O Monstro do Ártico (*The Thing from Another World*, Christian Nyby e Howard Hawks, 1951). O primeiro foi escrito por um de seus ídolos, Nigel Kneale (co-autor de outros filmes da série Quatermass), com quem Carpenter tentou trabalhar na pré-produção de Halloween III (1982), sem sucesso: “*Nigel Kneale era um de meus heróis durante minha juventude. O primeiro filme dele que vi ainda é um de meus favoritos, o Quatermass II [1957]. O considero seu melhor trabalho. É o filme que de fato me inspirou a entrar de cabeça no cinema*” (CARPENTER, 2000, p.67). O segundo foi co-dirigido e produzido por outro de seus ídolos, Howard Hawks. De fato, sua influência foi tanta que Carpenter o refilmou em 1982. Apesar

de hoje ser considerado um clássico tanto do horror quanto da ficção científica, o filme foi um fracasso de bilheteria, duro golpe na carreira de Carpenter, pois não só interrompeu a excelente fase que vivia o diretor (Seus últimos três filmes, Halloween, A Bruma Assassina e Fuga de Nova Iorque haviam sido extremamente bem sucedidos), como tornou amarga sua primeira experiência sob contrato com um grande estúdio de Hollywood, a Universal Pictures.



Figura 12: A nave alienígena

Em *O Enigma de Outro Mundo* (daqui por diante abreviado para EOM), uma base de pesquisas na Antártida (*Station 4*) é invadida por uma criatura alienígena através de um cachorro oriundo de uma base norueguesa. O enredo do filme é adaptado da novela “*Who Goes There?*”, escrita por John W. Campbell, Jr e publicada em 1938. Foi adaptada para o cinema pela primeira vez em 1951, a já citada obra de Hawks e Nyby, sendo refilmada em 1972⁴⁷. O alien da primeira versão faz referência às implicações imbuídas no consciente coletivo de parte do mundo ocidental (representado cinematograficamente pelos Estados Unidos) da época:

(...) parte do impacto do alien, especialmente do tipo invasor, na ficção e cinema dos anos 50, quando boa parte dos trabalhos mais significativos do subgênero foi lançada, era que a noção de aliens invasores aludia aquelas que eram as maiores temores populares e político da “Era McCarthy”, especialmente nos Estados Unidos: a possível invasão de hordas comunistas de países distantes, dedicados a destruição de seu estilo de vida. Consciente ou inconscientemente, muitos autores dedicaram-se bastante a este tipo de paranóia artística para obter grandes sucessos de bilheteria (ou de vendas de livros)
(BURLESON, 2006, p.3).

O alien constitui “*a epítome do desconhecido, invadindo o mundo que conhecemos e evocando um largo espectro de reações humanas, entre elas as sensações de assombro, fascinação e medo*” (BURLESON, 2006, p.2). Simboliza aquilo que é diferente, estranho e

⁴⁷ Expresso do Horror (*Horror Express*, Eugenio Martín, 1972).

que implica numa possível mudança de *status quo*. Incomoda pela diferença e, quando se mostra superior (sempre, tecnológica, mental ou fisicamente) nos lembra da incômoda sensação de não estar mais no topo da cadeia alimentar. Nos filmes de horror da década de 50, os alienígenas eram os comunistas de vindos de outro planeta, ou as conseqüências do mau uso de tecnologias muito recentes, como a energia nuclear. Não obstante, uma das tendências cinematográficas do período eram os monstros gigantes, como Godzilla ou as formigas mutantes de O Mundo em Perigo (*Them!*, Gordon Douglas, 1954).

Em EOM, o inimigo aqui é o alienígena, e a luta é pela sobrevivência da espécie. Porém, na maior parte do tempo, o inimigo não é a Criatura, e sim seus próprios colegas:

O distante, a novidade e a alteridade provocavam medo. Mas temia-se do mesmo modo o próximo, isto é, o vizinho. Nos grandes conjuntos de nosso universo de campo de concentração, ignoramo-nos muitas vezes de uma porta a outra de um mesmo andar. Conhecem-se melhor os ruídos do apartamento próximo do que o rosto de seus habitantes. Assim, vive-se na mornidão e monotonia de um anonimato cem vezes repetido. Outrora, ao contrario – nesse “mundo que (em grande parte) perdemos” – conhecia-se o vizinho e em muitos casos o conhecíamos demasiadamente. Ele era um peso. Um horizonte estreito reconduzia perpetuamente as mesmas pessoas umas perto das outras, delimitando um círculo de paixões tenazes, de ódios recíprocos, incessantemente alimentados de novos rancores. (DELUMEAU, 1978, págs.59-60).

Seguindo o raciocínio de Delumeau, em EOM o que se enfrenta é tanto o distante quanto o próximo; isto é, MacReady e cia. enfrentam a ameaça alienígena tanto quanto enfrentam uns aos outros, colegas que trabalham juntos há sabe-se lá quanto tempo. Ao não saber quem foi assimilado e quem permanece humano, a ameaça pode vir de qualquer um. É então que a paranóia se instala (“*A reação-formação as esquizofrenias da identidade pós-moderna*”⁴⁸).



Figura 13: A Criatura

⁴⁸ O'DONNELL, 2000, p.11.

Por ‘identidade esquizofrênica’ podemos assumir a dualidade de cada personagem: retornando ao dilema de Schrödinger, até que se prove o contrário, todo humano na base foi assimilado, sendo ao mesmo tempo colega e Criatura. É o que comprovamos quando Clarke, provavelmente o personagem de quem mais se suspeitava assimilado, é morto por MacReady e, na morte, se prova ainda humano. Naquele momento, percebe-se nos personagens a constatação de que, de fato, todos são inimigos, não importando sua espécie. Diferente da versão de Hawks, Carpenter não investe numa sensação de camaradagem e lealdade entre os habitantes da *Station 4*; pelo contrário, a partir do momento em que os Noruegueses surgem, é perceptível a tensão no ambiente (exemplificada pela falta de solidariedade de Nauls com o colega ferido que pede [na verdade, exige, pois não há lugar para educação aqui] que ele diminua o volume do rádio): “os homens voltam-se uns contra os outros já no início e com frequência, e a habilidade do protagonista, MacReady (Kurt Russell), em exercer o controle sobre os demais é não se dá pela lealdade mas pela espingarda em suas mãos” (PHILLIPS, 2012, p.133). Até então visto como liderança na base, ao primeiro sinal de que MacReady possa ter sido assimilado (as evidências são no máximo circunstanciais), ele é abandonado para morrer do lado de fora da base. Tanto na novela original quanto na versão de Carpenter, todos os integrantes da base são homens: a paranóia, de acordo com Freud, “é um medo gerado dentro e entre homens” (FREUD, 1915), considerada por ele uma neurose tipicamente masculina gerada por uma super-identificação masculina (algo que evoca a castração, ou um ataque ao *ego*⁴⁹) ‘erradicação’ das fronteiras estabelecidas entre figuras masculinas, agravadas, neste caso, pela ausência de mulheres: “‘normalmente’, os limites do masculino são preservados entre os homens pela convivência com mulheres” (IRIGARAY, 2000, p.78).

Assim como em *Dark Star*, o isolamento e o confinamento põem um contra o outro; nos dois filmes, a falta de comunicação (entre colegas e entre suas respectivas bases) impede que problemas sejam resolvidos, ainda que a natureza do problema em *Dark Star* seja mais profunda⁵⁰.

⁴⁹ “O mecanismo da formação do sintoma na paranóia requer que percepções internas, ou sentimentos, sejam substituídos por percepções externas. Consequentemente a proposição ‘Eu odeio ele’ torna-se, via projeção, em outra: ‘Ele odeia (me persegue), o que justifica meu ódio por ele’” (FREUD, 1909, p.166).

⁵⁰ Em *Dark Star*, os personagens estão loucos, o que se manifesta primordialmente pelo estado de deterioração em que a nave se encontra. Entre o tripulante morto que quer descansar, o ermitão, o que está na nave por engano e a bomba que enfrenta uma crise existencial, há um abismo, pois cada um deles vive numa realidade isolada.



Figura 14: A paranóia toma conta

EOM , assim como outros exemplares do Sci-fi horror da década de 70, parece evocar um sentimento de ‘nostalgia perversa’ relacionada a uma época na qual “*a paranóia residia no embate em que o adversário tinha um rosto mais ou menos reconhecível e uma localização geográfica clara*” (SANTNER, 1996). Os filmes da década de 50 (em sua maioria) nos mostravam claramente quem eram os invasores (como em *Invasores de Marte* ou *A Guerra dos Mundos* [1953]). Mesmo quando os aliens se infiltravam entre os terráqueos, o filme mostrava sua chegada e nos dava pistas quanto ao seu comportamento e hábitos (a frieza de Bill em *Casei-me com um Monstro* [1958] e dos *Invasores de Corpos*, ou ainda o momento em que a ‘vagem espacial’ deste filme copia os humanos), mas em EOM a tomada do corpo ocorre quase sempre *off-screen*, escondendo inclusive do espectador a identidade da Criatura.

Diferente de outras encarnações do alien cinematográfico, a Criatura de EOM não é retratada com um distanciamento comum a alienígenas super-intelectuais. Apesar de claramente dominar tecnologia superior à terrestre, ela enfrenta ferozmente os humanos que a ameaçam. Quando em sua forma híbrida (não sabemos como a criatura é originalmente, mas outras versões sugerem uma espécie intermediária de animal e planta), ela é monstruosa e selvagem. Possivelmente influenciada pelo xenomorfo de *Alien – O Oitavo Passageiro* (*Alien*, Ridley Scott, 1979), a Criatura destoa de rendições como as do filme *Invasores de Corpos* (*Invasion of the Body Snatchers*, Philip Kaufman, 1978), em que os invasores são distantes e calculistas. Até a transformação a que os extraterrestres submetiam os humanos antes remetia mais a lavagem cerebral de sindicatos, faculdades e agremiações políticas alinhadas aos ‘interesses subversivos’, enquanto que em EOM, a Criatura devora carne, ossos e identidade. Mas uma identidade superficial, pois a Criatura apenas utiliza a forma física como subterfúgio. Enquanto que em *Invasores de Corpos* ou *Eles Vivem* (1988) os alienígenas

vivem aparentemente satisfeitos em emular nosso estilo de vida, em EOM cada componente da matéria assimilada é independente e assume as características que lhe foram necessárias para sua subsistência, como diz o próprio Carpenter sobre o trabalho de Rob Bottin, responsável pela maior parte dos efeitos especiais do filme: “*A Criatura não se parece com nenhuma entidade específica e não tem nenhum respeito pelo que imita*” (CARPENTER, 1982).

Em EOM, assim como em Alien, não há tanto o subtexto de uma invasão por outro sistema político, mas uma referência ao monstro como espécie de ‘engenharia reversa’ do ser; algo que assimila o homem para virar outra coisa, a soma das partes, descartando o que não faz mais sentido. A Criatura, possivelmente, é a alegoria da pós-modernidade que enfim atinge o homem comum (representado aqui por pessoas isoladas do resto do mundo); ser assimilado por ela implica na “*dissolução das fundações internas da identidade... Quando o ‘eu’ é transformado numa tela vazia de uma cultura hipertécnica e exausta*” (O’DONNELL, 2000, p.12); “*aniquilação por absorção* ⁵¹”. Dentre os personagens, Blair é o primeiro a compreender o que significa o contato com a forma de vida alienígena e, à la Lovecraft, enlouquece com o prospecto da aniquilação da vida como a conhecemos.

Além da Criatura, os humanos também enfrentam o território onde sua base está localizada. Na Antártida (ela própria um totem do desconhecido), a humanidade é tão alíen quanto seu adversário. Talvez mais, se levarmos em consideração a especulação de que a nave da Criatura permaneceu aproximadamente cem mil anos soterrada na neve. Não sabemos há quanto tempo a equipe está trabalhando na base, ou até mesmo em que ano estamos, pois o cenário antártico não nos fornece qualquer pista: “*Ao isolar o grupo na inclemente vastidão branca da Antártida não há nenhuma indicação real de quando o filme se passa; apesar da legenda da abertura nos informar que seus acontecimentos são contemporâneos [ao ano de seu lançamento, 1982], o filme permanece atemporal*” (LE BLANC, 2011, p.60).

Podemos ver a Antártida como simulacro do espaço dentro do Planeta Terra: enorme, frio e vazio, sem muitos pontos de referência e, acima de tudo, solitário. O distanciamento entre a base e o resto do mundo é enfaticamente posto diante da dificuldade em estabelecer contato com a ‘nave-mãe’ dos humanos, a *civilização* (que, no universo de Carpenter, “*como personificada na cultura americana — não mais avança, mas decai* ⁵²). Muito menos adaptável, a seqüência final sugere que o destino dos homens é a morte; seja pelo frio, seja pela inevitável extinção.

⁵¹ LE BLANC, 2011, p.61.

⁵² PHILLIPS, 2012, p.165.

Outros subgêneros que evocam o Horror Paranóico:

- *Occult Horror*: O Bebê de Rosemary (*Rosemary's Baby*, Roman Polanski, 1968)
- *Lovecraftian Horror*: *Dagon* (Stuart Gordon, 2001)

3. O HORROR REALISTA

A realidade crua do *Rape-Revenge*: o Homem

Filme: Aniversário Macabro (*The Last House on The Left*, Wes Craven, 1972)

Filmes de horror normalmente retratam eventos extraordinários ou monstros fantásticos, que funcionam como alegorias aos medos de nossa sociedade. Os monstros são definidos por Noël Carroll como objetos formais do *art-horror* (ou horror artístico), paradigmas estabelecidos pela literatura e pelo cinema, compostos por um conjunto de convenções pré-estabelecidas, que dão ao espectador a idéia do que significa sua presença no enredo (CARROLL, 1990). Por exemplo, quando um autor utiliza o vampiro, por detrás do símbolo temos todo o imaginário construído pelo folclore europeu, passando pela versão de Bram Stoker e dos diversos livros e filmes que construíram na imaginação coletiva de nossa sociedade, uma imagem cristalina do que tal criatura representa: sedução, noite, caixões, imortalidade, apetite por sangue, transformações em morcegos, etc. Esses paradigmas representam criaturas anômalas, cuja existência desafia nossa idéia de realidade e destorce as leis da natureza.

Porém, a partir da década de 60, filmes de horror passaram a evocar cada vez mais a realidade via recursos estéticos, atuação minimalista, complexos efeitos especiais e retirando dos monstros a aura sobrenatural que os envolvia, tornando o homem besta e as relações entre as pessoas como fontes dos eventos terríveis que testemunhamos no horror; o cinema de horror elevava à enésima potência sua capacidade de transmitir suas “*ilusões de realidade*”⁵³.

Roland Barthes, ao analisar a descrição realista na obra de Gustave Flaubert, define o realismo efeito de real da seguinte forma:

(...) colocando o referente pelo real, fingindo segui-lo com escravo, a descrição realista evita deixar-se arrastar a uma atividade fantasmática (precaução que se acreditava necessária à ‘objetividade’ da relação); a retórica clássica tinha de alguma forma institucionalizado o fantasma sob o nome de uma figura particular, a hipotipose, incumbida de ‘pôr as coisa sob os olhos do auditor’, nunca de uma forma neutra, constativa, mas deixado à representação todo o esplendo do desejo (...); renunciando declaradamente às restrições do código retórico, o realismo deve procurar uma nova razão de escrever.
(BARTHES, 1972, págs.40-41).

A discussão proposta por Barthes na década de 60 estava em sintonia com o trabalho de alguns cineastas que, cansados da atmosfera lúdica da Universal e da Hammer, investiam em cenários contemporâneos, personagens multifacetados calcados no real, e eventos que, ainda

⁵³ CARROLL, 1990

que extrapolassem o natural, mantivessem uma aura de verossimilhança; autores que evocavam em suas obras “*a ideologia do nosso tempo, a referência obsessiva ao ‘concreto’*” (BARTHES, 1972, p.43). Ainda que de forma sutil, o catálogo de horror da Amicus, principal concorrente da Hammer, já sinalizava essa mudança ao ambientar seus enredos na Inglaterra dos anos 60, mas foram autores como Polanski (O Bebê de Rosemary) e Romero (A Noite dos Mortos Vivos) que apontaram os caminhos para a nova geração do horror.

Ainda que se refira a produções contemporâneas realizadas sob regimes estéticos mais específicos (*reality shows, found footage, etc.*), Ilana Feldman descreve um efeito particular causado por esses formatos que também pode se aplicar aos *exploitations* de vingança da década de 70, principalmente se levarmos em consideração de que se trata do início de um processo de radicalização narrativa em busca de uma “*vontade de verdade*”:

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 minimamente organizado e intensificado (FELDMAN, 2008, p.63).

O primeiro longa-metragem de Wes Craven, Aniversário Macabro, é um exemplo de “*objeto produzido pela indústria de entretenimento que têm como efeito a busca por uma experiência transgressora*”, como dito por Feldman. Inspirado no filme A Fonte da Donzela (*Jungfrukällan*, Ingmar Bergman, 1960) e limitado pela inexperiência e baixo orçamento, o filme de Craven evoca uma qualidade quase documental (assim como ocorre hoje com os filmes *found footage*), inclusive informando enganosamente o espectador de que se trata de uma história verídica (simulando o “*discurso narrativo histórico, que é suposto relatar ‘o que realmente se passou’*”⁵⁴), assim como Hooper faria em O Massacre da Serra Elétrica dois anos mais tarde. Sua publicidade (“para evitar desmaios, repita ‘é apenas um filme’”), em consonância com a estética realista do filme, “*provocava suas potenciais audiências com o realismo da violência, os desafiando a continuar assistindo e confrontando sua relação*

⁵⁴ BARTHES, 1972, p.43.

alegórica com o [suposto] trauma real. (...) Desde o início, Aniversário Macabro sinaliza à audiência que ela poderia esperar por desafio e confrontação” (HENRY, 2014, p.31). O filme, dividido em dois atos, narra a vingança dos pais de uma jovem violentada e morta por uma gangue no dia de seu aniversário.

Antes dos filmes de canibais e dos *found footage*, os filmes *rape-revenge*, “*sem dúvida fortalecidos pela relevância cultura 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). Os filmes de vingança (vengeance flicks) chocaram a audiência que ainda se acostumava com o novo padrão estético das produções de baixo orçamento da década de 70 e a forma crua de retratar a violência. Ainda que se discuta uma suposta fetichização do estupro e da agressão física nesses filmes, é justo reconhecer que o cinema nunca havia sido tão enfático ao lidar com o abuso sexual, o trauma resultante e a falta de apoio que suas vítimas recebem. Além disso, é importante notar que, assim como nos slashers, o protagonismo da luta pela sobrevivência e da vingança é retomado pelas personagens femininas, cabendo aos homens o papel de agressor, protetor incompetente ou cidadão omissos.*



Figura 15: Aniversário Macabro

Sua existência enquanto subgênero do horror é debatida. Claire Henry ao defender que esses filmes constituem um gênero em si, elenca os elementos formais que o compõem:

(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).

Desviando da discussão proposta por Henry, ainda que boa parte da iconografia do subgênero se faça presente em Aniversário Macabro, por se tratar de filme protótipo⁵⁵ (o outro filme responsável por estabelecer a iconografia definitiva do *rape-revenge* foi lançado em 78, A Vingança de Jennifer [*I Spit On Your Grave*, Meir Zarchi]) o filme apresenta algumas particularidades: Mari Collingwood, a aniversariante do título, é a vítima e seus pais atuam como os vingadores no segundo. Outras peculiaridades residem nas personagens de Sadie e de Sr. Collingwood: normalmente, os agressores são todos homens. A presença de uma mulher entre os antagonistas tornam suas atitudes ainda mais perversas. E ainda mais irônico é o fato de que no início do filme Sadie se apropria de discursos feministas. Já o pai de Marie é apresentado como figura progressista, e tragicamente é a sua posição liberal que condena a protagonista.



Figura 16: Antes da vingança

Peter Lehman define as características do subgênero descrevendo o estupro como “*pretexto narrativo*” que desencadeia a vingança feminina (“*um prazer genérico central do*

⁵⁵ “Um filme paradigmático, costumeiramente citado e discutido, recebe o status de protótipo. Esses protótipos são automaticamente reconhecidos como casos acima da média, pois compartilham atributos com a grande maioria dos filmes que compõem a mesma categoria. O protótipo do subgênero é responsável por evocar na audiência as expectativas dos motivos iconográficos, arquétipos, temas — ou emoções” (HANICH, 2010, p.31).

rape-revenge”⁵⁶); quase sempre cometido por um grupo de amigos, caracterizados por personagens “*extremamente repulsivos*” física e moralmente, normalmente de classe social inferior à da vítima (a *vingança do explorado* [CLOVER, 1992]), por sua vez, interpretada por belas atrizes (quase sempre brancas) e personagens masculinos que nunca são representados de maneira favorável (LEHMAN, 1993, págs.107-110). Essa definição é complementada pela noção de Barbara Creed, que diz: “*Em alguns filmes, mulheres se vingam por outras razões além do estupro: mas o que as motiva, entretanto, é quase sempre relacionado a algum tipo de exploração masculina*” (CREED, 1993, p.123). Mari e sua amiga Phyllis (jovens brancas e atraentes, de classe média alta) são sequestradas por um grupo de foragidos da justiça em fuga para o Canadá. Krug, Júnior, Sadie e Weasel são pessoas abjetas: moram num apartamento repugnante, são agressivos uns com os outros e não manifestam nenhum remorso por seus atos. No dia seguinte são amordaçadas, levadas para uma floresta (coincidentemente próxima à casa de Mari), torturadas, abusadas sexualmente e mortas. No segundo ato Krug e seus comparsas pedem abrigo na casa mais próxima, a residência dos Collingwood. Após o jantar, Krug critica a opulência do estilo de vida dos Collingwood, evidenciando o desprezo habitual dos agressores em relação às suas vítimas: “*o confronto entre os que têm e os que não têm, ou mais diretamente, entre explorados e suas vítimas*” (CLOVER, 1992, p.126).

No filme, a polícia é incompetente ao ponto de funcionar como alívio cômico. Ignoram o carro suspeito abandonado à beira da estrada, ficam a pé quando a gasolina da viatura acaba e não conseguem carona até a cena do crime; chegam atrasados até mesmo para evitar o assassinato dos criminosos, porém a tempo de testemunharem a selvageria da vingança dos Collingwood.

O caráter controverso dos filmes de vingança não foi ignorado pela imprensa. Filme após filme os autores que se aventuravam nesse tipo de produção eram execrados pela crítica especializada, que consideravam as produções mera desculpa para perversão e misoginia. Aniversário Macabro foi banido na Inglaterra e classificado entre os *video nasties*, só sendo considerado apto para exibição em cinemas em 2002, e ainda assim apenas para maiores de 18 anos e com um corte de 31 segundos (HENRY, 2014, p.34). Isso se refletiu na paralisação da carreira de Craven logo após o lançamento do filme, que apesar de ter conseguido chamar a audiência do público já em seu primeiro longa, precisou amargar um hiato de cinco anos até conseguir financiar um novo projeto. Roger Ebert, um dos mais influentes críticos norte-

⁵⁶ HENRY, 2014, p.6.

americanos, foi um dos que condenou certas vicissitudes do subgênero. Ainda que tenha elogiado Aniversário Macabro⁵⁷, foi bastante contundente em sua avaliação de A Vingança de Jennifer: “A Vingança de Jennifer é um saco de lixo vil que é tão doente, repreensível e desprezível que eu não consigo acreditar que tenha sido exibido em salas de cinema respeitáveis. Mas foi. E assisti-lo foi uma das experiências mais depressivas de minha vida” (EBERT, 1989).

O fato de que os dois clássicos máximos do *rape-revenge* foram refilmados recentemente (Aniversário Macabro em 2009 e A Vingança de Jennifer em 2010) e que subgêneros jovens como *torture porn* (e ciclos, caso do *New French Extremity*) são reconfigurações dos filmes de vingança, num momento em que o feminismo permanece tão relevante quanto em 1972 é extremamente significativo. Apesar de seus detratores e de um *remake* que esvazia grande parte das discussões propostas pelo original, o horror de Aniversário Macabro foge a regra da objetificação da vítima: a violência não é plástica, demasiadamente estilizada ou transformada em fetiche. Ainda que parta de premissas simplistas e maniqueístas, a retaliação não é gloriosa ou concretizada com facilidade, tampouco a violência do primeiro ato é sensual ou provocativa (ao invés de capturar nossa atenção, nos faz virar o rosto: “a natureza prolongada das cenas, longe de suscitar erotismo prazeroso, tornam os estupros dolorosamente difíceis de assistir”⁵⁸). Como afirma Clover a respeito de A Vingança de Jennifer (e perfeitamente aplicável à Aniversário Macabro), “[o filme] nos choca não por que seja alien, mas por que é familiar demais, por que reconhecemos que as emoções que nos provoca são regularmente suscitadas pelo cinema, mas quase nunca reconhecidas pelo que de fato representam” (CLOVER, 1993, p.120).



Figura 17: A Vingança

⁵⁷“Aniversário Macabro’ é um filme forte e amargo que é quatro vezes melhor do que você pode esperar” (EBERT, 1972).

⁵⁸ LEHMAN, 1993, p.104.

Outros subgêneros que evocam o Horror Realista:

- Filmes *Mondo/shockumentary*: Mundo Cão (*Mondo Cane*, Paolo Cavara, Gualtiero Jacopetti e Franco Prosperi, 1962)
- *Found Footage*: As fitas de Poughkeepsie (*The Poughkeepsie Tapes*, John Erick Dowdle, 2007)
- *Snuff*: Faces da Morte (Faces of Death, Conan LeCilaire, 1978)
- Filmes de canibal: Holocausto Canibal (*Cannibal Holocaust*, Ruggero Deodato, 1980)

V – ERRO, NATUREZA E METAMORFOSE:

Horror Visceral e Horror Natural

4. O HORROR VISCERAL

As metamorfoses do *Body horror*: O Outro

Filme: A Mosca (*The Fly*, David Cronenberg, 1986)

Desde a adaptação de O Médico e o Monstro, transformações são físicas e mentais constituem um dos fenômenos mais explorados pelo cinema de horror. Mas um subgênero dedica especial atenção ao tema, o *body horror*. E não há nenhum expert no assunto como David Cronenberg.

Ainda que sua filmografia persista explorando a relação entre corpo, identidade, sexualidade e violência, foi no período entre 1975 e 1988 que Cronenberg tornou-se a grande referência do subgênero, devido ao seu ‘retrato do visceral’: *revelam uma intencionalidade direcionada a sequências gráficas e perturbadoras que precisam revelar o máximo para o espectador*” (FURZE, 2011, p.14). Relevando eventuais exceções em sua filmografia (casos de A Escuderia do Poder e A Hora da Zona Morta), poucas vezes um autor debruçou-se tão obsessivamente sobre um mesmo tema. No seu caso, os horrores do corpo e da mente. Entre esses filmes está seu grande sucesso comercial, A Mosca.

O filme narra a transformação sofrida pelo cientista Seth Brundle após ter seu organismo fundido a uma mosca doméstica enquanto testava seu revolucionário aparelho de teleporte. Boa parte do filme é dedicada à dolorosa e repugnante conversão de Brundle num híbrido de mosca e homem,

A Mosca pode ser considerado um filme paradigmático dessa primeira fase da carreira de Cronenberg e do horror corporal em geral:

Cronenberg mostra seres humanos cujos corpos são transformados por uma doença ou mutação numa forma mais avançada, ainda que traumatizada psicologicamente. A doença ou o corpo metamorfoseado torna-se um Outro a ser temido, bem como uma metáfora para os desejos secretos ou impulsos sociais. Finalmente, o corpo vinga-se do indivíduo, que usualmente é alienado de seu próprio corpo, onde permanece dolorosamente aprisionado.
(DERRY, 2009, p.331).

O corpo, instância física do indivíduo, é a matéria prima do horror corporal. Nesses filmes acompanhamos os desdobramentos de eventos que resultam na mutilação, destruição e transformação do corpo físico e as conseqüências disso na psique humana. Doenças (*Tetsuo II: Body Hammer*, 1992), parasitas (Calafrios, 1975), alienígenas (A Sociedade dos Amigos

do Diabo, 1989), experiências (Centopéia Humana, 2009), maldições (A Maldição, 1996) ou até mesmo a relação entre o indivíduo e seu corpo (Em Minha Pele, 2002) são os catalisadores dos acontecimentos do subgênero. Em *A Mosca*, a metamorfose de Brundle atua como uma doença que, tal qual um câncer, se desenvolve em estágios. Para facilitar sua identificação, chamarei as três fases que indetifico no filme como o *duplo* (larva), o *declínio* (pupa) e *Brundlefly* (mosca).



Figura 18: O renascimento de Seth Brundle

A primeira etapa da doença, o *duplo*, funciona como sequência de origem típica em filmes de super-herói, em que determinado acontecimento altera o personagem, transformando-o em algo superior. No início do filme, percebemos que Brundle é um sujeito desajeitado, ingênuo e socialmente inepto. Não tem vida social, dedicando todo o seu tempo a um projeto científico revolucionário, porém aparentemente estagnado: Brundle trabalha a seis anos desenvolvendo uma máquina capaz de teletransportar matéria, desde que inanimada. Como a experiência com o babuíno comprova, suas tentativas de repetir o processo com seres vivos (ou qualquer matéria orgânica) dão terrivelmente errado. Após iniciar um relacionamento amoroso com a jornalista Veronica, Brundle tem o insight necessário para reconfigurar a programação do equipamento, que permitiria repetir com sucesso o teletransporte de seres vivos. Brundle, um sujeito introvertido, típico nerd, não tinha o costume de se relacionar com mulheres. A figura de Veronica, uma mulher atraente, independente e sexualmente ativa o inspira a ‘ensinar’ ao computador as qualidades da carne. Eventualmente Brundle consegue teletransportar seres vivos e resolve se submeter à máquina,

como teste final do equipamento. O teletransporte funciona, mas uma mosca que entrou no *telepod* sem que Brundle percebesse desencadeia a transformação que viria a seguir. Como se saísse de um gigantesco útero mecânico nasce o *Outro* Brundle.

No primeiro momento da transformação, todos os sintomas são positivos. Brundle manifesta possuir mais força e vigor; além disso, após o sucesso tanto no trabalho como no amor (a relação entre Brundle e Veronica está no auge), ele está mais confiante e seguro de si. Brundle, já nesse estágio, está transformado. Seu duplo emerge após uma segunda puberdade iniciada pelo sexo e pelo rito de passagem do teletransporte (“o protagonista macho assexuado protagonista é submetido a um processo de sexualização, que a princípio parece empoderá-lo”⁵⁹); Brundle está numa adolescência tardia (BEARD, 2006, p.215), ou a fase larval de Brundlefly.

O duplo⁶⁰ é um dos elementos característicos do horror visceral. Trata-se de projeção ou entidade que represente outra versão de determinado indivíduo. Provoca o inquietante estético ao confrontar o espectador com o *Outro* ou fazê-lo acreditar que um personagem fílmico possui um outro “ele”, seja este outro “ele” de fato visto ou intuído, sentido ou empiricamente descoberto pelo personagem:

Muitos teóricos e psicólogos definem o duplo como a experiência de ver ou de alguma forma entender, sentir ou acreditar na existência de outro ‘Eu’, de dentro de seu próprio ser. Possíveis causas para essa experiência incluem alucinação, ilusão, enganação, imaginações vividas e (ao menos em fantasias e ficção) forças supernaturais ou alienígenas, avanços tecnológicos ou simplesmente ‘algo que não pode ser explicado pela razão’. Essa definição é mais ampla que a tipicamente conhecida por ‘autoscópia’, uma documentada condição psicopatológica que se restringe a uma auto-duplicação visual. Também é distinto de experiências extracorpóreas (na qual um ser incorpóreo pode observar seu corpo como se não o habitasse temporariamente), síndrome de Capgras (na qual a pessoa aflingida reconhece entes queridos e conhecidos como impostores), fenômeno de Fregoli (condição que induz pacientes a acreditar que a aparência de alguém foi modificada para alterar ou tornar incógnita sua identidade) ou autoscópia interna (suposta habilidade de enxergar seu corpo. (SCHNEIDER, 2004, p.52).

Esse primeiro momento da metamorfose de Brundle também pode ser associado ao uso de drogas. O enorme consumo de açúcar (um dos primeiros sintomas manifestados) torna o

⁵⁹ BEARD, 2006, p.201.

⁶⁰ *Duplos podem ser físicos (Doppelgänger) ou mentais (Alter-ego). Duplos mentais manifestam-se como esquizofrênicos, metamorfos, projeções e psicóticos: “Esquizofrênicos são duplos mentais que exibem (...) ‘comportamento dissociado cronologicamente’. Comportamento dissociado cronologicamente, um sintoma categórico da desordem de múltiplas personalidades, é resultado do fato de que esquizofrênicos possuem um corpo e duas ou três personalidades conscientes temporariamente contíguas. Metamorfos são duplos mentais cujas dissonâncias comportamentais são acompanhadas por transformação física. Projeções são similares aos metamorfos uma vez que se tratam de personalidades divididas que ocupam corpos diferentes. Porém, nesse caso os corpos encontram-se espacialmente separados (enquanto que as distintas personalidades dos metamorfos estão separadas temporalmente)”* (SCHNEIDER, 2004, p.112).

personagem irratadicho e agitado; esses comportamentos, aliados ao excesso de confiança repentino sugerem o efeito da cocaína, vício totalmente inadequado a persona original de Brundle. A mudança brusca de comportamento prejudica seu relacionamento com Veronica, que passa a desconfiar que algo deu errado. Brundle, seguro de si, volta-se a sua recém descoberta sexualidade e se distancia de sua namorada. Sua agressividade aumenta até que Brundle percebe os primeiro indícios físicos da doença, as manchas na pele e a queda de suas unhas.



Figura 19: O sexo como catalisador da metamorfose

Na fase do declínio (ou da *pupa*), o corpo de Brundle passar a manifestar os sintomas mais debilitantes de sua transformação. Ele não mais não exibe a arrogância de outrora a medida que suas unhas e cabelo caem, sua pele se enche de pústulas e não consegue mais comer normalmente. Em certa medida, sua personalidade se reverte ao estado original, uma vez que a doença o impede de sair de casa e sua rotina voltada à investigação científica é retomada, só que agora o objeto de sua pesquisa é seu próprio corpo. Esse estágio remete ao câncer (ou a AIDS; porém, Cronenberg refuta essa interpretação, citando a virgindade pré-Veronica como motivo. De acordo com o autor, a referência original seria a doenças venéreas⁶¹); Brundle se mostra frágil e abatido, andando com o auxílio de bengalas e já bastante modificado. Insidiosamente, a porção mosca que reside em Brundle reclama seu corpo tal qual um tumor, ou seja, “*qualquer coisa que inquieta, corrói, corrompe ou consome lentamente e secretamente*” (PAYNELL, 1528).

Em seu terceiro encontro com Veronica desde o início da metamorfose, Brundle já parece mais confortável com sua nova realidade; anda pelas paredes, preserva seus órgãos vestigiais

⁶¹ CRONENBERG *apud* RODLEY, 1997, p127.

(orelhas, dentes, unhas, dedos...) e defende sua mutação, “*Acredito que fui infectado por uma doença com um propósito*”. De fato, no universo de Cronenberg as ‘doenças’ que acometem seus protagonistas tem um propósito, a exteriorização do visceral humano, “*a grotesca personificação de desejos e medos reprimidos*” (BEARD, 2006, p.199). No caso de Brundle, a busca pelo sucesso, por amor e por sexo; o vírus do ‘inseto político’ o liberta de limitações auto-impostas por seu passado humano, representando a encarnação definitiva da enfermidade cronenberguiana. Como define Suzan Sontag, “*A Doença é o desejo falando através do corpo*” (SONTAG, 1977, p.44).

Em *A Mosca*, Cronenberg novamente se refere à maternidade como algo monstruoso⁶². Quando Veronica descobre estar grávida de Brundle, opta pelo aborto. Seu receio de estar grávida do *Outro* Brundle é demonstrado no sonho em que dá a luz a uma imensa larva (e mote da sequência de 1989).

Ainda que se trate de uma refilmagem, *A Mosca* parece feito sob medida para Cronenberg, a começar pela criatura que causa a transformação: “*A mosca é um emblema de nossa condição orgânica mortal, nossa conexão com o mundo dos processos biológicos: digestão, morte, aquilo que é mole e viscoso*” (MCGINN, 2012, p.11). Nas etapas finais de sua conversão, Brundle (agora *Brundlefly*) constata a abissal diferença entre insetos e humanos ao alertar Veronica de que ele agora é mais mosca que homem.

Posteriormente, aludindo aos monstros clássicos do horror gótico, *Brundlefly* seqüestra Veronica da clínica em que o aborto seria realizado. Numa última tentativa desesperada por sua humanidade, implora para que siga com a gravidez. Com a negativa, o monstro resolve se fundir com Veronica e o feto para equilibrar a equação inseto + homem, agora remetendo à tradição do cientista louco. No confronto final entre a humanidade (representada por Veronica e Stathis Borans, seu ex-namorado, *stalker*, patrão e salvador) e monstro, *Brundlefly* completa sua transformação finalmente rompendo sua carapaça e revelando sua forma definitiva, a mosca, avatar das ‘*forças viscerais*’ evocadas pelo filme (BEARD, 2006, p.199). Porém, um último vestígio da humanidade de Brundle é perceptível quando o monstro implora pela morte após se fundir com os componentes inorgânicos dos *telepods*: uma vez cumprida a função evolutiva da metamorfose, não há espaço para melhorias.

A via crúcis de Brundle evidencia que os filmes de Cronenberg e o horror corporal “*aceitam e até mesmo abraçam as mudanças monstruosas e a morte como parte de um processo de transformação biológica evolucionária*” (BROWNING, 2007, p.11). As

⁶² “*Assim como em Os Filhos do Medo, há a sugestão de que a gravidez é outra forma de tumor maligno – algo externo e assombroso crescendo dentro de você*” (BEARD, 2006, p.224).

transformações físicas, alegorias do retorno do recalcado freudiano, representam os desejos e medos enterrados pela vergonha, bom senso, tabus, repressão sexual e as leis. Tal como a sabedoria popular que relaciona o câncer a desejos reprimidos, a metamorfose (ou o surgimento de poderes) surge como tela para expressar fisicamente aquilo que não se deseja admitir:

Contato humano, apego romântico, intimidade sexual são elementos vistos como algo que leva inexoravelmente ao horror visceral – uma combinação de alienação sexual, medo do outro sexual (tanto a mulher quanto os sentimentos que mulheres despertam nos homens), culpa sexual resultante desses sentimentos, medo da perda, medo da perda do controle e medo da perda do ‘Eu’, pavor pela subjugação do espírito ao corpo, e sua inevitável dissolução em podridão, doença e morte. (BEARD, 2006, p.207).



Figura 20: Brundlefly

Outro subgênero que evoca o duplo e as transformações físicas são os filmes de zumbi. Eventualmente invadindo o território do horror corporal, certos filmes retratam o holocausto zumbi como resultado de uma epidemia. Essas produções costumam enfatizar as transformações de pessoas infectadas, caso de Extermínio (*28 Days Later...*, Danny Boyle, 2002) e *[Rec]* (Jaume Balagueró, Paco Plaza, 2007). Esses zumbis normalmente são representados por seres humanos extramente agressivos, porém sem os recorrentes sinais de decomposição do morto vivo clássico, e evocam a raiva reprimida e a selvageria dormente do indivíduo civilizado. Outro elemento recorrente é a rapidez com que o personagem exposto ao vírus se transforma, o que ocorre quase que instantaneamente, ressaltando o impacto da transformação em si.

Realmente, faz sentido associar as transformações do *body horror* com o câncer, cujo próprio nome parece evocar exatamente o que sentimos ao testemunhar a metamorfose de Brundle no decorrer de *A Mosca*: “no sentido original da palavra: mau-presságio, abominável, repugnante aos sentidos” (SONTAG, 1977, p.9).

Outros subgêneros que evocam o Horror Visceral:

- Filmes de Zumbi: *Germ* (*Germ Z*, J.T. Boone e John Craddock, 2013)
- *Occult Horror*: O Exorcista (*The Exorcist*, William Friedkin, 1973).
- Horror Gótico: Um Lobisomem Americano em Londres (*An American Werewolf in London*, John Landis, 1981).

5. O HORROR NATURAL

O Anticristo científico: A Natureza

Filme: Príncipe das Trevas (*Prince of Darkness*, John Carpenter, 1987)

Assim como a Noite e o Mar, a natureza sempre habitou entre os medos da humanidade por não a compreender totalmente e não ser capaz de controlá-la (DELUMEAU, 1978). Nada mais natural então que o cinema de horror tenha se apropriado de animais, plantas e ecossistemas para explorar tais temores.

O horror natural (ou *eco-horror*, *Animal horror*, *nature run amok*, etc) é um subgênero que cinema de horror, definido da seguinte forma por Katarina Gregersdotter:

Basicamente contam a estória de como um determinado animal ou uma espécie de animal comete uma transgressão contra a humanidade e então narra a punição que o animal deve sofrer como consequência. Dessa forma, o horror que a maioria desses filmes evoca é oriundo do ataque de animais a seres humanos. Esse é o caso inclusive em filmes em que os humanos são culpados pelo ataque por violarem o território do animal, ou por tentar controlá-lo.
(GREGERSDOTTER, 2015, págs.3-4).

Para uma compreensão integral do que o subgênero representa, substituiria a palavra ‘animal’ por ‘natureza’, afinal “*eco-horror também inclui filmes em que a relação entre humanos e animais desempenha papel marginal na trama e que o ecossistema em si – suas plantas, montanhass, florestas, mares, e estações – é o vilão*” (GREGERSDOTTER, 2015, p.4). Ainda que animais realmente sejam mais frequentemente os monstros nesses filmes, é na imprevisibilidade da natureza e a incapacidade de dominar sua existência, bem como a relação quase nunca equilibrada do homem com o meio ambiente que reside a força do subgênero.

O horror natural foi demasiadamente popular em períodos de preocupação ambiental ou em épocas marcadas por grandes desastres naturais. Provavelmente, a década mais importante para o subgênero foram os anos 70, em que vários de seus clássicos foram lançados, entre eles A Invasão das Rãs (*Frogs*, George McCowan, 1972), No Mundo de 2020 (*Soylent Green*, Richard Fleischer, 1973), Tubarão (*Jaws*, Steven Spielberg, 1975), Orca - A Baleia Assassina (*Orca*, Michael Anderson, 1977), Animais em Fúria (*Day of the Animals*, William Girdler, 1977), Piranha (Joe Dante, 1978) e Semente do Diabo (*Prophecy*, John Frankenheimer, 1979). Frequentemente, esses filmes retratam a natureza se vingando dos homens através da união entre animais (Animais em Fúria, A Invasão das Rãs) ou da arbitrária intervenção do ecossistema (como ocorrem em Fim dos Tempos [*The Happening*, M. Night Shyamalan, 2008], em que plantas ao repentinamente passam a secretar neurotoxinas que induzem ao

suicídio). Ou seja, a natureza é capaz de algo que a humanidade, nesses filmes (e na vida real), não consegue fazer, como visto na longa tradição de filmes de desastre, apocalipse zumbi ou horror natural, promover a união de diferentes espécies em prol da *evolução*:

As regras básicas para participantes (incluindo o homem) são também aquelas que governam a comédia literária: organismos devem se adaptar às suas circunstâncias de todas as formas possíveis, devem evitar a todo custo escolhas de vida ou morte, devem preferir qualquer alternativa à morte, devem aceitar e encorajar a diversidade ao máximo, devem se acomodar às limitações acidentais de nascença e do ambiente, e precisam sempre optar pelo amor ao invés da guerra — ainda que batalhas sejam inevitáveis, devem visar ensinar a humildade aos inimigos sem necessariamente destruí-los.

(MEEKER, 1997, p.166).

No horror natural, o humano aparece integrado à natureza em filmes de canibal; aqui, o homem civilizado, ocidental, cumpre com o papel que normalmente lhe cabe, de intruso agressivo que comete alguma infração que necessita ser punida. A natureza então se manifesta através do canibal, o homem primitivo ainda unido ao planeta por seus costumes e crenças, que por meio de sua violência amoral (ainda que repugnante e, em outras circunstâncias, condenável), coloca a civilização em seu devido lugar.

O Príncipe das Trevas (1987), abreviado para OPDT de agora em diante, não é um filme de horror natural comum; de fato, poderia ser um típico filme de horror ocultista, tendo como mote o vindouro apocalipse causado pelo despertar do anticristo do título. Porém, influenciado pela franquia britânica Quatermass, Carpenter representa a besta através de uma substância guardada dentro de imenso relicário, escondido por séculos no porão de uma igreja. O anticristo não é criatura sobrenatural; trata-se de uma forma de vida alienígena caída dos céus (ou expulsa por Deus do paraíso). O líquido senciente (*“Pois o demônio nesse caso (...) não é uma criatura humanóide com cascos fendidos e uma cabeça com chifres, mas um vaso de líquido prebiótico evoluindo para vida inteligente a partir do caos”*⁶³), assim como a figura de Lúcifer, representa o elo com o passado da humanidade, o que foi esquecido pela civilização: *“o Mal engarrafado, cuja eventual libertação significa o retorno da consciência humana primitiva há muito reprimida, sobre a qual está fundada a frágil ficção de vida civilizada”* (CUMBOW, 2000, p.149). O Príncipe das Trevas, tal qual a natureza, é o primitivo incontrolável; sua lógica pode ser alienígena e amoral, mas está muito acima do mal como o concebemos.

⁶³ Muir, 2005.



Figura 21: O Príncipe das Trevas

Esse caráter primitivo da entidade se reflete nos arautos que atendem ao seu chamado para auxiliar na vinda do Anti-Deus, o pai do Príncipe das Trevas: mendigos, os humanos incivilizados, remanescentes de uma tradição coletivista, e os insetos e vermes, que desde o início do filme sinalizam que algo está para acontecer: *“Insetos desempenham um papel importante, tanto no conceito de telepatia quanto na função de mensageiros da tragédia. Assim como o Príncipe das Trevas, habitam a Terra há muito mais tempo que a humanidade; são seus irmãos”* (LE BLANC, 2011, p.81).

O horror corporal dialoga bastante com esses filmes, na medida em que doenças causadas por bactérias e vírus também estão incluídas como objetos formais do subgênero, caso do filme *Cujo* (Lewis Teague, 1983), em que um outrora simpático São Bernardo infectado pelo vírus da raiva ameaça uma mãe e seu filho; o monstro não é exatamente o cachorro, e sim sua versão transformada pela interação com o microorganismo transmissor da raiva. Como num filme típico do body o horror, a entidade controla pessoas através de seu próprio conteúdo: *“Quando o líquido ataca é como numa perversão do sacramento – um jato projetado na boca de sua vítima. Uma vez passado de boca em boca é transmitido como uma doença venéreo-afrodisíaca, assim como no filme Calafrios (1975), de David Cronenberg”* (LE BLANC, 2011, p.81). Os infectados arregimentam mais indivíduos para o lado da entidade através de seus *fluidos corporais* (MUIR, 2005), até que contaminam Kelly, que se torna a personificação do Anticristo e a quem cabe libertar o Anti-Deus, que habita a dimensão da antimatéria (ou a realidade através do espelho⁶⁴).

⁶⁴ *“O espelho é como a imagem do ‘Eu’ distorcido, na qual uma presença desconhecida espreita ‘por detrás do espelho’, dentro do inconsciente humano: observando — e alcançando — dentro do espelho o confronto com o lado sombrio do ‘Eu’”* (CUMBOW, 2000, p.152).



Figura 22: Os insetos

Em OPDT, podemos notar outro cânone do subgênero, a falta de compreensão de como funciona o mundo natural, aqui representada pela total estupefação dos cientistas reunidos para estudar a substância encontrada na igreja, que simplesmente não conseguem interpretar ou assimilar as informações obtidas a partir da análise da composição da entidade. O choque leva à indignação de alguns membros da equipe, culminando na morte de Wyndham, morto por tesouradas e consumido por insetos; *“essa falha em entender a natureza leva a um sentido totalmente diferente dentro do contexto da narrativa dos filmes, pois os personagens humanos pisam em territórios cujas regras eles simplesmente não conseguem compreender”* (FUCHS, 2015, p.49). É por isso que em Tubarão (1975), o prefeito de Amity se recusa a interditar a praia. Ele não consegue compreender que a existência do Tubarão possa intervir nos interesses financeiros de sua administração; no entanto, o animal não pode simplesmente ser expulso da comunidade ou convencido de interromper suas atividades, afinal o mar é *seu* território. Em Terrors da Noite (*Nightwing*, Arthur Haller, 1979), Walker invade o *habitat* dos morcegos (assim como os imigrantes europeus invadiram as nações indígenas) e provoca uma mudança no comportamento dos morcegos, que atacam o gado e posteriormente os habitantes da região. Essa teimosia é fruto da arrogante percepção de que o homem domina o mundo sem resistência, de que *“existimos para consumir a carne, não para sermos consumidos”* (TIFFIN, 2007, p.247).

O padre interpretado por Donald Pleasence discute com Professor Birack sobre a omissão da Igreja Católica, que escondeu do mundo a existência de tal criatura: *“Aparentemente, uma decisão foi tomada... para caracterizar o Mal puro como uma força espiritual, a escuridão que habita o coração dos homens. Era mais conveniente. Dessa forma, o homem permaneceria no centro de tudo. Uma mentira estúpida. Nos éramos vendedores, apenas isso.*

Nós vendemos nosso produto...para aqueles que não o possuíam. A nova vida. Nos recompensamos, punimos nossos inimigos. Então poderíamos viver sem a verdade. Uma substância...Malevolência. Essa era a verdade. Adormecida...Até agora”.



Figura 23: Contaminação

A omissão da Igreja sumariza o posicionamento antiético entre homem e a natureza essencial ao horror natural. Animais não são malignos; eles agem de acordo com seus instintos. O homem, que recusou seu lado primal, opera sob uma lógica objetiva, racional. Quando o homem opta por agir em desacordo com a natureza, ocorre um confronto. Toda a premissa do subgênero é contruída a partir dessa dicotomia de ação e reação: “(...) *humanos tem uma responsabilidade ética para com os animais. A falha dos humanos a esse respeito normalmente leva a uma rápida punição*” (GREGERSDOTTER, 2015, p.7). É bem verdade que em OPDT essa punição demora quase 2000 anos para se concretizar, e ainda assim ela é evitada temporariamente... Afinal, o Mal, assim como a natureza, não pode ser simplesmente destruído, e inexoravelmente ele retornará para efetivar o apocalipse, um “*retorno à normalidade*” da natureza infestada por humanos (MURRAY, 2009).

Outros subgêneros que evocam o Horror Natural:

- Horror Corporal: Seres Rastejantes (*Slither*, James Gunn, 2006)
- *Natural Horror*: A Invasão das Rãs (*Frogs*, George McCowan, 1972)
- Filmes de canibal: O Último Mundo dos Canibais (*Ultimo Mondo Canibale*, Ruggero Deodato, 1977)

VI – SUBJETIVIDADE E ILUSÃO

Horror Onírico e Horror Infante

6. O HORROR ONÍRICO

Fuga da realidade: O Inconsciente

Filme: Videodrome - A Síndrome do Vídeo (*Videodrome*, David Cronenberg, 1983)

Se a realidade pode potencializar a experiência do horror artístico, o mesmo pode ser dito do irreal. Desde o início do cinema, especialmente através do expressionismo alemão, diversos autores recorrem a alegorias fantásticas e surreais para ilustrar situações extremas e monstros exóticos.

Sonhos costumam ser interpretados de diversas formas e possuem várias atribuições e significados. A psicanálise é particularmente responsável pela importância que se dá atualmente à função da interpretação dos sonhos para analisar o que se passa no inconsciente do sujeito:

Sonhos podem ser revelações religiosas, profecias particulares ou demônios perigosos. Podem ser símbolos sexuais, fantasias não concretizadas ou o inconsciente coletivo. Sonhos são vistos como milagres médicos ou ferramentas terapêuticas e como catalisadores da criatividade ou conquistas artísticas. Para alguns, sonhos não são nada mais que baboseira neuroquímica ou lixo mental. Ainda assim, têm quem considere sonhos como os filmes da mente ou cinema gratuito... (PACKER, 2002, p.4).

Há uma conexão óbvia entre as artes (e o Cinema, que já foi chamado de ‘*psicanálise dos pobres*’⁶⁵) e os sonhos. E uma vez que existam pesadelos, o cinema de horror não teria como não explorar os medos que os habitam: “*Filmes de horror nos permitem reviver e ensaiar esses pesadelos. Eles nos transmitem sensações de domínio e catarse, simplesmente porque sabemos que o medo acabará quando o filme chegar ao fim e que estaremos bem*” (RIEBER, KELLY, 2014, p.58). Não existe um subgênero em particular que tenha os sonhos como temática específica, porém alguns deles lidam freqüentemente com alucinações ou estruturas narrativas não ortodoxas, dando ares surreais ao filme (através da “*abolição do elemento temporal e subversão da causalidade*”⁶⁶). Uma vez que um dos temas centrais do horror corporal são os distúrbios mentais e seus sintomas, não é incomum percebermos nesses filmes certa fragilidade entre realidade e delírios; e em se tratando da primeira fase da carreira de

⁶⁵ TYLER, 1970.

⁶⁶ RIEBER, KELLY, 2014, p.12.

Cronenberg, nenhum filme é tão marcadamente permeado por pesadelos (mais especificamente, alucinações) quanto *Videodrome* (1983).

Videodrome, um “*um pesadelo articulado sobre como nós indivíduos nos sentimos no novo sistema multinacional mundial*” (JAMESON, 1992, p.26), conta a estória de Max, executivo de uma pequena emissora canadense, a *Civic TV*, especializada em programação *freak* (filmes *mondo*, *soft-core*, *exploitation...*), que esbarra (não acidentalmente, como descobrimos no decorrer do filme) numa transmissão codificada aparentemente da Malásia, o videodrome. Fascinado pelo formato, Max investiga sua origem até se ver envolvido numa conspiração midiática promovida por uma multinacional inescrupulosa, a *Spectacular Optical*.

Uma das causas de seu fracasso quando lançado (e de sua popularidade tardia) é a forma indistinta em que alucinação e realidade são descritas. No ato final do filme, é possível identificar o que é real e o imaginário pela aparência de sua arma (que alterna entre pistola comum e a arma feita de carne), mas durante a maior parte do filme, tanto audiência quanto protagonista são deixadas no escuro a respeito do que realmente está acontecendo e do que é alucinação: “*Subjetividade onírica e fantasmagoria indubitavelmente foram introduzidas em narrativas realistas – mas sempre acompanhadas por marcas de sua não-realidade, usualmente através de distorções visuais e auditivas*” (BEARD, 2006, p.154).

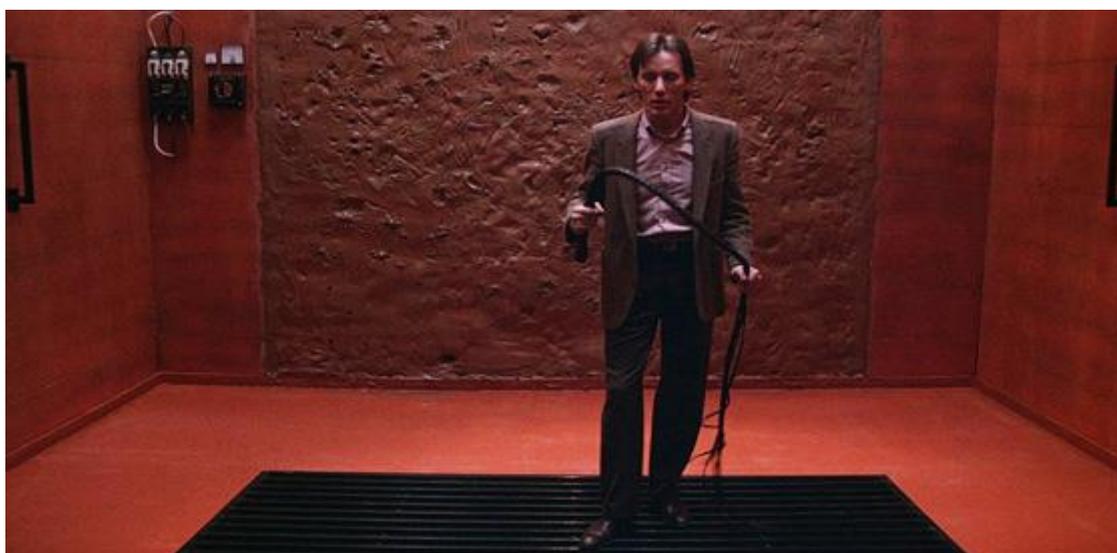


Figura 24: Max e o Videodrome

Videodrome é uma tecnologia midiática criada por Brian O’blivion, cientista-profeta fundador da *Cathode Ray Mission* (misto de igreja-ONG); seu sinal “*transforma relações de objetos*⁶⁷ *e identidade e dissolve a realidade em alucinações*” (BEARD, 2006, p.132). Pessoas

⁶⁷ Relação do ego e outro objeto, sem a qual o ego não poderia existir.

submetidas ao videodrome desenvolvem um tumor cerebral causador de alucinações. Sua missão original seria a de substituir a realidade física pela realidade da televisão e do vídeo, e o tumor seria um novo órgão, um upgrade do cérebro humano, capaz de interpretar essa nova realidade. Porém, sua invenção foi cooptada pela corporação *Spectacular Optical* com o intuito de utilizar essa nova tecnologia para “*fortalecer a América do Norte*” (como isso seria realizado, não sabemos). O’blivion é a primeira vítima do videodrome. Vítima do câncer causado por sua invenção, ele existe virtualmente através de milhares de gravações feitas antes de sua morte, fruto de um desejo de transcender a morte e continuar vivendo na realidade midiática, ao menos enquanto sua filha Vivian continuar enviando suas fitas para programas de TV. O diagnóstico de O’blivion sobre a nova realidade (“*TV é realidade, e a realidade é menos que a TV*”) alude ao conceito de *identidade terminal*⁶⁸ de Scott Bukatman, em que o indivíduo ressignifica sua existência em meios virtuais (videogames, TV), fruto do temor de não mais existir (BUKATMAN *apud* VIEIRA, COELHO, 2011); na realidade Cronenberguiana, “*O corpo é tão vulnerável que é facilmente absorvido e controlado pela tecnologia, tornando-se flexibilizado em sua matéria e tornado mero invólucro de uma subjetividade que não mais lhe pertence enquanto indivíduo*” (IBID, 2011, p.94).

Como nos sonhos, as alucinações sofridas por Max remetem ao seu inconsciente, à culpa e aos desejos reprimidos:

(...) o caráter específico de suas alucinações são encarnações de seus conflitos internos particulares, somatizações de uma (maligna) condição psíquica, assim como em muitos de seus primeiros filmes. Mais enfática e explicitamente que nunca (exceto talvez no diferente contexto de Calafrios), o problema é sexual. É uma questão de apetite sexual transgressor, explicitamente sádico, que produz excitação e sensação de liberdade, seguido por dor e culpa, e finalmente completo caos emocional e autodestruição.
(BEARD, 2006, p.122).

Max vive imerso em vulgaridades, perversões e violência, mas se esforça para se mostrar alheio a isso; atribui ao serviço prestado por sua emissora um fator social positivo (o de fornecer estímulos sensoriais extremos para uma audiência que então não precisa recorrer à realidade para tal), mas ainda assim está sempre a procura de programas cada vez mais subversivos para sua emissora. Duplamente vicário, Max busca entretenimento extremo a)

⁶⁸ Sobre a condição de Max, Bukatman diz que “O sujeito está em crise, sua hegemonia ameaçada por estruturas de controle centralizadoras, por uma tecnologia que simultaneamente aliena e máscara essa alienação, e pela percepção de sua impotência” (BUKATMAN, 1993, p.92).

não para si, mas para seus consumidores, e b) que não sejam reais, mas que pareçam reais (conferindo ao filme um caráter “*auto-acusatório*”⁶⁹).

Ainda que Max tente escapar de sua cumplicidade quanto ao conteúdo de sua emissora, é inegável sua atração por transgressões, especialmente as de cunho sexual. Suas alucinações (reflexos de seu subconsciente) remetem a um prazer sádico, como quando chicoteia sua amante Nicki e posteriormente Masha, ou quando pensa ter agredido Bridey, sua secretária. Também é notável quão rápido cedeu aos prazeres sadomasoquistas de Nicki ou sua veemência ao recusar conteúdo considerado ‘fraco’ ou convencional demais para a *Civic TV*. As transformações que destróem sua vontade na verdade libertam o lado agressivo-transgressor de Max, ao ponto de sua arma tornar-se parte de seu corpo. A ‘nova carne’ celebrada pela filosofia de O’blivion nada mais é que a total subjugação do consciente racional pelo inconsciente primal, normalmente expresso através dos sonhos (ou alucinações).



Figura 25: A retina do olho da mente

No final das contas, Max é vítima de ideologias pós-modernas (representadas pelas teorias teo-midiáticas de Brian O’blivion e a ‘filosofia’ por trás do videodrome), corporações multinacionais com fins políticos escusos (*Spectacular Optical*), mídia/tecnologia (o videodrome), o capitalismo (a necessidade de encontrar programação cada vez mais extrema) e de suas próprias perversões, que o tornaram presa fácil para diferentes facções destruírem sua identidade e o transformarem numa marionete.

⁶⁹ BEARD, 2006, p.122.

A metamorfose de videodrome é bastante singular se comparada aos outros filmes de Cronenberg. Ainda que todas compartilhem um *background* científico/tecnológico, elas apontam a uma possibilidade (improvável, é verdade) evolutiva, mantendo o homem como agente puramente biológico (pessoas viciadas em sexo infestadas por parasitas; telepatia e psicocinese; vampirismo venéreo; autogênese psicossomática, citando os exemplos até 83); no caso imediatamente pós videodrome, em A Mosca, a transformação se sustenta (ainda que de forma horrível) até a fusão da carne com a máquina. Mas aqui vemos Max transmutar em híbrido entre homem e máquina, embora não seja necessariamente um ciborgue. O filme parece evocar um temor relacionado aos avanços tecnológicos, algo explorado em Geração Proteus (*Demon Seed*, Donald Cammell, 1977) ou O Exterminador do Futuro (*Terminator*, James Cameron, 1984): “*Á medida que rendemos nossas vidas mais e mais à tecnologia, nos tornamos apreensivos quanto às forças que estamos alimentando. Sentimos que estamos abrindo mão do controle. Em outras palavras, nos sentimos alienados em relação as nossas próprias invenções — pior, sentimos que estamos virando máquinas*” (RIEBER, 2014, p.35). No filme, a realidade de Max realmente passa a ser ditada pela TV e pelo vídeo. Seu corpo se adapta aos aparelhos que mediam sua existência e torna-se suscetível a instruções tanto quanto um computador.



Figura 26: Longa vida á Nova Carne

A perda da identidade de Max é acentuada por dois aspectos de sua transformação física: o primeiro é um possível hermafroditismo sugerido por sua nova interface: a vagina em seu torso, entrada para as fitas VHS que contém a sua programação e o pênis emulado pela pistola de carne em sua mão direita. O segundo é a implicação da nova funcionalidade de seu corpo: Max agora é mero *hardware*, executor das duas facções em confronto.

Ainda que exiba prazer no assassinato de Harlan, funcionário espião da *Spectacular Optical*, a morte de Convex é desempenhada com típico fervor fundamentalista (*'Longa vida á Nova Carne!'*). Irônicamente, como se encontrassem num meio de caminho evolutivo, enquanto Max torna-se máquina, os aparelhos de TV e as fitas de VHS viram carne, respiram e se contorcem, indicando que a próxima fase da existência de Max reside dentro de seus limites.

Outros subgêneros que evocam o Horror Onírico:

- Horror gótico: Drácula de Bram Stoker (*Dracula*, Francis Ford Coppola, 1992)
- Expressionismo Alemão: O Gabinete do Doutor Caligari (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, Robert Wiene, 1920)
- *Sci-fi horror*: John Morre no Final (*John Dies at the End*, Don Coscarelli, 2012)
- *Body horror*: Mistérios e Paixões (*Naked Lunch*, David Cronenberg, 1991)
- *Fantasy horror*: A Viagem de Alice (*Neco z Alenky*, Jan Svankmajer, 1988)
- *Thriller*: Império dos Sonhos (*Inland Empire*, David Lynch, 2006)
- Filmes de zumbi: Terror nas Trevas (*...E tu vivrai nel terrore! L'aldilà*, Lucio Fulci, 1981)

7. O HORROR INFANTE

Infância e horror: Pais e filhos

Filme: *As Criaturas Atrás das Paredes (The People Under The Stairs, Wes Craven, 1991)*

Crianças são vítimas e causadoras do horror. Inicialmente, a idéia de uma criança ser monstruosa pode parecer controversa demais, inverossímil demais, afinal infância evoca inocência, ingenuidade, aprendizado e pureza. Por outro lado, personagens infantis como vítimas de monstros fazem total sentido, uma vez que a infância precisa ser protegida por ser mais vulnerável; a imagem do infante indefeso é por demasiadamente eficiente para capturar a empatia do espectador. E é justamente esse paradoxo que torna a figura da *criança repulsiva* tão poderosa no cinema de horror:

Crianças monstruosas cobrem uma vasta gama de manifestações, porém todas vistas como incompatíveis com o que se entende por criança. Utilizo o termo *criança repulsiva (revolting)* para gerar um senso de coesão para os diferentes exemplos. O termo é útil por sua dupla aderência: são figuras que “repulsam”, ou seja, repelem. São corpos que violam as leis naturais e a ordem: adultos vivendo em corpos de criança, corpos possuídos ou bestiais, crias demoníacas, zumbis ou assombrações espectrais, ou poderosos catalisadores sobrenaturais. Mas essas figuras também são corpos revoltosos: eles habitam na retórica e na representação da força dos movimentos jovens e a natureza do “rebelde”, antes prezada como figura distintivamente Americana e ainda assim vilificada como disruptiva e antiética em relação à comunidade harmoniosa. Mas talvez a qualidade mais disruptiva da criança repulsiva seja o fato de que elas não precisem ou desejem tornarem-se replicas de suas contrapartes adultas.

(SCAHILL, 2015, p.5).

É importante ressaltar que nessa categoria, invoco tanto a criança que sofre com o horror quanto a que o provoca. No primeiro caso, destaco os filmes que tem como protagonistas as crianças (Brinquedo Assassino [*Child's Play*, Tom Holland, 1988], O Iluminado [*The Shining*, Stanley Kubrick, 1980]), em que o monstro representa os temores infantis (“*ilustram o terror da imaginação infantil ilimitada pelas prescrições da autoridade adulta*”⁷⁰); no segundo, obras em que suas crianças são monstruosas (Nasce um Monstro [*It's Alive*, Larry Cohen, 1974], A Inocente Face do Terror [*The Other*, Robert Mulligan, 1972]), representando os temores dos adultos (“*o que a geração anterior reprimiu em nós e, por sua vez, o que nós reprimimos em nossas crianças*”⁷¹). Filmes que utilizam crianças proeminentemente em suas tramas trazem consigo uma dualidade de identificação; frequentemente estamos “*contra a criança, a favor da criança*” (SCAHILL, 2015, p.2), pois somos confrontados tanto com a repulsa/identificação da criança maligna e o sincero impulso de proteger a criança vulnerável,

⁷⁰ LENNARD, 2014, p.2.

⁷¹ WOOD, 1985, p.200.

ao mesmo tempo em que lidamos com a frustração de acompanhar os atos de indivíduo ainda em formação.

Assim como no Horror Onírico, não há um subgênero específico que predisponha de monstros infantis, mas uma reincidência maior pode ser encontrada em filmes de fantasia, horror familiar ou de casas assombradas.



Figura 27: *Daddy e Fool*

O conceito de infância só passou a existir a partir do final do século 17 (ARIES, 1965), até então “crianças eram vistas essencialmente como adultos em miniatura até que ele ou ela tivesse capacidade de prover seu próprio sustento” (SCAHILL, 2015, p.13). A partir de então, a inocência da criança foi enfatizada por diversos filósofos (Blake, Rousseau) e celebrada pelo romantismo (a nostalgia do movimento via a infância como estado de graça natural), e posteriormente ressignificada como conjunto de qualidades inferiores, ressaltando a imaturidade, falta de objetividade e disciplina: “A criança inocente foi gradualmente se tornando um símbolo da alienação em vida” (PIFER, 2000, p.46). Ainda que essas duas configurações da infância sejam absolutamente distintas, coexistem em maior ou menor grau até hoje e compõem nossa noção do que é ser criança: “A criança que herdamos dos Vitorianos está tanto dentro de nós como distante, um repositório de nostalgia e uma esperança para o futuro, fraca e poderosa, sedutora e repulsiva” (KINCAID, 1992, p.68).

Crianças monstro passaram a figurar na literatura gótica apenas a partir do século dezenove, quando personagens infantis “desempenharam mais e mais atividades, desenvolvendo-se de mera vítima a freqüente agressor, assassino, um monstro verossímil” (BUSSING, 1987, p.14). Em meados século seguinte, foram incorporadas ao imaginário do

cinema de horror atingindo maior proeminência durante a década de 70, com a crescente popularidade de filmes que tinham em seus núcleos familiares a origem do horror: “o antagonista não era uma força externa como o monstro de Frankenstein, o Conde Drácula ou a mulher pantera; agora a ameaça vinha de dentro” (WILLIAMS, 1996, p.13). O Bebê de Rosemary (1968), O Exorcista (1973) e A Profecia (1976) têm em comum a figura da criança, normalmente o elo inexorável que une a família, transformado em criatura omnívida, evocando o *unheimliche* de Freud, que “não pode ser totalmente decifrado” (DOUGLAS, 1984, p.302).

O filme As Criaturas atrás das paredes (abreviado para ACAP) narra as aventuras de Fool, jovem de 13 anos que precisa arrumar dinheiro para evitar o despejo de sua família e pagar pelo tratamento de sua mãe doente. Sem opções, tenta colaborar num assalto à casa de seus senhorios, um estranho e repulsivo casal.



Figura 28: Daddy e Alice

ACAP (1991) é um filme composto quase que inteiramente por figuras infantis; Fool, Alice e Roach, os protagonistas, são distintos em termos de personalidade e maturidade, mas claramente habitam o espectro ‘positivo’ de personagens infantis; suas motivações são puras e representam a bondade que se acredita inerente às crianças. Daddy, apesar de adulto, age de forma infantilizada. É facilmente provocável por Roach e vive sob as ordens de Mommy (sua mãe/irmã/esposa), na tradição de personagens como Jason Vorhees, Norman Bates e Leatherhead (ainda que a dominação não seja tão completa como nesses casos). Violento e imoral, Daddy é tanto a figura paterna monstruosa, agressora e tirânica, quanto à criança maligna que exerce algum tipo de domínio sobre as outras. Por fim, temos as criaturas do

título, crianças rejeitadas por *Mommy e Daddy* que são banidas para o porão. Num primeiro momento somos levados a interpretar tais personagens como monstuosos, por sua aparência (pele esbranquiçada, cabelos desgrenhados, roupas rasgadas, emitem ruídos estranhos, unhas compridas e sujas, canibais), mas depois somos informados de que são jovens abandonados, cujas línguas ou orelhas foram cortadas por terem se ‘comportado mal’; ao final do filme, temos pena e regojizamo-nos com sua vingança final contra os ‘pais opressores’.

Andrew Scahill classifica as personagens infantis de filmes de horror da seguinte forma (2015, págs.15-20):

Criança	Eixo	Monstro
O inocente	<i>Sabedoria</i>	O observador
A criança da natureza	<i>Controle corporal</i>	A criança-besta
O sonhador	<i>Trabalho/Diversão</i>	O destruidor
A criança sábia	<i>Transparência</i>	O alienígena
O pregador de peças	<i>Desejo</i>	O demônio

Basicamente, esses arquétipos são separados pelo nível da característica principal atribuída a cada um apresentada pelo personagem. Por exemplo: a criança inocente é pura e ingênua (Alice, ACAP); o observador se mantém alheio às regras por egoistamente não ter interesse em aprendê-las (Rhoda, Tara Maldita). A criança da natureza é a personificação de nosso elo primal com a natureza (Tim, *Jurassic Park*); a criança-besta é o animal que vive dentro do homem (o bebê de Nasce um Monstro) ou “portal para forças malignas do além”⁷² (Caroll Anne, *Poltergeist* [Tobe Hooper, 1982]). O sonhador é a criança cuja imaginação ainda não foi limitada pelo bom senso, dever ou disciplina (Valerie, Valerie e a Semana das Maravilhas); o destruidor é aquele que usa sua imaginação para causar dor e destruição, normalmente tentando lidar com traumas ou circunstâncias opressoras (Ophelia, O Labirinto do Fauno). A criança sábia é o prodígio, altruísta e questionadora, ou a criança precocemente amadurecida (*Fool*, ACAP); a alienígena é a criança fria, sem sentimentos, implacável (as crianças de A Aldeia dos Amaldiçoados). Por fim, o pregador de peças é a criança desobediente, inventiva e brincalhona (*Roach*, ACAP); o demônio é aquele que, de acordo com suas vontades, magoa, fere e mata (Reagan, O Exorcista).

Wes Craven, escritor e diretor de ACAP, frequentemente utiliza dinâmicas familiares para ilustrar seus filmes de horror. Em Aniversário Macabro e Quadrilha de Sádicos (1977),

⁷² SCAHILL, 2015, p.17.

tipicas famílias norte-americanas entram rota de colisão com versões monstruosas de si mesmas e precisam descer ao mesmo nível de seus antagonistas para sobreviver; em *A Hora do Pesadelo* (1984), os pais de Nancy são cúmplices do crime que originou a maldição que paira sobre a rua Elm; *A Maldição de Samantha* (1986) narra a transformação de Samantha em um ciborgue assassino, após ser acidentalmente morta por seu pai abusivo; em *Pânico*, os assassinatos dos três primeiros filmes são desencadeados por adultérios e separações entre os pais dos jovens protagonistas. *ACAP* se destaca por retratar possivelmente a família mais bizarra da filmografia de Craven. *Daddy e Mommy* são irmãos e marido e mulher; *Mommy* é extremamente religiosa e utiliza sua fé distorcida para justificar punições extremas em seus ‘filhos’, crianças da vizinhança seqüestradas pelo casal, e descartadas quando desobedientes. *Daddy* manifesta desejos sexuais por Alice, a atual filha do casal. Quando o resto de sua prole enfim escapa do porão, irrompem das paredes e do chão como zumbis, salvando Alice e em seguida fugindo furtivamente em meio à celebração da comunidade, livre de seus senhores inescrupulosos:

Eles [os pais] podem punir suas crianças como se estas fossem vitimas substitutas de suas próprias frustrações sociais e inabilidade de corresponder aos valores da família patriarcal. Submetendo-se psicoticamente às regras patriarcais, o pai pode tornar-se um monstro que domina sexual e violentamente sua família, compensando sua falta de sucesso fora de casa, ideologicamente definido pelo capitalismo. A mãe pode inadvertidamente forçar seus filhos a comportamentos conformistas, abusando delas ou até mesmo fechando os olhos para as atividades psicóticas do marido. Um padrão circular pode se originar. Vítimas abusadas e traumatizadas podem ser as futuras agressoras (...).

(WILLIAMS, 1996, p.16).

O filme sugere, através do personagem interpretado por Bill Cobbs, que cada geração da família de *Mommy e Daddy* é mais louca que a anterior, possivelmente devido à procriação entre membros da família e a abusos cometidos entre pais e filhos. Não à toa, é a obediente e caridosa Alice quem esfaqueia *Mommy*, ainda que de forma praticamente acidental. Mas ainda mais simbólico é sua resposta às admoestações de sua captora, quando ela finalmente reage, rompe o parentesco entre as duas e a manda *queimar no inferno*, comprovando que “o efeito da agressão é revelador de sua fonte” (ROSE, 1977, p.97).



Figura 29: *Mommy* e as criaturas atrás das paredes

Outros subgêneros que evocam o Horror Onírico:

- Horror gótico: Os Outros (*The Others*, Alejandro Amenábar, 2001)
- *Sci-fi horror*: A Aldeia dos Amaldiçoados (*Village of the Damned*, Wolf Rilla, 1960)
- *Occult horror*: A Profecia (*The Omen*, Richard Donner, 1976)
- *Fantasy horror*: Valerie e a Semana das Maravilhas (*Valerie a týden divu*, Jaromil Jires, 1970)
- *Thriller*: A Tara Maldita (*The Bad Seed*, Mervyn LeRoy, 1956)
- *Haunted House*: O Iluminado (*The Shining*, Stanley Kubrick, 1980)
- *Family horror*: Martin (George A. Romero, 1977)

VII – CONSIDERAÇÕES FINAIS

O espectador típico do cinema de horror é, acima de tudo, um fã. Ele se identifica com atores, diretores, subgêneros, formatos e convenções. Um filme de horror bem sucedido é aquele que oferece um equilíbrio entre idéias novas ou pouco utilizadas (umas vez que nada mais é inédito) e a manutenção da tradição dos clássicos.

Subgêneros e monstros não surgiram por acaso. São frutos da repetição de uma fórmula, estabelecida a partir de idéias que exprimiam certo receio ou temor. Crianças monstro, por exemplo, surgiram a partir do século 20 a partir do momento em que “*abuso infantil torna-se a preocupação central do gênero*” (SCAHILL, 2015, p.20), assim como o subgênero family horror torna-se recorrente especialmente durante a década de 70, num período em que na América os “*papéis de gênero [masc. e fem.] entraram em crise. Famílias racharam, fazendas pequenas tiveram suas hipotecas executadas, frequentemente causando suicídios, adolescentes se distanciaram ainda mais de seus pais e casos de famílias disfuncionais e abusivas tornaram cada vez mais comuns*” (WILLIAMS, 1996, p.19). Em todos os casos, do expressionismo alemão até os filmes de desastres ambientais ou animais fora de controle, todos correspondem a uma angústia inerente a nossa sociedade, aumentada circunstancialmente. O horror é nosso canal para lidar com esses temores bem como oportunidade de escapá-lo. Vemos o monstro pondo alguém em perigo e esquecemos nossos problemas: “Tudo poderia ser pior”.

As categorias apontadas neste trabalho funcionam como guarda-chuvas teóricos que englobem alguns desses temores. O formato da pesquisa e sua direção talvez tenham contribuído para que o escopo do que pôde ser incluído em cada categoria seja menor que o necessário. De fato, muita coisa teve de ser deixada de fora. Mas creio que seja possível vislumbrar o que as categorias representam dentro do vasto cinema de horror. Enquanto os subgêneros lidam com a forma, tentei estabelecer definições de conteúdo. E ao selecionar o trabalho de três dos principais autores do gênero, tive o privilégio de lidar com o que de melhor o gênero produziu. Felizmente, pude lidar tanto com clássicos absolutos quanto filmes fora da curva. Sinto que, de alguma forma, boa parte das configurações estéticas do gênero foram mencionadas. Alguns tópicos, como a historiografia do horror e paracinema/fandom dizem respeito à outra versão do trabalho, mas foram mantidas aqui por tratarem de aspectos relevantes ao gênero e a sua peculiar audiência. Ainda que sua leitura não seja essencial,

oferecem dados que podem aprofundar a compreensão do que é o gênero e de como ele se desenvolveu e qual a sua relação com crítica, público e indústria.

Creio que a melhor defesa e justificativa para a realização desta pesquisa seja a constatação de que o cinema de horror não é uma unidade apenas; trata-se de uma aparente infinitude de possibilidades e subdivisões. O horror *Cult* e o horror *mainstream* (MATHIJS, 2011); filmes de susto e horror psicológico; filmes de monstro, de alien, de *serial killers*, de animais... Filmes bons, filmes ruins e filmes ruins-bons (OCHOA, 2011). Enfim, se é impossível conhecer tudo a respeito de qualquer gênero cinematográfico, em relação ao horror a afirmação é ainda mais verdadeira.

Nas páginas seguintes, após apresentar as sete categorias que, acredito, compõem um panorama bastante abrangente dos diferentes tipos de horror, proporciono listas de filmes pertencentes a cada uma. São filmes de diversos autores, épocas, países e subgêneros. Alguns poderiam estar presentes em mais de uma lista, bem como remakes, spin offs, sequências e toda sorte de variação possível, mas me detive em originais (ou reinvenções, caso de O Novo Pesadelo: O Retorno de Freddy Krueger). Evitei repetições para poder oferecer um conjunto de filmes tão extenso quanto possível, a fim de testar preliminarmente o alcance das categorias.

Aproveito para deixar claro que não acredito numa apreciação do horror (ou de qualquer gênero) que não leve em conta os subgêneros, ao menos subliminarmente. Minha intenção aqui foi oferecer possibilidades de interpretação que invistam no que há de mais intrínseco ao gênero, o horror. Se tivesse que defender cada categoria em apenas uma palavra que justificasse uma por uma, diria que o horror sexual diz respeito ao abuso; o horror paranóico corresponde à solidão; o horror realista, ao possível; o horror visceral, ao corpo; o horror natural, ao selvagem; o horror onírico, à loucura; e o horror infante, ao abandono. Cada um representa uma gama de possibilidades e significados, perceptíveis a partir da apropriação de determinadas alegorias e símbolos do gênero, mais ou menos intercambiáveis entre si.

Finalmente, quanto à capacidade de cruzamento entre as categorias, creio que assim como ocorre com os subgêneros, é da audiência a última palavra a respeito do que cada filme expressa. E não falo de um público homogêneo, mas de espectadores especialistas ou ocasionais, que pesquisam ou se baseiam apenas no hype, em fãs de obras de grandes estúdios ou Tumas da vida, e assim por diante. Constantemente me vi repensando a catalogação de determinados filmes sob uma ou outra categoria, e é por isso que me vi obrigado a selecionar três realizadores, ao invés de um. No final das contas, creio que foi melhor assim; se duas

cabeças pensam (ou fazem pensar) melhor que uma, três formam um monstro mais assustador...

LISTA DE FILMES

--Horror Sexual

- Halloween - A Noite do Terror (*Halloween*, John Carpenter, 1978)
- Calafrios (*Shivers*, David Cronenberg, 1975)
- Vestida Para Matar (*Dressed To Kill*, Brian DePalma, 1980)
- Prelúdio para Matar (*Profondo Rosso*, Dario Argento, 1975)
- A Vingança de Jennifer (*I Spit On Your Grave*, Meir Zarchi, 1978)
- Acampamento Sinistro (*Sleepaway Camp*, Robert Hiltzik, 1983)
- O Trem do Terror (*Terror Train*, Roger Spottiswoode, 1980)
- Amargo Pesadelo (*Deliverance*, John Boorman, 1972)
- Sedução e Vingança (*Ms.45*, Abel Ferrara, 1981)
- A Noite do Terror (*Black Christmas*, Bob Clark, 1974)
- Sob o Domínio do Medo (*Straw Dogs*, Sam Peckinpah, 1971)
- Carrie, a Estranha (Brian De Palma, 1976)
- Repulsa ao Sexo (*Repulsion*, Roman Polanski, 1965)
- *Color Me Blood Red* (Herschell Gordon Lewis, 1965)
- Dublê de Corpo (*Body Double*, Brian De Palma, 1984)
- Psicose (*Psycho*, Alfred Hitchcock, 1960)
- A Tortura do Medo (*Peeping Tom*, Michael Powell, 1960)
- Corrente do Mal (*It Follows*, David Robert Mitchell, 2014)
- *Puffball* (Nicolas Roeg, 2007)
- Enraivecida na Fúria do Sexo (*Rabid*, David Cronenberg, 1977)
- As Diabólicas (*Les diaboliques*, Henri-Georges Clouzot, 1955)
- Audição (*Ôdishon*, Takashi Miike, 1999)
- *Onibaba*, O Sexo Diabólico (*Onibaba*, Kaneto Shindô, 1964)
- Trágica Obsessão (*Obsession*, Brian De Palma, 1976)
- Os Filhos do Medo (*The Brood*, David Cronenberg, 1979)
- O Silêncio dos Inocentes (*The Silence of the Lambs*, Jonathan Demme, 1991)
- *Nekromantik* (Jörg Buttgerit, 1987)
- Fome de Viver (*The Hunger*, Tony Scott, 1983)
- Escravas do Desejo (*Les lèvres rouges*, Harry Kümel, 1971)
- *La novia ensangrentada* (Vicente Aranda, 1972)

--Horror Paranóico

- O Enigma de Outro Mundo (*The Thing*, John Carpenter, 1982)
- Janela Indiscreta (*Rear Window*, Alfred Hitchcock, 1954)
- O Bebê de Rosemary (*Rosemary's Baby*, Roman Polanski, 1968)
- *Dagon* (Stuart Gordon, 2001)
- Possessão (*Possession*, Andrzej Zulawski, 1981)
- Invasores de Corpos (*Invasion of the Body Snatchers*, Philip Kaufman, 1978)
- O Homem de Palha (*The Wicker Man*, Robin Hardy, 1973)
- Advogado do Diabo (*The Devil's Advocate*, Taylor Hackford, 1997)
- Testemunha Muda (*Mute Witness*, Anthony Waller, 1995)
- Maratona da Morte (*Marathon Man*, John Schlesinger, 1976)
- O Vingador do Futuro (*Total Recall*, Paul Verhoeven, 1990)
- Insônia (*Insomnia*, Christopher Nolan, 2002)
- Ilha do Medo (*Shutter Island*, Martin Scorsese, 2010)
- O Inquilino (*Le locataire*, Roman Polanski, 1976)
- Cubo (*Cube*, Vincenzo Natali, 1997)
- O Último Portal (*The Ninth Gate*, Roman Polanski, 1999)
- 13 Desafios (*13 game sayawng*, Chookiat Sakveerakul, 2006)
- Possuídos (*Fallen*, Gregory Hoblit, 1998)
- *Oldboy* (*Oldeuboi*, Chan-wook Park, 2003)
- Coração Satânico (*Angel Heart*, Alan Parker, 1987)
- A Epidemia (*The Crazies*, Breck Eisner, 2010)
- A Casa do Diabo (*The House of the Devil*, Ti West, 2009)
- *Would You Rather* (David Guy Levy, 2012)
- Possuídos (*Bug*, William Friedkin, 2006)
- *Circle* (Aaron Hann e Mario Miscione, 2015)
- *Kill List* (Ben Wheatley, 2011)
- Demônio (*Devil*, John Erick Dowdle, 2010)
- O Silêncio do Lago (*Spoorloos*, George Sluizer, 1988)
- Olhos de Gato. segmento “*Quitters, Inc.*” (*Cat's Eye*, Lewis Teague, 1985)
- Inverno de Sangue em Veneza (*Don't Look Now*, Nicolas Roeg, 1973)
- Eles Vivem (*They Live*, John Carpenter, 1988)

--Horror Realista

- Aniversário Macabro (*The Last House on The Left*, Wes Craven, 1972)
- Atividade Paranormal (*Paranormal Activity*, Oren Peli, 2007)
- A Bruxa de Blair (*The Blair Witch Project*, Daniel Myrick e Eduardo Sánchez, 1999)
- Mundo Cão (*Mondo Cane*, Paolo Cavara, Gualtiero Jacopetti e Franco Prosperi, 1962)
- As fitas de Poughkeepsie (*The Poughkeepsie Tapes*, John Erick Dowdle, 2007)
- Faces da Morte (*Faces of Death*, Conan LeCilaire, 1978)
- Holocausto Canibal (*Cannibal Holocaust*, Ruggero Deodato, 1980)
- [Rec] (Jaume Balagueró e Paco Plaza, 2007)
- Retrato de um Assassino (*Henry - Portrait of a Serial Killer*, John McNaughton, 1986)
- O Massacre da Serra Elétrica (*The Texas Chainsaw Massacre*, Tobe Hooper, 1974)
- Aconteceu Perto de Sua Casa (*C'est arrivé près de chez vous*, Rémy Belvaux, André Bonzel e Benoît Poelvoorde, 1992)
- A Serbian Film - Terror sem Limites (*Srpski film*, Srdjan Spasojevic, 2010)
- A Noite dos Mortos Vivos (*Night of the Living Dead*, George A. Romero, 1968)
- Cloverfield: Monstro (*Cloverfield*, Matt Reeves, 2008)
- Apollo 18 - A Missão Proibida (*Apollo 18*, Gonzalo López-Gallego, 2011)
- Contatos de 4º Grau (*The Fourth Kind*, Olatunde Osunsanmi, 2009)
- Häxan - A Feitiçaria Através dos Tempos (*Häxan*, Benjamin Christensen, 1922)
- Diário dos Mortos (*Diary of the Dead*, George A. Romero, 2007)
- The Den (Zachary Donohue, 2013)
- V/H/S (vários, 2012)
- A Possessão de Deborah Logan (*The Taking of Deborah Logan*, Adam Robitel, 2014)
- O Caçador de Troll (*Trolljegeren*, André Øvredal, 2010)
- Infectado (*Afflicted*, Derek Lee e Clif Prowse, 2013)
- The Borderlands (Elliot Goldner, 2013)
- Noroi (Kôji Shiraishi, 2005)
- Amizade Desfeita (*Unfriended*, Levan Gabriadze, 2014)
- The Last Horror Movie (Julian Richards, 2003)
- The Conspiracy (Christopher MacBride, 2012)
- O Último Exorcismo (*The Last Exorcism*, Daniel Stamm, 2010)

--Horror Visceral

- A Mosca (*The Fly*, David Cronenberg, 1986)
- O Médico e o Monstro (*Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, Rouben Mamoulian, 1931)
- O Lobisomem (*The Wolf Man*, George Waggner, 1941)
- Sangue de Pantera (*The Cat People*, Jacques Tourneur, 1942)
- *Hellraiser - Renascido do Inferno* (*Hellraiser*, Clive Barker, 1987)
- A Hora do Lobo (*Vargtimmen*, Ingmar Bergman, 1968)
- A Noite dos Mortos Vivos (*Night of The Living Dead*, George A. Romero, 1968)
- Irmãs Diabólicas (*Sisters*, Brian De Palma, 1973)
- Exorcismo Negro (José Mojica Marins, 1974)
- Madrugada dos Mortos (*Dawn of The Dead*, George A. Romero, 1978)
- Viagens Alucinantes (*Altered State*, Ken Russell, 1980)
- Gritos de Horror (*The Howling*, Joe Dante, 1981)
- Um Lobisomem Americano em Londres (*An American Werewolf In London*, John Landis, 1981)
- *Basket Case* (Frank Henenlotter, 1982)
- Dia dos Mortos (*Day of The Dead*, George A. Romero, 1985)
- A Maldição: Raízes do Terror (*The Curse*, David Keith, 1987)
- Gêmeos - Mórbida Semelhança (*Dead Ringers*, David Cronenberg, 1988)
- Extermínio (*28 Days Later*, Danny Boyle, 2002)
- *Dopperugengā* (Kiyoshi Kurosawa, 2003)
- Reféns do Medo (*Giallo*, Dario Argento, 2009)
- A Sociedade dos Amigos do Diabo (*Society*, Brian Yuzna, 1989)
- Espinhos (*Splinter*, Toby Wilkins, 2008)
- A Metade Negra (*The Dark Half*, George A. Romero, 1993)
- Do Além (*From Beyond*, Stuart Gordon, 1986)
- Tetsuo: O Homem de Ferro (*Tetsuo*, Shin'ya Tsukamoto, 1989)
- Síndrome de Caim (*Raising Cain*, Brian De Palma, 1992)
- Distrito 9 (*District 9*, Neill Blomkamp, 2009)
- As Mãos de Orlac (*Orlacs Hände*, Robert Wiene, 1924)
- Akira (Katsuhiro Ôtomo, 1988)
- O Incrível Homem Que Derreteu (*The Incredible Melting Man*, William Sachs, 1977)

--Horror Natural

- Príncipe das Trevas (*Prince of Darkness*, John Carpenter, 1987)
- Seres Rastejantes (*Slither*, James Gunn, 2006)
- A Invasão das Rãs (*Frogs*, George McCowan, 1972)
- O Último Mundo dos Canibais (*Ultimo Mondo Canibale*, Ruggero Deodato, 1977)
- No Mundo de 2020 (*Soylent Green*, Richard Fleischer, 1973)
- Tubarão (*Jaws*, Steven Spielberg, 1975)
- Orca - A Baleia Assassina (*Orca*, Michael Anderson, 1977)
- Animais em Fúria (*Day of the Animals*, William Girdler, 1977)
- Piranha (Joe Dante, 1978)
- Semente do Diabo (*Prophecy*, John Frankenheimer, 1979)
- Terrores da Noite (*Nightwing*, Arthur Hiller, 1979)
- O Enxame (*The Swarm*, Irwin Allen, 1978)
- Q - A Serpente Alada (*Q*, Larry Cohen, 1982)
- O Império das Formigas (*Empire of the Ants*, Bert I. Gordon, 1977)
- O Corte da Navalha (*Razorback*, Russell Mulcahy, 1984)
- A Noite do Terror Rastejante (*Squirm*, Jeff Lieberman, 1976)
- A Maldição das Aranhas (*Kingdom of the Spiders*, John Cardos, 1977)
- Slugs (*Slugs - muerte viscosa*, Juan Piquer Simón, 1988)
- A Fúria das Feras Atômicas (*The Food of the Gods*, Bert I. Gordon, 1976)
- A Coisa (*The Stuff*, Larry Cohen, 1985)
- Grizzly, A Força Assassina (*Grizzly*, William Girdler, 1976)
- Matango, a Ilha da Morte (*Matango*, Ishirô Honda, 1963)
- A Criatura (*Creature*, William Malone, 1985)
- *The Pack* (Robert Clouse, 1977)
- Cães Assassinos (*Dogs*, Burt Brinckerhoff, 1976)
- Cão Branco (*White Dog*, Samuel Fuller, 1982)
- Aracnofobia (*Arachnophobia*, Frank Marshall, 1990)
- Tentáculos (*Tentacoli*, Ovidio G. Assonitis, 1977)
- O Hospedeiro (*Gwoemul*, Joon Ho Bong, 2006)
- Os Pássaros (*The Birds*, Alfred Hitchcock, 1963)
- Godzilla (*Gojira*, Ishirô Honda, 1954)

--Horror Onírico

- Videodrome - A Síndrome do Vídeo (*Videodrome*, David Cronenberg, 1983)
- Drácula de Bram Stoker (*Dracula*, Francis Ford Coppola, 1992)
- O Gabinete do Doutor Caligari (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, Robert Wiene, 1920)
- John Morre no Final (*John Dies at the End*, Don Coscarelli, 2012)
- Mistérios e Paixões (*Naked Lunch*, David Cronenberg, 1991)
- A Viagem de Alice (*Neco z Alenky*, Jan Svankmajer, 1988)
- Império dos Sonhos (*Inland Empire*, David Lynch, 2006)
- Terror nas Trevas (...*E tu vivrai nel terrore! L'aldilà*, Lucio Fulci, 1981)
- O Assassino da Furadeira (*The Driller Killer*, Abel Ferrara, 1979)
- *Begotten* (E. Elias Merhige, 1990)
- Alucinações do Passado (*Jacob's Ladder*, Adrian Lyne, 1990)
- *Eraserhead* (David Lynch, 1977)
- Camisa de Força (*The Jacket*, John Maybury, 2005)
- O Operário (*The Machinist*, Brad Anderson, 2004)
- Pelo Amor e pela Morte (*Dellamorte Dellamore*, Michele Soavi, 1994)
- Uma Noite Alucinante (*Evil Dead II - Dead by Dawn*, Sam Raimi, 1987)
- House (*Hausu*, Nobuhiko Ôbayashi, 1977)
- O Ritual dos Sádicos (José Mojica Marins, 1970)
- *Session 9* (Brad Anderson, 2001)
- O Segredo da Cabana (*The Cabin in the Woods*, Drew Goddard, 2012)
- *Donnie Darko* (Richard Kelly, 2001)
- O Parque Macabro (*Carnival of Souls*, Herk Harvey, 1962)
- O Cremador (*Spalovac mrtvol*, Juraj Herz, 1969)
- O Novo Pesadelo: O Retorno de Freddy Krueger (*New Nightmare*, Wes Craven, 1994)
- *Uzumaki* (Higuchinsky, 2000)
- O Dia da Besta (*El día de la bestia*, Álex de la Iglesia, 1995)
- A Nona Configuração (*The Ninth Configuration*, William Peter Blatty, 1980)
- Alucinações do Mal (*The Sender*, Roger Christian, 1982)
- Suspiria (Dario Argento, 1977)
- Nosferatu (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, F.W. Murnau, 1922)
- A Santa que um Dia Sangrou (*Santa sangre*, Alejandro Jodorowsky, 1989)

--Horror Infante

- As Criaturas Atrás das Paredes (*The People Under the Stairs*, Wes Craven, 1991)
- Os Outros (*Los Otros*, Alejandro Amenábar, 2001)
- A Aldeia dos Amaldiçoados (*Village of the Damned*, Wolf Rilla, 1960)
- A Profecia (*The Omen*, Richard Donner, 1976)
- Valerie e a Semana das Maravilhas (*Valerie a týden divu*, Jaromil Jires, 1970)
- A Tara Maldita (*The Bad Seed*, Mervyn LeRoy, 1956)
- O Iluminado (*The Shining*, Stanley Kubrick, 1980)
- Martin (George A. Romero, 1977)
- O Labirinto do Fauno (*El laberinto del fauno*, Guillermo del Toro, 2006)
- A Inocente Face do Terror (*The Other*, Robert Mulligan, 1972)
- *Poltergeist: O Fenômeno* (*Poltergeist*, Tobe Hooper, 1982)
- A Cidade dos Amaldiçoados (*Village of the Damned*, John Carpenter, 1995)
- Colheita Maldita (*Children of the Corn*, Fritz Kiersch, 1984)
- Os inocentes (*The Innocents*, Jack Clayton, 1961)
- A Espinha do Diabo (*El espinazo del diablo*, Guillermo del Toro, 2001)
- Deixa Ela Entrar (*Låt den rätte komma in*, Tomas Alfredson, 2008)
- O Iluminado (*The Shining*, Stanley Kubrick, 1980)
- A Companhia dos Lobos (*The Company of Wolves*, Neil Jordan, 1984)
- *Cooties: A Epidemia* (*Cooties*, Jonathan Milott e Cary Murnion, 2014)
- O Anjo Malvado (*The Good Son*, Joseph Ruben, 1993)
- *It: Uma Obra Prima do Medo* (*It*, Tommy Lee Wallace, 1990)
- Convenção das Bruxas (*The Witches*, Nicolas Roeg, 1990)
- Brinquedo Assassino (*Child's Play*, Tom Holland, 1988)
- A Fúria (*The Fury*, Brian De Palma, 1978)
- O Que Aconteceu com Baby Jane? (*What Ever Happened to Baby Jane?*, Robert Aldrich, 1962)
- O Cemitério Maldito (*Pet Sematary*, Mary Lambert, 1989)
- Bonecas Macabras (*Dolls*, Stuart Gordon, 1987)
- Fantasma (*Phantasm*, Don Coscarelli, 1979)
- *Mama* (Andrés Muschietti, 2013)
- A Órfã (*Orphan*, Jaume Collet-Serra, 2009)

GLOSSÁRIO

- *Action Horror*: subgênero que combina elementos de horror e filmes de ação/aventura. Normalmente, o elemento horror é bastante diluído no filme devido à alta estilização fotográfica e alívio cômico.
Ex: série *Resident Evil*
- *Anthology films*: também conhecido como *omnibus films* ou *portmanteau films*, são filmes compostos por pequenos segmentos que, juntos, formam um arco narrativo.
Ex: *Creepshow - Arrepio do medo* (*Creepshow*, George A. Romero, 1982).
- *Backwood Horror*: filmes de horror ambientados em florestas, desertos e áreas rurais, distante de centros urbanos, em que pessoas são aterrorizadas por ‘*rednecks*’.
Ex: *Pânico na Floresta* (*Wrong Turn*, Rob Schmidt, 2003).
- *Body Horror*: também conhecido como *venereal horror* ou *organical horror*, caracteriza-se por extrema destruição ou decomposição gráfica do corpo. Seus temas mais frequentes são parasitismo, doenças, mutilação e mutações.
Ex: *A Centopéia Humana* (*The Human Centipede*, Tom Six, 2020).
- *Comedy Horror*: subgênero que combina elementos de horror e humor (normalmente bastante ácido e politicamente incorreto).
Ex: *O Ataque dos Tomates Assassinos* (*Attack of The Killers Tomatoes*, John DeBello, 1978).
- *Direct to vídeo*: ou ainda *straight-to-video*, são filmes lançados direto para o formato VHS, DVD ou versão digital (internet). Normalmente são filmes com menor orçamento e produção menos elaborada. Costumam ser produzidos para aproveitar alguma moda ou tendência passageira ou para atingir determinado público *cult*.
- *Exploitation*: ou ‘filmes apelativos’, tipo de produção barata que visa explorar determinada tendência em voga para gerar dinheiro fácil. Também abrange filmes de nicho bastante específicos feito por cineastas paracinematicos.
Ex: *Faster, Pussycat! Kill! Kill!* (Russ Meyer, 1965).
- *Fanfiction*: obra de ficção realizada por fãs, não canônica ou oficial, derivada de algum produto cultural.
- *Fan theory*: tendência entre comunidade de fãs, diz respeito à elaboração de teorias que explicam ou alteram (muitas vezes significativamente) o significado e desenlace de narrativas ficcionais.

- *Found footage*: ou *point of view films* ou ainda *discovered footage films*, representam subgênero caracterizado por filmes que emulam o real em obras ficcionais; simulam a estética documental para transmitir a idéia de realidade.
Ex: *The Borderlands* (Elliot Goldner, 2013).
- *Gore*: nível de sangüinolência, crueza gráfica de determinado filme ou seqüência.
- *Mockumentary*: filmes que simulam veracidade através do uso de linguagem típica de documentários.
Ex: *Aconteceu Perto de Sua Casa (C'est Arrive Pres de Chez Vous*, Rémy Belvaux, André Bonzel e Benoît Poelvoorde, 1992).
- *Mondo/shockumentary*: documentários sobre violência, crueldade animal, rituais de trinos indígenas ou praticamente qualquer tema controverso.
Ex: *África Secreta (Africa Segreta*, Alfredo Castiglioni, Angelo Castiglioni e Guido Guerrasio, 1969).
- *Occult Horror/Lovecraftian Horror*: filmes de temática ocultista, como feitiçaria, seitas satânicas e possessões demoníacas. Lovecraftian Horror diz respeito a filmes que compartilham os mesmos motes, porém inseridos na mitologia do autor H. P. Lovecraft.
Ex: *As Bodas de Satã (The Devil Rides Out*, Terence Fisher, 1968); *O Altar do Diabo (The Dunwich Horror*, Daniel Haller, 1970).
- *Rape-revenge*: literalmente, “estupro e vingança”. São filmes normalmente divididos em dois atos: no primeiro, um indivíduo ou grupo de pessoas violenta um personagem (normalmente feminino); no segundo, a vítima se recupera ou pessoas relacionadas a vítima tomam conhecimento do crime e realizam a vingança aos agressores.
Ex: *A Vingança de Jennifer (I Spit On Your Grave*, Meir Zarchi, 1978).
- *Retcon*: ou Continuidade Retroativa, diz respeito à comum prática da indústria de entretenimento e comunidades de fãs de alterar ou reescrever a continuidade (o que se considera canônico) de alguma narrativa ficcional. Relaciona-se com a *fan theory*.
- *Slasher*: subgênero do cinema de horror em que um assassino mata seqüencialmente um grupo de pessoas, normalmente jovens situado num típico subúrbio norte-americano. A violência gráfica normalmente vista nesse tipo de filme associa essas produções com o subgênero *Splatter*.
- *Snuff*: filmes de assassinatos e mortes reais.
Ex: série *Faces da Morte*.

- *Spin Off*: derivações de determinado elemento do filme ou franquia original.
Ex: Alien Vs Predador (*AVP: Alien Vs Predator*, Paul W. S. Anderson, 2004).
- *Splatter*: filmes que retratam extrema violência gráfica.
Ex: O Albergue (*Hostel*, Eli Roth, 2005).
- *Splatstick*: sátiras de filmes *splatter*.
Ex: *Trash - Náusea Total* (*Bad Taste*, Peter Jackson, 1987).
- *Thriller*: gênero cinematográfico que utiliza o suspense, tensão e mistério como elementos chave de seus filmes. Possui vários subgêneros e compartilha diversas características com o gênero horror, com o qual se confunde.
Ex: Vôo Noturno (*Red Eye*, Wes Craven, 2005).
- *Zombie Movies*: filmes que retratam mortos que voltam à vida, os zumbis (casos epidêmicos [holocausto zumbi] ou endêmicos).
Ex: A Volta dos Mortos Vivos (*The Return of the Living Dead*, Dan O'Bannon, 1985)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALLMER, Patricia; BRICK, Emily; HUXLEY, David. *European Nightmares*. Nova Iorque: Columbia University Press. 2012.
- ALTMAN, Rick. *Film/Genre*. Londres: British Film Institute, 1999.
- BARTHES, Roland. *O Efeito de Real* In Literatura e Semiologia. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1971;
- BEARD, William. *The Artist as Monster: The Cinema of David Cronenberg*. Toronto: University of Toronto Press. 2006.
- BLACK, Joel. *The Reality Effect: Film Culture and the Graphic Imperative*. Nova Iorque: Routledge, 2002.
- BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. *Film History: An Introduction*. Nova Iorque: McGraw-Hill, 2009.
- BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. *Film Art: An Introduction*. Nova Iorque: McGraw-Hill, 2008.
- BOUTANG, Adrienne. *Um novo "gênero ruim"? Torture Porn In Cinemas de Horror*. Organização de Demian Garcia. São José dos Pinhais: Editora Estronho, 2014
- BROWNING, Mark. *David Cronenberg: Author or Film-maker?*. Bristol: Intellect, 2007.
- BURKE, Edmund. *Uma Investigação Filosófica sobre a Origem de Nossas Idéias do Sublime e do Belo*. São Paulo: Papyrus, 1993.
- BUSCOMBE, Edward. *Idéias de Autoria In Teorias contemporâneas do Cinema Vol.1*. Organização de Fernão Pessoa Ramos. São Paulo: Editora Senac, 2005.
- BUSCOMBE, Edward. *A idéia de gênero no Cinema Americano In Teorias contemporâneas do Cinema Vol.1*. Organização de Fernão Pessoa Ramos. São Paulo: Editora Senac, 2005.
- CÁNEPA, Laura. *Medo de quê? – Uma história do Horror no Cinema Brasileiro*. 2008. 469 p. Tese de doutorado - Programa de Pós-Graduação em Multimeios do Instituto de Artes da UNICAMP. Campinas.
- CARPENTER, John. *Threat and Treat*. [entrevista]. Film Comment, v.16, n.1, p.23, jan/feb, 1980.
- CARREIRO, Rodrigo. *O fenômeno found-footage In Cinemas de Horror*. Organização de Demian Garcia. São José dos Pinhais: Editora Estronho, 2014
- CARROLL, Noël. *The Philosophy of Horror*. Nova Iorque: Routledge, 1990.
- CLOVER, Carol. *Men, Women and Chainsaw*. Nova Jérsey: Princeton University Press, 1993.
- COHAN, Steven; HARK, Ina R. *Screening the Male: Exploring Masculinities in Hollywood Cinema*. Londres: Routledge, 1993.
- CREED, Barbara. *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*. London: Routledge, 1993.
- CHERRY, Brigid. *Routledge Film Guide Books: Horror*. Nova Iorque: Routledge, 2009.
- CUMBOW, Robert C. *Order in the Universe*. Maryland: Scarecrow Press, 2000.
- DELUMEAU, J. *A História do Medo no Ocidente*. São Paulo: Cia das Letras, 2001.
- DERRY, Charles. *Dark Dreams 2.0*. Jefferson: Mcfarland & Company, 2009.
- DIKA, Vera. *Games of Terror: Halloween, Friday the 13th, and the Films of the Stalker Cycle*. Nova Jérsei: Fairleigh Dickinson University Press, 1990.
- ECO, umberto. *História da Beleza*. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- ECO, Umberto. *História da Feiura*. Rio de Janeiro: Record, 2007.

- FENICHEL, Otto. *Teoria Psicanalítica das Neuroses*. Rio de Janeiro: Livraria Atheneu, 1981.
- FISKE, John. *The Cultural Economy of Fandom In The Adoring Audience: Fan Culture and Popular Media*. Organização de Lisa A. Lewis. Nova Iorque: Routledge, 2002.
- FREELAND, Cynthia. *The Naked and the Undead: Evil and the Appeal of Horror*. Nova Iorque: Westview Press, 2002.
- FREUD, Sigmund. *Obras Completas: 1917-1920*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- FURZE, Robert. *The Visceral Screen: Between the Cinemas of John Cassavetes and David Cronenberg, a Barthesian Perspective*. 2011. 291 f. Tese (Doutorado, Faculty of Humanities) - Department of Communications, Dublin City University, Dublin. 2011.
- GRANT, Barry Keith. *Filme Genre: From Iconography to Ideology*. Nova Iorque: Wallflower, 2007.
- GRANT, Barry K. (Org.). *The genre reader II*. Austin: University of Texas, 1999.
- GRANT, Barry K. (Org.). *The genre reader III*. Austin: University of Texas, 2003.
- GRANT, Barry K. *Screams on Screens: Paradigms of Horror*. Ontário: Brock University, 2010.
- GREGERSDOTTER, Katarina; HÖGLUND, Johan; HALLÉN, Nicklas. *Animal Horror Cinema: Genre, History and Criticism*. Londres: Palgrave Macmillan, 2015.
- HANICH, Julian. *Cinematic emotion in Horror films and Thrillers*. Nova Iorque: Routledge, 2010.
- HANTKE, Steffen. *American Horror film: the genre at the turn of the Millennium*. Maryland: University Press of Mississippi/Jackson, 2010.
- HELLER-NICHOLAS, Alexandra. *Rape-revenge Films: A Critical Study*. Jefferson: Mcfarland & Company, 2011
- HENRY, Claire. *Revisionist Rape-revenge: Redefining a Film Genre*. Nova Iorque: Palgrave Macmillan, 2014.
- HUTCHINGS, Peter. *Historical dictionary of Horror Cinema*. Maryland: The Scarecrow Press, 2008.
- JANCOVICH, Mark. (Org.). *Horror, The Film Reader*. Nova Iorque: Routledge. 2002.
- JANCOVICH, Mark. (Org.). *Defining Cult Movies*. Nova Iorque: Manchester University Press. 2003.
- JONES, Alan. *The Rough Guide to Horror Movies*. Londres: Rough Guides, 2005
- JOSHI, S.T. *Icons of Horror and the Supernatural*. Londres: Greenwood Press, 2007.
- KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1993.
- KERMODE, Mark. 'I Was a Teenage Horror Fan', In *Ill Effects*, editado por Martin Barker e Julian Petley. Londres: Routledge, 2001.
- LAZO, Norma. *El Horror en el Cine y en la Literatura*. Cidade do México: Paidós, 2004.
- LE BLANC, Michelle; ODELL, Colin. *Creative Essentials: John Carpenter*. Harpenden: Oldcastle Books, 2011.
- LENNARD, Dominic. *Bad Seeds and Holy Terrors: The Child Villains in Horror film*. Albany: State University of New York Press, 2014.
- LIM, Dennis. *A Generation Finds Its Mumble*. New York Times, Nova Iorque, p.AR1, 19 ago. 2007.
- LOWENSTEIN, Adam. *Dreaming of Cinema*. Nova Iorque: Columbia University Press, 2015.
- MATHIJS, Ernest; SEXTON, Jamie. *Cult Cinema: An Introduction*. Sussex: Wiley-Blackwell, 2011.

- MOINE, Raphaëlle. *Cinema Genre*. Oxford: Blackwell Publishing, 2008.
- MUIR, John Kenneth. *The Films of John Carpenter*. Londres: McFarland & Company, 2005.
- MULVEY, Laura. *Visual and Other Pleasures*. Londres: Palgrave Macmillan UK, 2009.
- MURRAY, Robin L.; HEUMANN, Joseph K. *Ecology and Popular Film: Cinema on the Edge*. Albany: State University of New York Press, 2009.
- NEALE, Steve. *Genre and Hollywood*. Nova Iorque: Routledge, 1999.
- NEWMAN, Kim. *Nightmare Movies*. Londres: Bloomsbury Publishing, 2011.
- NEWMAN, Kim; Marriott, James. *Horror!*. Londres: Carlton Books, 2013.
- OCHOA, George. *Deformed and Destructive Beings*. Jefferson: McFarland & Company, 2011.
- O'DONNELL, Patrick. *Latent Destinies: Cultural Paranoia and Contemporary U.S. Narrative*. Londres: Duke University Press, 2000.
- PACKER, Sharon. *Dreams in Myth, Medicine, and Movies*. Londres: Praeger Publishers, 2002.
- PAUL, Louis. *Italian Horror Film Directors*. Jefferson: Mcfarland & Company, 2005.
- PHILIPS, Kendall R. *Dark Directions*. Southern Illinois: Southern Illinois University Press, 2012.
- RANCIÈRE, Jacques. *O Espectador Emancipado*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.
- RICHES, Simon. *The Philosophy of David Cronenberg*. Lexington: University Press of Kentucky, 2012.
- RODLEY, Chris. *Cronenberg On Cronenberg*. Londres: Faber & Faber, 1997.
- SANTNER, Eric. *My Own Private Germany: Daniel Paul Schreber's Secret History of Modernity*. Princeton: Princeton University Press, 1996.
- SCAHILL, Andrew. *The Revolting Child in Horror Cinema*. Nova Iorque: Palgrave Macmillan, 2015.
- SCHNEIDER, Steven J. *101 Horror Movies You Must See Before You Die*. Londres: Quintessence, 2009.
- SCHNEIDER, Steven J. *Horror Films and Psychoanalysis*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- SCHOELL, William. *Stay Out of the Shower: 25 Years of Shocker Films, Beginning with Psycho*. Nova Iorque: Dembner Books, 1985.
- SONTAG, Suzan. *Illness as Metaphor*. Nova Iorque: Farrar, Straus and Giroux, 1978.
- TOHILL, Cathal; TOMBS, Pete. *Immoral Tales: European Sex & Horror Movies*. Nova Iorque, St. Martin's Griffin, 1994.
- TUDOR, Andrew. *Monsters and Mad Scientists: A Cultural History of the Horror Movie*. Sussex: Wiley-Blackwell, 1991.
- TUDOR, Andrew. 'Why Horror? The Peculiar Pleasures of a Popular Genre', In *Cultural Studies* págs.443 – 463. Nova Iorque: Routledge, 1997.
- VIEIRA, João L.; Coelho, Luiz Antonio L. *Subjetividade virtual em "nova carne" In Cinema em Carne Viva: David Cronenberg*. Organização de Tadeu Capistrano. Rio de Janeiro: WSET Editora, 2011.
- WILLIAMS, Linda. "Power, Pleasure, and Perversion: Sodomasochistic film pornography." *Representations* 27 (1989); págs.37-65.
- WELLEK; René; WARREN, Austin. *Theory of Literature*. Nova Iorque: Harcourt, Brace & World, 1956.
- WELLS, P. *The Horror Genre: From Beelzebub to Blair Witch*, London: Wallflower, 2000.

- WHITEHEAD, Dan. *Tooth and Claw: A Field Guide to "Nature Run Amok" Horror Movies*. CreateSpace Independent Publishing, 2012.
- WILLIAMS, Tony. *Hearths of Darkness: The Family in the American Horror Film*. Londres: Associated University Presses, 1996.
- WOOLEY, John. *Wes Craven: The Man and His Nightmares*. Nova Jersey: John Wiley & Sons, 2011.

CRÉDITO DAS IMAGENS:

FIGURA 1 <https://mymaushaus.wordpress.com/2010/03/03/magic-lantern/>

FIGURA 2 <http://www.historiasdecinema.com/2014/01/os-grandes-westerns-de-john-ford-i/>

FIGURA 3 <http://www.filmjuice.com/old-school-slaughter/>

FIGURA 4 <http://horrorcreepster.tumblr.com/post/127067180709/the-last-house-on-the-left-1972-newspaper-print>

FIGURA 5 <http://cultbranding.com/blog/page/12/>

FIGURA 6 http://fanlore.org/wiki/Fandom_Directory

FIGURA 7 <http://vignette1.wikia.nocookie.net/creature-from-the-black>

lagoon/images/6/6c/Encountering_Creature_Black_Lagoon.jpg/revision/latest?cb=20150116043010

FIGURA 8 <http://www.horroronscreen.com/wiki-horror/horror-genres/>

FIGURA 9 <http://maxandmum.livejournal.com/19279.html?thread=2448207>

FIGURA 10 <http://www.vice.com/series/how-scared-should-i-be>

FIGURA 11 <http://naptownnerd.blogspot.com.br/2013/10/the-michael-myers-death-stare-guest.html>

FIGURA 12 <http://lurkerfaqs.com/boards/400-current-events/65840625/?page=7>

FIGURA 13 <http://fathersonholygore.com/tag/review/>

FIGURA 14 <http://www.ar15.com/archive/topic.html?b=1&f=5&t=1094710>

FIGURA 15 <http://www.wickedhorror.com/features/the-last-house-on-the-left-movie-review/>

FIGURA 16 <http://reflectionsonfilmandtelevision.blogspot.com.br/2012/08/savage-friday-last-house-on-left-1972.html>

FIGURA 17 <http://www.cine-excess.co.uk/the-redemption-of-the-remake.html>

FIGURA 18 <https://cinoir.wordpress.com/2011/09/27/the-fly-a-mosca-1986-de-david-cronenberg/>

FIGURA 19 <https://demmentia.wordpress.com/2015/03/20/a-mosca-the-fly-1986/>

FIGURA 20 <http://cineniche.blogspot.com.br/2012/01/fly-cronenbergs-bject-world-of.html>

FIGURA 21 <http://horrorfanzine.com/prince-of-darkness-1987-john-carpenter/>

FIGURA 22 <http://dochorror.blogspot.com.br/2013/09/prince-of-darkness-1987-blu-ray-review.html>

FIGURA 23 <http://thisislandrod.blogspot.com.br/2009/05/prince-of-darkness-1987.html?view=timeslide>

FIGURA 24 <http://www.midnightonly.com/2012/08/27/videodrome-1983/>

FIGURA 25: <http://www.cinema7arte.com/site/?p=15360>

FIGURA 26: <http://bocadoinferno.com.br/criticas/2014/06/videodrome-a-sindrome-do-video-1983/>

FIGURA 27: <http://kimt.com/2015/06/05/the-people-that-time-forgot-1977-vs-the-people-under-the-stairs-1991/>

FIGURA 28: <http://oneperfectshotdb.com/shot/the-people-under-the-stairs-1991/>

FIGURA 29: <http://www.shocktillyoudrop.com/news/382977-people-stairs-wes-cravens-family-affairs/>