



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

Rodrigo Candido da Silva

O Pesadelo Americano: Cinema de Horror e o conservadorismo estadunidense na Era Reagan (1981-1989)

Florianópolis

2021

Rodrigo Candido da Silva

O Pesadelo Americano: Cinema de Horror e o conservadorismo estadunidense na Era Reagan (1981-1989)

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em História, da Universidade Federal de Santa Catarina, para a obtenção do título de Doutor em História.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Busko Valim

Florianópolis

2021

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Silva, Rodrigo Candido da
O Pesadelo Americano : Cinema de Horror e o
conservadorismo estadunidense na Era Reagan (1981-1989) /
Rodrigo Candido da Silva ; orientador, Alexandre Busko
Valim , 2021.
227 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa
de Pós-Graduação em História, Florianópolis, 2021.

Inclui referências.

1. História. 2. Estados Unidos. 3. Cinema. 4. Cinema de
Horror. 5. Conservadorismo. I. , Alexandre Busko Valim.
II. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós
Graduação em História. III. Título.

Rodrigo Candido da Silva

O Pesadelo Americano: Cinema de Horror e o conservadorismo estadunidense na Era Reagan

O presente trabalho em nível de doutorado foi avaliado e aprovado por banca examinadora composta pelos seguintes membros:

Prof. Dr. Alexandre Busko Valim – Orientador
Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)

Prof. Dr. Celso Fernando Claro de Oliveira
Instituto Federal do Paraná (IFPR)

Prof. Dr. Marcio Roberto Voigt
Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)

Prof. Dr. Sidnei José Munhoz
Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)

Certificamos que esta é a **versão original e final** do trabalho de conclusão que foi julgado adequado para obtenção do título de Doutor em História.

Coordenação do Programa de Pós-Graduação em História

Prof. Dr. Alexandre Busko Valim
Orientador(a)

Florianópolis, 2021

AGRADECIMENTOS

A defesa de uma tese e, por conseguinte, a obtenção do título de Doutor, constituem uma etapa muito importante na trajetória acadêmica e profissional de qualquer pessoa. Essa obtenção de título se dá apenas a um indivíduo – no caso aquele que assina o trabalho a ser avaliado. Entretanto, a tarefa de escrever um trabalho e realizar a pesquisa jamais será individual. Se há algo que aprendi com a experiência durante o processo de produzir um trabalho de pós-graduação, é que esse trabalho é sempre uma construção coletiva. Da qual participam uma gama inumerável de pessoas, que nos ajudam a produzir o trabalho.

Desse modo, gostaria de agradecer a todos que se envolveram, de alguma forma, com a construção desta tese. Faço questão de mencionar algumas pessoas, mesmo sabendo que outras tantas me fogem à mente.

Primeiramente, agradeço à minha mãe Marli, por ter me dado condições para trilhar esse caminho, desde a graduação, me ouvindo nos momentos precisos e me atendendo em tantos outros.

Com o coração ainda triste, agradeço ao meu pai, que faleceu no ano passado e, infelizmente, não poderá estar presente neste momento. Dedico o trabalho a ele, imaginando o orgulho que sentiria com a minha defesa.

Um agradecimento mais que especial, faço-o à minha maravilhosa companheira Camila Moterani. Sem ela, este trabalho não teria acontecido. Foi ela quem me incentivou, me chamou a atenção nos momentos necessários e não me deixou desistir – embora, em muitos momentos, eu tenha chegado muito perto disso, sem exageros. Camila acompanhou todas as etapas desta tese e sempre, em todos os momentos, esteve de mãos dadas comigo. Dedico também a ela este trabalho.

Agradeço, imensamente, ao meu orientador, professor Alexandre Busko Valim, pela paciência, mantida até nos momentos mais críticos de todo o processo de doutoramento, e pelos ensinamentos que pude obter com sua orientação. Cada dica foi bastante preciosa, e acredito que muitas delas ainda vão reverberar no futuro.

Ao meu orientador do mestrado e participante da banca deste trabalho, Sidnei Munhoz, dedico imensa gratidão. Seus ensinamentos de outrora ecoam ainda hoje, e a bagagem que a convivência com ele me possibilitou é imensurável.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em História (PPGH) Adriano Luiz Duarte e Marcio Voigt, agradeço pelos apontamentos e pelas dicas no decorrer do trabalho.

Agradeço também ao Celso F. Claro de Oliveira, amigo desde os tempos do mestrado na Universidade Estadual de Maringá (UEM) e que ainda é, para mim, um brilhante exemplo de dedicação, ética no trabalho acadêmico e de uma ampla visão quando o assunto é cinema. Desde o início do doutorado, a ajuda dele foi extremamente importante.

Um agradecimento especial aos colegas do Núcleo de Estudos de História e Cinema, da UFSC, o NEHCINE – onde eu aprendi muito mais sobre as infinitas possibilidades de trabalhar com cinema –, sobretudo àqueles que estavam presentes quando iniciei minha jornada do doutorado, Camila Goetzinger, Juan Garcês, Nayara Franz e o já mencionado Celso Oliveira.

Aos amigos da Pós-Graduação que levarei para a vida: André Penna Melo, Rodrigo Prates Andrade, Andressa Marzani, Val Menezes e Talita Sauer.

Aos amigos que fiz na minha trajetória de estudos e profissional, no Estado do Paraná: Thalisson Picinatto, Tiago João José Alves, Guilherme Franco de Andrade e Moisés Antiqueira. Todos, de alguma forma, me incentivaram neste trabalho.

Aos meus amigos de trabalho em Santa Catarina: Antônio Schalata, Bruno Peruchi, Sergio Torlai e Thiago L.S. Castro. Alguns deles, vez ou outra, me ajudaram com atividades, cobriram alguns horários meus, trocaram aulas, para que eu pudesse ter condições de finalizar minha tese.

Agradeço, enfim, também imensamente, a qualquer outra pessoa que eu porventura tenha esquecido. Esta conquista só foi possível por conta de todos os que me apoiaram neste percurso de doutoramento.

RESUMO

Em fins da década de 1970, o panorama político e sociocultural dos EUA vê a ascensão de forças conservadoras, que ganham espaço e adesão em diversos setores da sociedade estadunidense. Compreende-se que tal ascensão se dá em um contexto de crise política, econômica e social, marcada por embates culturais que trazem o aspecto “moral” da sociedade para o centro da discussão, culminando na eleição de Ronald Reagan em 1980, um elemento fundamental para compreendermos os Estados Unidos durante essa década. Desse modo, presentes em vários setores da sociedade estadunidense, o discurso conservador e a moral conservadora também perpassam o cinema dos anos 1980, incluindo o gênero de horror. O presente trabalho tem, diante disso, o objetivo de analisar o modo como alguns filmes de terror da década de 1980 são influenciados pela ascensão das forças conservadoras nesse período, principalmente sob a perspectiva da difusão de uma moral que, a partir de representações de medos e assombrações, propaga ideais de comportamento associados a perspectivas sociais, econômicas, políticas e culturais em voga no contexto da Era Reagan. Discute-se, portanto, o contexto dos filmes durante essa ascensão, pensando-se o cinema de horror no período a partir da análise dos conteúdos presentes nas narrativas de três filmes, em especial: *Poltergeist – O Fenômeno* (Poltergeist), de 1982; *A Hora do Pesadelo* (A Nightmare on Elm Street), de 1984; e *A Hora do Pesadelo II – A Vingança de Freddy* (A Nightmare on Elm Street 2 – Freddy’s Revenge), de 1985.

Palavras-chave: Conservadorismo, Cinema, Horror.

ABSTRACT

In the late 1970s, the US political and socio-cultural landscape saw the rise of conservative forces, gaining space and adherence in various sectors of American society. It is understood that such a rise occurs in a context of political, economic and social crisis, marked by cultural clashes, which bring the “moral” aspect of society to the center of the discussion, culminating in the election of Ronald Reagan in 1980, a key element in understanding the United States during that decade. Thus, present in various sectors of American society, conservative discourse and conservative morality also permeate the cinema of the 1980s, including the horror genre. The present work aims at analyzing the way in which some horror films from the 1980s are influenced by the rise of conservative forces in this period, mainly from the perspective of the diffusion of a morality that, from representations of fears and haunts, propagates Ideals of behavior, associated with the social, economic, political and cultural perspectives in vogue in the context of the Reagan era. Therefore, we discuss the context of these films, through an analysis of this rise, the debate about horror cinema in the period and the analysis of the contents present in the narratives of three films: *Poltergeist* (1982). *A Nightmare on Elm Street* (1984) and *A Nightmare on Elm Street 2 – Freddy’s Revenge* (1985).

Keywords: Conservatism, Cinema, Horror.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Cartaz oficial de <i>Poltergeist – O Fenômeno</i>	151
Figura 2. Cartaz oficial de <i>A Hora do Pesadelo</i>	167
Figura 3. Cartaz do filme <i>A Hora do Pesadelo 2 – A Vingança de Freddy</i>	192

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
CAPÍTULO 1	20
Tradição, política e cinema: o conservadorismo estadunidense do pós-guerra à Era Reagan	20
1.1 A renovação da tradição: o pensamento conservador nos anos 1950	28
1.2 A rebeldia reacionária: o conservadorismo nos anos 1960	39
1.3 Fé, moral e política: a ascensão conservadora nos anos 1970	48
1.4 Era Reagan e a moral conservadora	53
1.4.1 A emergência do Reaganismo	55
1.4.2 <i>Reaganomics</i>	58
1.4.3 O Reaganismo e a moral religiosa	63
CAPÍTULO 2	67
2.1 O gênero cinematográfico: entre a produção e a teoria.....	68
2.1.1 Gênero cinematográfico e literatura: origens, aproximações e distâncias.....	69
2.1.2 O gênero no cinema e suas múltiplas compreensões	76
2.2 Cinema de horror: conceitos e trajetórias	98
2.2.1 O horrorífico: definições da literatura.....	102
2.2.2 A imagem do pesadelo: o horror no cinema	105

CAPÍTULO 3	116
A Década do Pesadelo: Hollywood e o Cinema de Horror nos anos 1980.....	116
3.1 Hollywood nos anos 1980: a definição do formato	118
3.2 O horror nos anos 1980.....	124
CAPÍTULO 4	148
Os valores perdidos: medo, família e comportamento no horror – uma análise das narrativas fílmicas	148
4.1 <i>Poltergeist – O Fenômeno</i> (Poltergeist, 1982)	149
4.1.1 Contextos de produção e relatos	149
4.1.2 Narrativa de Poltergeist	152
4.2 <i>A Hora do Pesadelo</i> (A Nightmare on Elm Street, 1984)	166
4.2.1 Contexto de produção e relatos.....	166
4.2.2 Narrativa de <i>A Hora do Pesadelo</i>	168
4.3 <i>A Hora do Pesadelo II – A Vingança De Freddy</i> (A Nightmare On Elm Street Part II: Freddy’s Revenge, 1985)	190
4.3.1 Contexto de produção e relatos.....	190
4.3.2 Narrativa de <i>A Hora do Pesadelo 2 – A Vingança de Freddy</i>	193
4.4 Redes representacionais ou temáticas.....	208
CONSIDERAÇÕES FINAIS	215
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	220
FILMOGRAFIA	229

INTRODUÇÃO

Em meio a uma década em que o cinema hollywoodiano passou por profundas transformações, com novas perspectivas de público, novos formatos de produção e, principalmente, novos conceitos para investir capital e comercializar uma produção, o cinema de horror – gênero outrora marginalizado na indústria cinematográfica – passava a ocupar uma posição de destaque e centralidade, no mesmo contexto em que os EUA experimentavam um período de hegemonia política conservadora. Nessa conjuntura, Ronald Reagan, ex-ator hollywoodiano, levou para a Casa Branca várias correntes do conservadorismo estadunidense, que tiveram crescimento em anos anteriores.

O horror emergia nesse cenário como um dos principais gêneros cinematográficos da época, estabelecendo-se em Hollywood com algumas das grandes produções audiovisuais da década de 1980, quando aconteceu uma expansão comercial sem precedentes no âmbito do cinema de horror. Mas de que modo se relacionam as produções deste gênero cinematográfico com a década de hegemonia conservadora nos EUA? Há alguma relação entre o cinema de horror e o conservadorismo estadunidense da década de 1980? Em caso afirmativo, tal relação se fundamenta no gênero em si ou no tocante a produções específicas?

Esta tese busca compreender o modo como o cinema dos anos 1980 foi influenciado por um contexto em que a predominância do conservadorismo se deu não apenas no campo político, mas também em outras esferas da sociedade, como no campo do comportamento, dos valores e da família. Não que ele tivesse se concretizado como força capaz de adentrar cada casa e se impor aos hábitos e às crenças de cada estadunidense. Não se trata disso, senão da expansão de um debate, presente em diversos meios de comunicação, que potencializou as disputas políticas e a abrangência dos domínios de uma vertente de pensamento em relação aos temas morais e comportamentais, trazendo-os para o centro da agenda política, juntamente a outros

temas. Entre eles, estavam a questão da política externa estadunidense, a perspectiva da realização de ações militares no exterior – ainda sob a sombra do trauma da Guerra do Vietnã –, a retomada dos ânimos acirrados da Guerra Fria e o fortalecimento do complexo industrial militar estadunidense.

Esses temas foram contemplados no trabalho de mestrado, anterior a esta tese. Naquela ocasião, a discussão também foi realizada com o intuito de compreender o modo como tais questões eram introduzidas em narrativas fílmicas, já conhecidamente associadas ao fenômeno do Reaganismo – no caso em tela, ressalte-se, a trilogia *Rambo* foi possivelmente o maior símbolo cinematográfico da Era Reagan.

Nos chamou muito a atenção na época o modo como o cinema incorporava valores do conservadorismo reaganista, não apenas em filmes que expressavam de forma mais direta as ações do país naquele contexto de Segunda Guerra Fria,¹ mas, ainda, em filmes dos mais distintos gêneros e das mais variadas formas.

Nesse contexto, é possível destacar os aspectos ligados aos valores morais estadunidenses, presentes de forma constante em filmes de romance, comédia e de dança – um subgênero que mescla elementos de filmes de romance e musicais.² Tais produções consistiram em alguns dos filmes mais famosos da época; no caso específico do cinema de horror, a questão dos valores morais se faziam presentes também de diferentes formas.

Avançando na discussão sobre as representações da política externa e militarista do conservadorismo da Era Reagan, que foi proposta na dissertação de mestrado, o presente trabalho de doutorado volta-se para questões domésticas dos EUA, ligadas às manifestações do conservadorismo dos anos 1980, em aspectos que dizem respeito ao que estava em pauta entre os próprios estadunidenses, concretizando-se, assim, a análise de uma faceta complementar ao trabalho anterior.

No presente trabalho, analisamos o modo como ocorre a ascensão do pensamento conservador nos EUA, para compreendermos de que forma determinados debates se inserem na sociedade estadunidense e como o cinema de horror é influenciado pelos principais tópicos do conservadorismo, no que tange ao debate moral e de comportamento dos estadunidenses.

¹ HALLIDAY, Fred. *The Making of Second Cold War*. Londres: Verso Edition, 1986.

² Citamos aqui *Flashdance* (Flashdance, 1983), *Footloose: ritmo louco* (Footloose, 1984) e *Dirty Dancing: ritmo quente* (Dirty Dancing, 1987), talvez os principais filmes desse ciclo.

Para tanto, escolhemos *Poltergeist – O Fenômeno* (Poltergeist, 1982), primeiro filme da trilogia *Poltergeist; A hora do pesadelo* (A Nightmare on Elm Street, 1984); e *A hora do pesadelo II – A vingança de Freddy* (A Nightmare on Elm Street 2 – Freddy’s Revenge, 1985), respectivamente os dois primeiros filmes da franquia *A Hora do Pesadelo*.

A escolha se deu baseada em dois aspectos: primeiramente, a relevância e o sucesso dos filmes no contexto de exibição. As três produções analisadas alcançaram relevância nos quesitos *público* e *bilheteria*, considerando-se as limitações precedentes no tocante a este gênero. Nesse sentido, todos os filmes analisados tiveram boa média de arrecadação, tendo em vista, principalmente, que o cinema de horror consiste em um gênero que sempre abrangeu um nicho de público bem específico, daí falarmos em limitações anteriores quanto aos quesitos público e arrecadação, conforme os consideramos na pesquisa.

É preciso destacar de início que *Poltergeist – O Fenômeno* contou com ampla divulgação, e o envolvimento de Steven Spielberg, como produtor, aparecia como um nome que ajudava a impulsionar a bilheteria, abarcando um público para além dos fãs costumeiros do gênero. Adicionalmente, considere-se que esses filmes repercutem uma abordagem que privilegia as questões ligadas ao comportamento, as relações familiares e, sobretudo, os padrões morais da época. Nesse sentido, entendemos tais produções como representantes de um ciclo de filmes de *horror familiar*, com uma abordagem conservadora.

O primeiro filme analisado, *Poltergeist – O Fenômeno*, foi lançado em 1982 e teve uma bilheteria total de mais de 76 milhões de dólares,³ número bastante expressivo para o gênero de horror. O sucesso levou à produção de duas outras produções subsequentes, o que se tornava mais comum a partir dos anos 1980, como forma de dar continuidade e garantir o retorno de bilheteria, em uma franquia de êxito.

Poltergeist tem como elemento central uma típica família de classe média estadunidense que se defronta com assombrações ameaçadoras dentro de sua própria casa, ameaçando a família e a residência. O filme é bastante significativo no que diz respeito aos valores conservadores, em alta na época, principalmente aqueles arraigados a questões familiares, com foco na relação entre pais e filhos, no papel paterno dentro da

³ Disponível em: <<https://www.boxofficemojo.com/release/rl107709953/weekend>>. Acesso em: 22.02.2021.

família nuclear, na ameaça representada pelos comportamentos advindos da contracultura dos anos 1960 e 1970, além de outros aspectos ligados à religião e à sexualidade.

O segundo filme analisado é *A Hora do Pesadelo*, lançado em 1984. A produção dá início a uma série de filmes com o personagem *Freddy Krueger* (interpretado pelo ator Robert Englund). *A Hora do Pesadelo* inaugura uma franquia importantíssima para a história do subgênero *slasher*, introduzindo um dos vilões mais conhecidos do horror contemporâneo e levando à produção de outros seis filmes, além de séries, revistas em quadrinhos e outros produtos correlatos, como brinquedos, camisetas e afins.

O filme apresenta o assassino sobrenatural Freddy Krueger perseguindo jovens de classe média de uma típica cidade estadunidense (Springwood). Alguns desses jovens são assassinados por ele dentro dos próprios pesadelos. Nancy (interpretada pela atriz Heather Langenkamp) é a protagonista da produção – uma jovem que vive em uma família tida como desestruturada, com pais divorciados, sendo a mãe alcóolatra e o pai um xerife da cidade que não consegue exercer autoridade sobre a filha. Nancy é a única de sua turma de amigos que consegue sobreviver aos ataques de Freddy Krueger. A narrativa traz representações da rebeldia, da sexualidade, da bebida e da ausência de autoridade paterna como grandes perigos para a juventude e, em última instância, para a sociedade estadunidense como um todo.

O terceiro e último filme analisado é *A Hora do Pesadelo II*, lançado em 1985. Apesar de repetir o sucesso do primeiro exemplar da franquia, a produção foi duramente criticada pela imprensa especializada e pela crítica em geral. Para muito além de aspectos técnicos e narrativos problemáticos, a crítica se ateve à questão da sexualidade do protagonista.

O filme é protagonizado por Jesse (interpretado pelo ator Mark Patton), um jovem “desengonçado” cuja sexualidade é colocada em dúvida durante toda a narrativa. Ele é apresentado como um personagem ao mesmo tempo interessado em Lisa (interpretada por Kim Meyers), sua amiga de colégio, mas com ações que denotam, de forma alegórica, a presença de desejos homossexuais. A homossexualidade acaba sendo, assim, um elemento central no filme, representando *perigo* ou uma forma de *monstruosidade* que coloca em risco a vida dos adolescentes e corrompe os valores de uma sociedade. Freddy Krueger, diferentemente do primeiro filme, representa neste os tormentos internos do rapaz – a homossexualidade vista como abjeta, especialmente quando vista sob o ponto de vista conservador.

É importante destacar que a produção do filme ocorre em um contexto de surgimento e disseminação da aids, nos primeiros anos da doença. Nessa década, a disseminação do vírus era, muitas vezes, associada à homossexualidade e a um comportamento sexual considerado promíscuo. A doença serviu como um argumento fundamental para a repressão sexual conservadora.

Não podemos, contudo, compreender o cinema de horror como um cinema, intrinsecamente conservador.⁴ Ao contrário, como qualquer outro, o horror é um gênero heterogêneo e comporta inúmeras perspectivas, bem como incontáveis variações de formato, o que gera uma gama bastante diversificada de subgêneros.

Dessa forma, para compreender um pouco mais profundamente essa dinâmica e quais seriam os elementos ligados à própria estrutura genérica que estão presentes nas narrativas a serem analisadas, propomos um debate que envolve a origem e a evolução do próprio conceito de gênero, bem como a trajetória do gênero de horror, de modo a evidenciar os elementos que constituem as bases nas quais os filmes analisados se assentam.

O intuito do trabalho é, portanto, compreender tais filmes sob o enfoque do conservadorismo do período, contemplando as características constituintes do contexto, do cinema praticado naquele momento como gênero cinematográfico a ser estudado e a própria condição do cinema hollywoodiano nos anos 1980. Assim, estruturamos o trabalho em uma divisão de quatro capítulos.

O primeiro capítulo, intitulado “Tradição, política e cinema: o conservadorismo estadunidense do pós-guerra à Era Reagan”, procura realizar um debate sobre a trajetória do conservadorismo e do pensamento conservador estadunidense, desde o pós-Segunda Guerra Mundial. O período abordado abarca também algumas décadas anteriores, observando a organização de um novo formato de conservadorismo que será influente nas décadas seguintes e cujas bases são de fundamental importância para entendermos as pautas conservadoras de fins dos anos 1970 e início dos anos 1980.

A opção por retomar o estudo das décadas anteriores tem a finalidade de remontar a trajetória do conservadorismo, não implicando, com isso, afirmar uma continuidade ou linearidade na trajetória que vai dos anos 1950 até os anos 1980. Em lugar disso, o intuito aqui é justamente compreender que os contextos das diferentes décadas são fundamentais

⁴ Cf. KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia – estudos culturais: identidade política entre o moderno e o pós-moderno**. Bauru: Edusc: 2001.

para compor uma relação dialética com o pensamento conservador; ou seja, que este se transforma e se reforça com o passar do tempo, ao passo que possui bases formuladas ainda no início do período da Guerra Fria, que pautarão o debate algumas décadas depois, como é o caso das ideias de William Buckley Jr., o fundador da *National Review* – uma das publicações de maior peso para o pensamento conservador.

Partindo desse período, o primeiro capítulo procura compreender o conservadorismo como um conjunto de concepções pautadas em uma noção de pertencimento a uma sociedade, a uma nação. Tal pertencimento tem como elementos de coesão o compartilhamento de determinados valores e as perspectivas acerca da sociedade, o que nos permite a utilização do conceito de *comunidades imaginadas* desenvolvido por Benedict Anderson, para quem o imaginário se estabelece em uma espécie de todo unificado ao qual a população estadunidense, no caso em tela, seria pertencente. Sob esta perspectiva, os adversários do pensamento conservador seriam inimigos dessa comunidade imaginada e, por conseguinte, da nação.

Este formato de conservadorismo viu, em sua trajetória, a emergência de inúmeras correntes distintas que dialogaram tanto com as ideias difundidas nos anos 1950 quanto com perspectivas emergentes em diversos contextos, dentre as quais está a Nova Direita Cristã, a *Christian New Right*, que surgiu e foi pautada na defesa de valores morais e comportamentais bastante rígidos, colaborando, significativamente, para inserir pautas ligadas a esses valores na agenda política dos conservadores. Tal agenda foi, posteriormente, incorporada ao governo Reagan, cuja ascensão e a consequente eleição também são tópicos discutidos pelo capítulo.

Em seguida, no Capítulo 2, intitulado “A tradição e o pesadelo: gênero cinematográfico e o cinema de horror”, apresentamos o debate sobre o gênero de horror. Entretanto, sem nenhuma discussão preliminar sobre a conceituação e a origem da própria noção de gênero cinematográfico, qualquer abordagem acerca do gênero de horror desembocaria em uma concepção na qual o entenderíamos como algo dado, ou seja, como mero *rótulo*, sem historicidade, concebendo-se os filmes como baseados em pressupostos e fórmulas prontas.

Por esse motivo, o segundo capítulo se inicia com uma discussão teórica sobre a questão do gênero cinematográfico, bem como sobre as diferentes concepções de diversos autores a este respeito, incluindo também o processo de constante construção e renovação genérica. Tal processo, cabe assinalar, interage de forma muito ampla com inúmeras

instâncias do cinema, sendo um elemento central para se compreender o cinema hollywoodiano em suas diversas nuances.

Partindo dessas conceituações de gênero, exploramos o processo de formação e desenvolvimento do gênero de horror. O objetivo é entender em que medida suas origens se relacionam com a literatura de horror e a literatura fantástica, procurando compreender quais elementos endógenos ao cinema influenciam essa formação e de que modo os contextos influenciam as representações filmicas do cinema de horror com o passar das décadas.

Apresentamos, em seguida, uma análise dos primeiros ciclos de horror, ainda em fins dos anos 1920, quando o próprio gênero ainda não estava constituído como tal. Alguns dos diversos ciclos e emergências de subgêneros no decorrer das décadas são discutidos, de modo a avaliarmos algumas transformações no formato narrativo e na predominância de determinados subgêneros,⁵ a partir dos anos 1970. Aqui, o horror quebra a barreira do circuito alternativo e passa a ser exibido junto aos principais lançamentos cinematográficos.

A partir dessa mudança, inicia-se o Capítulo 3, “A década do pesadelo: Hollywood e o cinema de horror nos anos 1980”, que aborda, especificamente, a dinâmica do horror em fins dos anos 1970 e durante a década de 1980, sugerindo que o primeiro é fundamental para o contexto do segundo período.

Nessa parte do trabalho, contemplaremos as mudanças, as dinâmicas, os principais subgêneros e, especialmente, as principais temáticas dos filmes de horror do período, como a questão de gênero e o papel de personagens femininas, da religião e crenças, da presença da família e suas formas de representação em diferentes subgêneros.

Por fim, no Capítulo 4, intitulado “Os valores perdidos: medo, família e comportamento no horror – uma análise das narrativas filmicas”, lançamos luz sobre a narrativa de cada um três filmes que propomos discutir. Nessa análise, contempla-se o contexto em que os filmes foram produzidos e exibidos, incluindo um olhar sobre os cartazes que os divulgaram. Ademais, trazemos também ao debate, de forma mais detalhada, as nuances imiscuídas nas narrativas filmicas. Buscamos compreender, afinal, os aspectos formais que compõem o filme, desde os seus elementos visuais – como cenário e figurino – até os dispositivos formais que integram a construção de personagens, a edição e a montagem, a trilha sonora, dentre outros.

⁵ Como ocorre com o subgênero do *slasher*.

Neste quarto capítulo, propomos a conexão das narrativas fílmicas com os elementos trazidos nos capítulos anteriores. Observamos, assim, os dispositivos genéricos do horror de que os filmes lançam mão para desenvolverem as narrativas, bem como as formas por meio das quais as temáticas discutidas no primeiro capítulo são representadas nos próprios filmes.

Finalmente, o trabalho pretende abrir caminho para uma discussão que abarque os caminhos a partir dos quais o conservadorismo se estruturou nos EUA, compreendendo que ele emergiu como resposta plausível para boa parte da sociedade estadunidense e considerando a forma como alguns filmes do cinema de horror hollywoodianos são influenciados por isso.

Tal percurso visa estimular a reflexão sobre o tema e justifica-se pela necessidade de futuros trabalhos sobre o modo como o período em análise pode lançar luz para compreendermos a ascensão ultraconservadora dos tempos recentes, representados nos EUA pelo governo de Donald Trump e, no Brasil, cuja ascensão conservadora teve início em meados da década de 2010, por um governo ultraconservador instaurado a partir das eleições de 2018.

Cabe, ainda, mencionar que este trabalho não pretende esgotar as discussões sobre o tema aqui debatido, até porque escolhemos uma quantidade restrita de filmes, que, embora representem o modo como os valores de um período são abordados pelo cinema, em hipótese alguma resumem todo o cinema de horror do período, composto por uma quantidade imensa de títulos veiculados pela indústria cinematográfica de Hollywood.

CAPÍTULO 1

Tradição, política e cinema: o conservadorismo estadunidense do pós-guerra à Era Reagan

As mais variadas questões políticas – bem como seus impactos, suas repercussões e toda complexidade que as cerca – raramente são estudadas e compreendidas a partir apenas de si mesmas. Elas envolvem uma gama de aspectos sociais e culturais com múltiplas origens, além de evocarem, criarem e transformarem inúmeras representações sociais,⁶ que se relacionam e impactam de formas variáveis os meios sociais em que se inserem, como o cinema e seus espectadores. Entre as questões que prescindem de uma análise mais ampla, está o conservadorismo estadunidense nos anos 1980, bem como o modo pelo qual o cinema dialoga com esta questão.

Durante os anos 1980, a ascensão de Ronald Reagan à presidência dos EUA, junto da ala conservadora do Partido Republicano, consolida no âmbito político os princípios e as propostas aliadas a esse viés de pensamento. No mesmo período, há uma onda de filmes conservadores que emergem a partir de vários gêneros cinematográficos, muitos deles com seus parâmetros redefinidos a partir da própria emergência e difusão do conservadorismo.

Entretanto, um aprofundamento analítico dessas ascensões, tanto no âmbito sociopolítico quanto no que tange ao cinema, requer considerações que contemplem um entendimento das relações políticas muito além delas própria. Ou seja, é preciso considerar a inter-relação do campo político com outras esferas da sociedade, como a economia, a cultura, a religião e uma ampla gama de relações sociais construídas no interior da sociedade estadunidense.

⁶ JODELET, Denise. Representações Sociais: um domínio em expansão. In: JODELET, Denise (Org.). **As representações sociais**. Rio de Janeiro, EDUERJ, 2001.

Além da importância de nos fundamentarmos nesses aspectos para explicar o processo de construção, expansão e consolidação desse fenômeno político, buscamos demonstrar como tais ideias se ancoram na defesa de uma tradição. Essa defesa pauta o senso de pertencimento à nação estadunidense e está presente no discurso e atuação dos conservadores.

Tal senso, existente desde muito antes da Segunda Guerra Mundial, ganha, gradativamente, novos contornos no pensamento conservador do pós-guerra a partir dos anos 1950, e apresenta consequências que irão se espalhar para os mais diversos campos, influenciando o próprio cinema hollywoodiano.

As características do período – em que o acirramento do conflito diplomático com a URSS e o estabelecimento de políticas que visam conter um temido, e por vezes imaginário, avanço socialista – produzem consequências no debate de ideias e no modo como o pensamento conservador se renova, paulatinamente, buscando o fortalecimento de um novo senso conservador que se ancore em uma leitura sobre instituições, tradição e nacionalidade. Nas décadas seguintes, esse pensamento conservador será alavancado pelas transformações das condições sociais e políticas dos EUA e pela influência de novas perspectivas que se somam a ele, não isentas de contradições e conflitos internos.⁷

Aspecto fundamental nas bases desse pensamento é o senso conservador de nacionalidade, que reforça a ideia de uma identificação de pertencimento em relação a uma ideia maior que o indivíduo, unindo habitantes que não se conhecem, mas que nasceram dentro de uma mesma delimitação de fronteiras nacionais, ou seja, dentro de uma mesma *comunidade imaginada*, como define Benedict Anderson, para quem as fronteiras dessa *comunidade* não se dão apenas em uma delimitação geograficamente construída, mas também por meio do compartilhamento de ideias em comum e de uma noção generalizante de um passado que explica e fundamenta a nacionalidade.

Para Anderson,⁸ a noção de *comunidade imaginada* parte de seu esforço em compreender a ideia de nação e nacionalismo, articulando as fundações e bases do conceito de nação com indagações sobre a adesão coletiva e muitas vezes irrestrita de diferentes povos e sociedades ao sentimento de pertencimento a um corpo nacional.

⁷ Um exemplo disso é a emergência da Nova Direita Cristã (*New Christian Right*), que fortalece os aspectos religiosos e, principalmente, morais do conservadorismo a partir dos anos 1970 e 1980.

⁸ ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 32.

Para o autor, a ideia de nação remonta a uma comunidade, por pressupor uma coletividade criadora de laços, capazes de unir seus habitantes, pois “independente da desigualdade que possa existir dentro dela, a nação é sempre concebida como uma profunda camaradagem horizontal”.⁹ A concepção que a supõe *imaginada* presume uma invenção sociocultural que deve ser identificada não como falsa¹⁰ (no sentido de fabricar uma realidade ilusória), mas com a perspectiva de criação que reivindica a existência de elementos comuns, que liga os indivíduos uns aos outros. Para Anderson, ela é imaginada justamente pelo fato de que “os membros da mais minúscula das nações jamais conhecerão, encontrarão e nem sequer ouvirão falar de seus companheiros, embora todos tenham em mente a imagem viva da comunhão entre eles”.¹¹

Anderson constrói sua argumentação sobre a adesão a essa comunidade partindo de uma questão central: por que tantas pessoas, ao longo dos últimos séculos, se dispõem a morrer por essas criações imaginárias limitadas? A resposta está justamente nesse espírito de camaradagem horizontal com que os membros da nação a concebem. Desse modo, o autor demonstra tal perspectiva analisando a emergência das nações como *comunidades imaginadas*, em diferentes épocas, locais e contextos, observando as particularidades desse processo em cada um dos casos.

No que tange ao nosso trabalho, cabe-nos reconhecer que a noção de comunidade imaginada pode ser uma chave importante para compreender não apenas a ascensão conservadora nos EUA, mas também todo um leque de tradições, crenças e reivindicações de um passado comum na formação da nacionalidade estadunidense, no qual se ancoram alguns pressupostos patrióticos defendidos pelos conservadores.

Importante ressaltar a essa altura que a leitura que fazemos do conceito de *comunidades imaginadas*, para pensarmos o conservadorismo nos EUA, não sugere uma homogeneidade de pensamento, teoria e práxis entre os conservadores; conforme veremos, há inúmeras subdivisões que se acentuam com as transformações sociais existentes.

⁹ Ibidem, p. 34.

¹⁰ Benedict Anderson realiza essa afirmação com o intuito de contrapor as perspectivas de Ernest Gellner, para quem a ideia de nação é uma criação artificial e falsa. Tal concepção é contraposta por Anderson a partir do princípio de que “se tal ideia é falsa é porque se ancora numa noção essencialista de que haveria “comunidades ‘verdadeiras’ que, num cotejo com as nações, se mostrariam melhores” (ibidem, p. 33). Para o autor, as comunidades não se distinguem pela dicotomia falsas/verdadeiras, mas por diferentes formas como cada uma é imaginada.

¹¹ Ibidem, p. 32.

O conceito em questão se dá a partir de uma ideia comum, mais ampla, que os identifica como conservadores, apesar das diferenças. Aqui, as ideias ligadas a um sentimento patriótico e a defesa de uma suposta *tradição* – em que se reivindica um passado idealizado e comum entre eles – é que constituem essa identificação.

Alinhados a esses pressupostos – de afirmar uma nacionalidade e reivindicar um passado comum –, trazemos ao debate a forma como o cinema pode ser uma ferramenta fundamental na construção de uma visão comum acerca de um passado e na solidificação do pertencimento a uma *comunidade imaginada*.

Sob essa perspectiva, o cinema ajuda a definir e redefinir, de forma contínua, uma tradição, por meio do que Robert Burgoyne vai chamar de *ficção dominante*, noção que ele toma de empréstimo de Jacques Rancière para afirmar que os filmes fomentam a noção de identidade nacional a partir da criação de uma imagem da sociedade legível para ela própria.¹²

Dessa forma, para Burgoyne, o cinema hollywoodiano é uma expressão “que moldou a autoimagem da nação de maneira onipresente e implícita”.¹³ Podemos entender que os filmes conservadores, em geral, estão presentes nessa trajetória de constituir tradições e a visão de comunidade imaginada, na medida do que Burgoyne aponta para a realidade social construída em filmes de Hollywood, como *discursos legitimadores na vida da nação*.

A percepção de pertencimento a uma *comunidade imaginada* é fundamental para compreendermos os elementos de uma *cultura política* conservadora nos EUA. A ideia de nacionalidade e as diferentes concepções sobre ela estão presentes nessa cultura política. Ou seja, compreendemos a partir disso as características que formam a noção dessa comunidade imaginada.

Entendemos *cultura política*¹⁴ como um conceito complexo no qual se articula um conjunto de referentes políticos para os quais as representações da sociedade confluem para a formulação de concepções e interpretações do mundo acessíveis e compartilhadas

¹² Cf. BURGOYNE, Robert. **A nação do filme**. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 2002.

¹³ *Ibidem*, p. 19.

¹⁴ A emergência da Cultura Política, presente em estudos realizados nas humanidades, advém do processo de renovação da História Política encabeçado por autores como Jean François Sirinelli, René Rémond e o próprio Bernstein. Tal proposta visa retirar a compreensão de política, nos estudos históricos, da derivação apenas das instituições tradicionais (como Estados, governos, reinados, impérios, entre outros) e colocá-los em diálogo com as demais instâncias sociais, de modo a compreender a política como uma instância presente nos mais variados espaços das sociedades. Cf. RÉMOND, René (Org.). **Por uma história política**. Rio de Janeiro: UFRJ/FGV, 1996.

no seio de uma sociedade, partido, família, classe, entre outras coletividades, e que muitas vezes têm no cinema um veículo fundamental. Serge Bernstein, mesmo considerando um conceito amplo (muito mais próximo de um parâmetro, um suporte flexível para análises), tenta definir a dinâmica da cultura política como

[...] um conjunto coerente em que todos os elementos estão em estreita relação uns com os outros, permitindo definir uma forma de identidade do indivíduo que dela reclama. Se o conjunto é homogêneo, as componentes são diversas e levam a uma visão dividida do mundo, em que entram em simbiose uma base filosófica ou doutrinal, a maior parte das vezes, expressa sob a forma de uma vulgata acessível ao maior número, uma leitura comum e normativa do passado histórico com conotação positiva ou negativa com os grandes períodos do passado, uma visão institucional que traduz no plano da organização política do Estado os dados filosóficos ou históricos precedentes, uma concepção da sociedade ideal tal como a veem os detentores dessa cultura e, para exprimir o todo, um discurso codificado em que o vocabulário utilizado, as palavras-chave, as fórmulas repetitivas são portadoras de significação, enquanto ritos e símbolos desempenham, ao nível do gesto e da representação visual, o mesmo papel significante.¹⁵

Desse modo, a conexão entre a cultura e a política, promovida pela noção de *cultura política*, considera a cultura como concepção de mundo, como conjunto de significados que integram práticas sociais e, no caso da política, estabelece a construção, em cada sociedade, do que ela vê como político: instituições, práticas, etc.¹⁶

O conservadorismo estadunidense no pós-guerra – bem como sua difusão e diálogo com diversas questões (a exemplo da religião, da educação, da moral, do entretenimento, entre outros) – é um exemplo claro dessa amplitude da política e, por conseguinte, da História Política. Entretanto, Bernstein ressalta que ela não deve ser confundida com uma noção mais generalizada de cultura, pois relaciona-se com esta, mas seu campo é especificamente o político.¹⁷ Assim, pensar o cinema como um dos vetores que permitem essa relação com o político, como forma de pensar conservadorismo, a partir de uma noção de que o cinema permite construir e solidificar a noção de

¹⁵ BERNSTEIN, Serge. In: RIOUX, Jean-Pierre & SIRINELLI, Jean-François. **Para uma história cultural**. Editorial Estampa: Lisboa, 1998, p. 350-351.

¹⁶ Cf. ALVAREZ, Sonia E.; DAGNINO, Evelina; ESCOBAR, Arturo Introdução: o cultural e o político nos movimentos sociais latino-americanos. In: _____. (Orgs.). **Cultura e política nos movimentos sociais latino-americanos**: novas leituras. Belo Horizonte: UFMG, 2000, p. 15-57.

¹⁷ BERNSTEIN, op. cit.

pertencimento do espectador a uma comunidade imaginada homogênea, é um dos pontos de partida do presente trabalho.

Apesar de entender que a cultura política pode ser compreendida de forma ampla, no sentido de uma cultura política nacional, própria de cada povo, Bernstein entende que o conceito não deve ser entendido de forma monolítica e generalizante.¹⁸ Pois por mais que se conclua que há uma cultura política hegemônica e predominante em uma nação, ela sempre estará em concorrência com outras culturas políticas, que correspondem às diferentes regiões de um território nacional, ou que disputam um mesmo espaço político, integrando diferentes formas de concepção de uma *comunidade imaginada*.

É nesse sentido que Burgoyne discorda de uma concepção de comunidade imaginada homogênea, em uma relação horizontal, isso por vezes esconde uma realidade fraturada entre várias comunidades imaginadas.¹⁹

Desse modo, no que tange ao interesse desse trabalho, é importante notar, como veremos mais adiante, que a cultura política conservadora nos anos 1970 e 1980 mobilizou uma série de temáticas comuns: moral religiosa, a defesa da desregulamentação econômica do Estado, uma maior e mais recrudescida atuação militar dos EUA em outros países, a ideia de que os Estados Unidos possuíam um dever tradicional de liderarem diplomaticamente, economicamente e militarmente o mundo. Ou seja, coadunando com o que ocorre na sociedade estadunidense, no período, compartilhando da ideia de um esgotamento do Estado de Bem-Estar Social.²⁰

Entretanto, os diferentes grupos conservadores (Direita Cristã, *Think tank's* corporativos, intelectuais, entre outros) possuíam seus interesses específicos, e expressavam suas próprias culturas políticas, compartilhadas em muitos aspectos com outros grupos de direita estadunidenses, mas com enfoques específicos, como a questão da moral religiosa e da moral sexual por parte de cristãos conservadores. Tal temática não tem a mesma importância para os interesses de uma direita lobista, ligada à indústria armamentista, por exemplo.²¹

¹⁸ Ibidem, p. 353.

¹⁹ Cf. BURGOYNE, op. cit., p.13.

²⁰ Cf. JUDT, Tony. **Pós-Guerra**: uma história da Europa desde 1945. Rio de Janeiro: Ed. Objetiva, 2011

²¹ Cf. MATTSON, Kevin. **Rebels All!** A short history of the conservative mind in postwar America. Rutgers University Press: New Brunswick, 2008; NETO, Roberto Moll. **Reaganation**: nação e o nacionalismo (neo) conservador nos EUA (1981-1988). 2001. 265p. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2010.

Além disso, é importante destacar que ela concorre e disputa espaço com culturas políticas antagonicas, consistindo, muitas vezes, em uma tentativa de resposta a ela. Como no caso da insistência de grupos conservadores em atribuírem a culpa da crise econômica e política dos EUA, nos anos 1970, aos movimentos contraculturais da década anterior e às políticas de bem-estar social vigentes nos EUA, até então.

Por meio dessa crítica, e pela definição de perspectivas rivais a serem combatidas, setores conservadores estabeleceram seus discursos, seus posicionamentos e suas propostas. Esse fato vai ao encontro do que Bernstein aponta sobre a pluralidade de culturas políticas, pois, para ele, “é evidente que no interior de uma nação existe uma pluralidade de culturas políticas, mas com zonas de abrangência que correspondem à área dos valores partilhados”.²²

Além dessa pluralidade, outro aspecto ressaltado pelo autor é pertinente aos interesses do presente trabalho. Segundo seu entendimento, a *cultura política* nunca é estática, sendo sempre carregada de mudanças e adaptações. Assim, bem como seu surgimento é motivado por respostas dadas pela sociedade, frente aos problemas, demandas e crises de sua história, suas transformações também se dão por contribuições de outras culturas políticas, ou como reconfigurações e respostas a novas questões ou a antigas questões em nova conjuntura.²³

A incorporação de uma cultura política e de suas mudanças não se dá de forma repentina, é preciso de tempo para que uma ideia que responda a alguma demanda da sociedade “penetre nos espíritos sob a forma de um conjunto de representações de caráter normativo e acabe por surgir como evidente a um grupo importante de cidadãos”.²⁴ E, para tal ação, deve-se considerar a importância dos vetores de propagação, que contam, além dos meios tradicionais, como família, escola, universidade,²⁵ hoje em dia, com os meios de comunicação e da mídia, o que em nossa análise inclui o cinema.

Essas considerações são fundamentais para o caso da emergência do conservadorismo dos anos 1980 e o modo como o cinema se relaciona com isso. Em primeiro lugar, porque o conservadorismo emerge a partir de uma transformação que se

²² BERNSTEIN, op. cit., p. 354.

²³ Ibidem, p. 355 e 357.

²⁴ Ibidem, p. 356.

²⁵ Este é um campo de disputa fundamental para a difusão do neoconservadorismo nos EUA. Cf. MATTSON, op. cit.

dá no pensamento conservador estadunidense após a Segunda Guerra Mundial, tendo na emergência da Guerra Fria um combustível e no cinema um meio catalisador dessas mudanças. Aqui vemos uma transformação que origina uma nova cultura política conservadora, voltada para o anticomunismo, com uma retórica de *guerra* e visando ao combate das políticas de bem-estar social em prática nos EUA.²⁶

Em segundo lugar, porque entendemos que o cinema e as mídias, como um todo, assumem o papel de vetores desse pensamento conservador. Entender o cinema como um vetor de ideias, comportamentos e concepções sobre a sociedade é um ponto de partida importante para considerarmos seu peso no âmbito do conservadorismo, principalmente no que tange ao cinema estadunidense.

Mesmo havendo visões conflitantes na produção cinematográfica, há uma tradição conservadora no bojo do cinema estadunidense, como aponta Judith H. Wright.²⁷ Para ela, a narrativa clássica hollywoodiana aponta sempre para desfechos e soluções que reforçam uma visão de ordem social e de valorização da manutenção do *status quo*. Ainda que suas ideias contenham certos exageros, elas fazem sentido, sobretudo quando observamos a estrutura da narrativa clássica de Hollywood, dentre cujas características está a redundância dos argumentos para a confirmação de determinados pressupostos, como aponta David Bordwell.²⁸

Dessa forma, entendemos que a análise das transformações e as mudanças do pensamento conservador, ao longo das décadas, é fundamental para compreendermos o modo como ele se manifesta nos anos 1980, combinando elementos enfatizados desde o pós guerra – em suas nuances e transformações – com novas perspectivas que emergem à partir das mudanças no interior da sociedade estadunidense; em especial, por conta de uma leitura do contexto de crise dos anos 1970 e 1980, como meio de tentar oferecer respostas, dentro desse campo político.²⁹ Nesse contexto, intensificam-se representações fílmicas que coadunam com a agenda das principais correntes conservadoras dos EUA.

²⁶ Ibidem, p. 23.

²⁷ WRIGHT, Judith L. Genre Films and the Status quo In: GRANT, Barry K. (Org.). **The genre reader IV**. Austin: University of Texas, 2012.

²⁸ Cf. BORDWELL, David. O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. In: RAMOS, Fernão P. (Org.). **Teoria contemporânea do cinema**, v. II. São Paulo: Editora Senac, 2005.

²⁹ Para Bernstein (op. cit.), o cultural pode ser um importante fator que ajude a preparar terreno para uma ascensão política. No entanto, é possível observar que Bernstein não sobrepõe o cultural sobre as outras instâncias da sociedade, apenas o entende como um elemento presente na consolidação de mudanças mais amplas no âmbito político e social.

Portanto, é necessário que realizemos uma análise do panorama da ascensão desse novo conservadorismo, bem como o modo como ele se difunde em um contexto no qual as condições históricas das relações sociais favorecem a emergência e a adesão de diferentes setores da sociedade a essa perspectiva, de forma contundente, como nos anos 1980. Desse modo, forneceremos um panorama para pensarmos a inserção do cinema de horror e o modo como as obras mencionadas se relacionam com os pressupostos conservadores, em voga, no período.

Essa adesão dos diversos setores da sociedade abarca uma noção de *comunidade imaginada* que concorre com outras e é, por isso, excludente. Pois ela se fundamenta na suposição de uma visão comum, que legitimaria um projeto conservador, no qual se incluem apenas os partidários dessa perspectiva que pertencem a essa *comunidade* e têm o sentido de sua nacionalidade pautada não apenas nos discursos em torno dos valores pátrios e da defesa nacional, mas também na própria ação de derrotar os adversários desses princípios.

Conforme veremos, o pensamento conservador que emerge no período estudado, opera por uma lógica, em que a noção de comunidade imaginada se dá por uma relação de amor e ódio. Pois, tal como afirma Benedict Anderson, as expressões de amor à pátria podem se manifestar por meio do ódio.

E, assim como outras nacionalidades estudadas por Anderson, a visão nacional do conservadorismo estadunidense expressa sua adesão à pátria e à nação pela exclusão daqueles que não são considerados dignos de integrarem essa comunidade; neste caso, isso recai aos comunistas, militantes por direitos civis, beneficiários de programas decorrentes das políticas de bem-estar social, intelectuais, entre outros aglutinados sob o título de *liberais*.³⁰

1.1 A renovação da tradição: o pensamento conservador nos anos 1950

O conservadorismo e suas inúmeras formas de manifestação nos EUA tiveram força expressiva e papel de destaque no cenário político do país. Somente no presente século,

³⁰ Nos Estados Unidos, o termo *liberal* refere-se a indivíduos ou movimentos de caráter progressista ou de esquerda. Em geral aglutinam as causas ligadas a defesa da presença do estado na economia, defesa de minorias, de direitos civis e uma sociedade mais igualitária. No Brasil, o termo liberal associa-se ao liberalismo clássico, que ancora sua pauta na defesa do livre mercado e do lucro. Ao contrário do sentido do termo nos Estados Unidos, liberal, no Brasil tem um sentido conservador.

podemos elencar dois governos Republicanos que pelas pautas e temáticas podem ser classificados como conservadores: George W. Bush (2001-2009) e Donald Trump (2017-2021). Fora da esfera institucional, o conservadorismo se faz presente na tentativa de impor as pautas de sua agenda, nos principais debates da sociedade estadunidense; como uma cultura política, ele se transforma e se modifica, de modo a se adequar aos diferentes rumos políticos. Os próprios mandatos dos dois presidentes mencionados apontam para dois formatos que possuem várias proximidades e inúmeras diferenças, que fogem ao escopo do presente trabalho.

Entende-se que atualmente vivemos uma preocupação com a ascensão conservadora que se manifestou, no plano político dos EUA, pelo mandato de Donald Trump. Tal preocupação traz a possibilidade de compreendermos as rupturas e continuidades no conservadorismo entre os anos 1980 e o momento atual. Para alguns autores, há uma ruptura entre um e outro. Essa perspectiva é defendida por alguns conservadores como Fred Barnes, que, no entanto, sustenta a tese do *declínio conservador*,³¹ na qual, conservadores atuais, como Bush e Trump, teriam pervertido o conservadorismo.

Historiadores como Kevin Mattson³² discordam dessa abordagem, pois entendem que ela busca uma espécie de conservadorismo puro e legítimo, ancorado em um passado idealizado; além de não condizer com o próprio passado, já que, para Mattson, o formato atual da direita conservadora não é uma novidade do século XXI, pois tem elementos que remetem a aspectos do pensamento ultraconservador, dos anos 1950 e 1960, apesar de adaptados e transformados.

O autor aponta que existem poucas diferenças nos fundamentos conservadores – mas muitas no modo como dialogam com cada contexto distinto – em ambos os períodos e prefere englobar ambos em uma mesma cultura política, que ele delimita como “pensamento conservador do pós-guerra”.³³ No entanto, ele admite que há diferenças na formas pelas quais os principais representantes do pensamento conservador se expressam. Para ele, os expoentes conservadores do século XXI possuem o acesso a plataformas de

³¹ A tese do *declínio conservador* discorre em torno da busca de suma idealização da imagem dos conservadores dos anos 1950. E fazem que esses sejam associados à um estilo mais próximo a Edmund Burke, para quem o debate sempre deveria ser decidido no campo argumentativo, em um “debate civilizado”. Entretanto, para Mattson (op. cit.), os conservadores dos anos 1950 já haviam rompido com essa tradição burkeana da intelectualidade conservadora. Os conservadores do século XXI seriam continuadores dessa ruptura.

³² Cf. MATTSON, op. cit.

³³ No original: *Postwar Conservative Mind*. Cf. MATTSON, op. cit.

difusão diferentes dos conservadores dos anos 1950 e 1960; por tal motivo, devido ao uso de mídias digitais e da TV a cabo, é atribuído um tom mais histórico e amplificado de um mesmo discurso apocalíptico já existente no imediato pós-guerra.

Entretanto, é importante observar que desde os anos 1950 o pensamento conservador se transformou e se adaptou às questões contemporâneas de cada década, promovendo transformações em uma cultura política que por sua vez abriga outros segmentos dessa mesma cultura política. Entretanto essas vertentes, apesar de aparentarem divergências, na verdade se influenciam. Como é o caso dos neoconservadores e da Nova Direita. Entre eles há uma discordância na forma de atuar e nos setores abrangidos. Entretanto, ambos são fundamentais dentro de uma conjuntura favorável ao conservadorismo, nos anos 1980.

Durante os anos 1950, um grupo de intelectuais estadunidenses de direita, emergiu, de forma a adaptar os princípios e ideias conservadora ao novo panorama sociocultural do pós-guerra. Tal grupo era composto por intelectuais críticos da configuração dos EUA, após a Segunda Guerra Mundial, que observavam a realidade eufórica dos anos 1950 com preocupação, principalmente pelos rumos tomados, no que tange às políticas domésticas do país, especificamente as políticas públicas de bem-estar social.

O conservadorismo e o pensamento conservador não são novidades dos EUA, nesse período. Entre períodos anteriores e o pós-guerra há continuidades e rupturas. Para o historiador Kevin Mattson,³⁴ há uma longa linha de continuidade do pensamento conservador nos EUA que vem de longa data e enfoca aspectos como a fé no livre-mercado, o discurso religioso e a necessidade de uma atuação forte e ostensiva do país no exterior; tais perspectivas estão presentes em movimentos conservadores, desde o século XIX até os dias de hoje, de movimentos antifederalistas até o movimentos dos Agricultores Sulistas (os *Southern Agrarians*), nos anos 1930, sendo este último considerado como grande movimento conservador pré-guerra.

Entretanto, após a Segunda Guerra Mundial, o pensamento conservador estadunidense se adapta a uma sociedade que estabelece novos parâmetros políticos e tem a emergência da Guerra Fria como influência fundamental. O conflito com a URSS e a histeria anticomunista dos anos 1950 fornece a essa direita conservadora a possibilidade de estabelecer a delimitação das margens de seu pensamento e do seu corpo de ideias, como uma fronteira demarcada em uma comunidade imaginada a partir da identificação

³⁴ Ibidem, p. 15.

daqueles que podem ser excluídos dela; ou seja, as esquerdas, os movimentos progressistas³⁵ e quase todos os sujeitos que não se alinhavam com os seus princípios, logo eram rotulados de *comunistas* ou simpatizantes do Leninsmo e a esquerda).

Apesar de um grande arcabouço de semelhanças entre os aspectos do pensamento conservador em diversos períodos, Mattson entende que algo se alterou, quando os EUA adentraram ao período pós-guerra. Algo fundamental para estabelecer o início de uma nova etapa da história do conservadorismo nos EUA:

A mente conservadora saudou os anos do pós-guerra com um sentimento de confiança – o tipo de confiança que alimentou seu radicalismo e convicção. Havia uma crença de que a transformação política e cultural - mesmo do tipo mais radical – era possível.³⁶

O pensamento conservador que ascendia se diferenciava dos antecessores conservadores, em princípio pela postura de otimismo e avanço, a partir de um discurso desenvolvimentista, com a crença no avanço do capitalismo industrial como elemento fundamental para a prosperidade da nação. A direita conservadora do pré-guerra ia no sentido oposto a esse e se ancorava em uma perspectiva de retorno, de retomada dos valores e práticas anteriores, destruídas pela industrialização exacerbada. Como exemplo, Mattson aponta os *Southern Agrarians* dos anos 1930, cujos discursos iam ao encontro de um conservadorismo que desafiava qualquer ideal progressista de vida. Tal movimento abarcava um pensamento reacionário, no sentido mais profundo do termo, com a esperança de voltar a um passado idealizado, e vislumbrando um futuro não muito promissor.³⁷

O ideal dos *Southern Agrarians* imagina o sul dos EUA como o baluarte de florescimento das ideias conservadoras, uma região que seria modelo de relações sociais estáveis e orgânicas, sem se basear em ideais de igualdade; que ancora sua força produtiva nas atividades agrárias e que idealiza o sul como o local de maior respeito às tradições e aos princípios religiosos, do que o Norte. Elementos que ajudariam a estabelecer certa

³⁵ O termo original seria *Liberal*, que se refere à posicionamentos progressistas nos EUA, mas optamos por progressistas, devido a confusão que o sentido do termo confere em português: referindo-se à direita adepta da concepção do livre mercado.

³⁶ Tradução livre de: “The conservative mind greeted the postwar years with a feeling of confidence—the sort of confidence that nurtured its radicalism and conviction. There was a belief that political and cultural transformation—even of the most radical kind—was possible.” Idem, *ibidem*, p. 15.

³⁷ Motivo pelo qual Mattson atribui ao conservadorismo Pré-guerra a característica pessimista, em oposição ao conservadorismo otimista do pós-guerra.

honra aristocrática e ordem social. Em suma, idealizam o Sul, na perspectiva orgânica de harmonia social, na qual as desigualdades funcionam em prol dessa harmonia.³⁸ O próprio trajeto histórico sulista contrapõe essa percepção harmônica; afinal, é nos Estados do sul que se desenvolvem vários movimentos violentos de supremacia racial branca, e eclodem os principais movimentos de luta por direitos civis.³⁹

Tais movimentos se aproximam muito mais do conservadorismo burkeano tradicional,⁴⁰ que defende manutenção da hierarquia, da ordem social, das tradições rurais aristocráticas e religiosas, colocando-se em oposição aos ideais de progresso.

Apesar disso, Mattson mantém distantes as possibilidades de correlação do conservadorismo estadunidense com o conservadorismo burkeano. Para ele, os moldes conservadores de Edmund Burke estão profundamente arraigados no contexto Europeu, de resistência dos valores aristocráticos em relação aos emergentes valores burgueses do século XIX. O historiador argumenta que tal modelo não é aplicável ao contexto dos EUA, já que o populismo e o entretenimento espetacularizado fariam parte da formação da identidade nacional nos EUA.⁴¹ Logo, no pós-guerra, o conservadorismo emergente, se adequaria a essas perspectivas. Desse modo, ele atribui uma certa excepcionalidade ao conservadorismo estadunidense em relação aos diferentes formatos conservadores existentes em outros países.

Concordamos com o autor no que respeita a assinalar as mudanças existentes no interior de uma cultura política conservadora no pós-guerra. Os pensamentos conservadores que embasam essa cultura política não são homogêneos e, por sua vez, são passíveis de conflitos e de transformações por meio da emergência de correntes distintas, em sintonia com as mudanças contextuais.

Optamos pela divisão realizada por Kevin Mattson, que se classifica em Velha Direita, Neoconservadorismo, Nova Direita e Direita Pós-moderna (*Old Right*, *Neoconservatism*, *New Right* e *Post-modern Right*). É importante lembrar que tais divisões implicam a existência de inúmeras diferenças, mas também de proximidades entre as ideias de cada uma dessas correntes. Em determinados momentos, as diferenças

³⁸ Mattson, op. cit., p. 49.

³⁹ Ibidem, p. 50

⁴⁰ Derivado do pensamento do conservador irlandês, Edmund Burke, um dos pensadores cujas ideias influenciaram o pensamento conservador posterior a ele.

⁴¹ Mattson, op. cit., p. 12.

são colocadas de lado, em prol de uma saída política que os une, como ocorre nos anos 1980, durante o governo Reagan, e em campanhas presidenciais de candidatos republicanos, em momentos anteriores (como Barry Goldwater, e Richard Nixon).⁴²

A chamada *Old Right* (Velha Direita)⁴³ é a principal corrente de pensamento conservadora que emerge no imediato pós-guerra. Ela tem um papel fundamental no estabelecimento de parâmetros, temáticas, posicionamentos e a forma de difusão e debate que servirão de base para outros movimentos de direita que emergem posteriormente. Seus intelectuais e divulgadores estabelecem, sobretudo, uma postura muito mais agressiva, em relação às ideias. Nesse contexto, há a busca de redefinição de princípios, de parâmetros, de procurar inspirações na tradição do velho conservadorismo, somando-as a novas posturas e posicionamentos. Um período em que os conservadores sentem o nascimento de uma nova cultura política a partir dos confins da velha.

Essa nova cultura política, trazia elementos do velho conservadorismo, mas sob uma nova face, que se colocava no debate com um ar de rebeldia, de novidade, de juventude, em sintonia com a chamada Era de Ouro, dos anos 1950:

Estes foram anos de ideias antigas sendo colocadas em garrafas novas, quando essas garrafas foram polidas para parecer mais sedutoras ou, às vezes, simplesmente lançadas ao público como coquetéis Molotov. Para o pensamento conservador, este foi um momento animado e envolvente de juventude. E assim o movimento intelectual conservador combinava com a sensação da era.⁴⁴

Entretanto, o fator mais importante de todos, para fomentar o surgimento de um pensamento conservador distinto no pós-guerra, foi a emergência da Guerra-Fria. O conflito proveu uma forma de ver o mundo em termos apocalípticos. Tal visão se torna uma característica conservadora que transborda para além do próprio conflito, tendo em vista que ela se torna parte integrante do pensamento conservador mesmo após o fim da Guerra Fria.

A Guerra Fria se iniciou, oficialmente, em 1946, e se estendeu até 1991. Foi um conflito marcado pelo antagonismo entre Estados Unidos e União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS), que estabeleceu os parâmetros nas relações diplomáticas

⁴² Ibidem, p. 12.

⁴³ O termo se refere a essa direita como *Old* (velha), por ser um termo cunhado *a posteriori*, nos anos 1970.

⁴⁴ Mattson, op. cit., p. 25.

durante todo esse período. Entretanto, longe de ser uma disputa uniforme, marcada pela manutenção de um antagonismo com as mesmas características, em toda sua duração, consistiu um conflito com fases distintas no decorrer desse período. Segundo Fred Halliday, a Guerra Fria se divide em quatro momentos: Primeira Guerra Fria (1946-1953), Antagonismo Oscilatório (1953-1969), Détente (1969-1979) e Segunda Guerra Fria (1979-1991).⁴⁵

O confronto tem suas origens no fim da Segunda Guerra Mundial, quando o confronto caminhava para seu desfecho e deflagrava-se a disputa de ambos por áreas de influência, bem como o domínio sobre os territórios ocupados pelas tropas aliadas, principalmente a Alemanha. A disputa teve início em 1946 e, durante essa primeira fase, foi marcada por uma forte tensão entre os países e a formação de blocos aliados, em ambos os lados. No âmbito doméstico, essa fase representou um recrudescimento dos discursos anticomunistas, além de perseguições a qualquer cidadão estadunidense que viesse a ser acusado de ligação com qualquer movimento de esquerda, ou seja, instaurou-se uma *histeria anticomunista*.

A segunda fase do confronto, denominado *Antagonismo Oscilatório* (1953-1969), consiste em um período “em que foram feitas tentativas para diminuir o confronto e chegar a um acordo, e para separar algumas das tensões internas de cada campo, do confronto leste-oeste”.⁴⁶ Entretanto, essas tentativas falharam devido ao impacto de outras forças e tensões nesse conflito, como a Revolução Cubana e a crise dos mísseis em Cuba, as complicações da *Guerra da Indochina* (que desembocou na Guerra do Vietnã, nos anos 1960) e as tensões acerca das questões ligadas aos testes nucleares, realizados por ambos os lados.

A terceira fase da Guerra Fria foi a *Détente* (1969-1979), em que ambos os lados, buscaram negociar algumas das principais questões que levavam às tensões. Foi um período de destensionamento das relações, mas sem anular a rivalidade entre URSS e EUA. Foi um momento de apaziguamento, marcado pela assinatura de tratados e acordos, como o SALT-I, em 1972, que limitava o uso de armas estratégicas, como forma de impedir uma possível escalada nuclear, e os Acordos de Paz de Paris, em 1973, que estabeleciam a paz no Vietnã e levaram à retirada das tropas estadunidenses do país.

⁴⁵ HALLIDAY, Fred. *The Making of Second Cold War*. Londres: Verso Edition, 1986, p. 3.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 6.

Posteriormente, temos a chamada Segunda Guerra Fria, que se inicia em 1979, ainda em fins do governo de Jimmy Carter, e avança pelos anos 1980, ganhando força com a chegada de Ronald Reagan no poder, concretizando a agenda do Partido Republicano, no que diz respeito ao aumento de gastos militares e a retomada da tensão, entre os dois lados da Guerra Fria.

A Guerra Fria fornece os argumentos para os conservadores carregarem nas tintas do anticomunismo e exacerbarem uma postura de rebeldia em relação ao posicionamento político de Democratas e Republicanos moderados, frente ao conflito. Para eles, a atuação dos EUA na Guerra Fria deveria ser pautada por uma política mais ostensiva e agressiva, com ações militares não apenas na Coreia, mas também na China, e com conflitos mais diretos com a União Soviética,⁴⁷ demonstrando que a postura beligerante fazia parte da forma agressiva com a qual impunha seus pontos de vista.

Para Kevin Mattson, a postura desses novos conservadores nos anos 1950, demonstra a quebra do mito do *consenso da Guerra Fria*, uma perspectiva bastante difundida na época, para a qual as diferentes forças políticas, entre democratas e republicanos, se uniam em prol de algo comum: combater o *inimigo comunista*.⁴⁸ Os conservadores dessa vertente destoavam dessa perspectiva, pois consideravam frouxa a atuação das forças políticas da época, sejam democratas ou republicanos. Em geral, viam a realidade sob um prisma de guerra, aspecto adotado por eles na retórica e na postura frente aos adversários; tal comportamento se pauta pela crença em um conhecimento e uma verdade objetiva que descarte a pluralidade de argumentos e permita que se justifique qualquer ação necessária para difundir o pensamento conservador a qualquer custo.⁴⁹ Sob essa perspectiva, a atuação na Guerra Fria por meio da política e do jogo diplomático seria uma forma de tornar os EUA uma presa fácil para a URSS.

Tal perspectiva permitiu uma alteração fundamental promovida pelos conservadores no pós-guerra, em relação ao conservadorismo anteriormente existente: a noção de *status quo*. Invertia-se, neste sentido, a lógica a partir da qual concebiam a hierarquia social. Enquanto o conservadorismo tradicional saía em defesa da manutenção do *status quo*, como forma de manutenção das hierarquias sociais, os conservadores do pós-guerra atacavam o que consideravam ser um *status quo* progressista, em uma

⁴⁷ Mattson, op. cit., p.27.

⁴⁸ Idem, ibidem.

⁴⁹ Ibidem, p. 30.

definição muito distinta dos tradicionais. Passava-se a atribuir ao Estado, a algumas instituições, à imprensa, aos intelectuais e a uma parte da classe política a noção de que estes pertenciam a uma elite de burocratas, geralmente progressistas, de esquerda ou simpatizantes do comunismo, que possuíam privilégios advindos de políticas públicas e da atuação do Estado na sociedade. Essa inversão na hierarquia permitiu que os conservadores se apropriassem de uma postura rebelde, de luta contra uma suposta engrenagem que trabalharia contra os *valores* estadunidenses.

É importante ressaltar que, mesmo absurda, essa retórica se baseava em um novo modelo de pensar o Estado e as políticas públicas no Ocidente pós-guerra. Tony Judt aponta que tais políticas se desenvolveram a partir de um formato estabelecido, nos EUA e na Europa, em que o Estado atuava de modo a se fazer presente nas políticas públicas. Tendo como objetivo, garantir o acesso da população a bens, serviços e necessidades básicas, os Estados nacionais, pautados pela perspectiva do estado de bem-estar social, atuavam nas mais amplas esferas econômicas e sociais. Para o autor, na Europa, a atuação dos Estados se dava de forma mais ampla do que nos EUA; nos anos 1950, tais ideias eram quase um consenso, de modo que os conservadores da *Old Right* tinham alcance e influência limitada no tocante às suas ideias. Mesmo com a histeria anticomunista do período, como pano de fundo, no âmbito econômico, as ideias deste grupo conservador não tinham tanta adesão.⁵⁰

Na base da formação do estilo de atuação desses conservadores estava William Buckley, intelectual mais influente entre os conservadores que emergiram no período do pós-Guerra. Buckley era proveniente de uma família tradicional e rica do Connecticut, ligada ao ramo petrolífero. Mattson o descreve como um sujeito que incorpora o aristocrático e elitista, do qual se origina:

Ele cultivava uma sensação de “altivez” em uma idade precoce. Na faculdade, foi descrito - e isso por alguém que realmente gostava dele - como um “homem arrogante”. Quando ele cresceu, aprendeu a falar em tons notavelmente aristocráticos, arqueando as sobrancelhas, inclinando a cabeça para trás e depois dizendo algo que soava quase britânico em seu sotaque.⁵¹

⁵⁰ JUDT, Tony. **O mal ronda a terra**: um tratado sobre as insatisfações do presente. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011.

⁵¹ Traduzido livremente a partir do original: “He cultivated a sense of “hauteur” at an early age. In college, he was described—and this by someone who actually liked him—as an “arrogant guy.” When he grew up, he learned to speak in tones remarkably aristocratic, arching his eyebrows, pulling his head back, and then saying something that sounded almost British in its accent”. Cf. Mattson, op. cit., p. 33.

Apesar disso, ele cultivava um discurso de rebeldia (conservadora), manifestada em seu ingresso na Yale, onde se manifestava contra professores que, em sua visão, ensinavam valores ateístas, materialistas, keynesianistas e coletivistas no âmbito econômico, além de ideias de esquerda, em geral.

Seu primeiro livro, *God and Man at Yale*,⁵² é escrito para enfatizar justamente esses aspectos e dirigir seu ataque à comunidade acadêmica. Buckley acreditava no conservadorismo como um caminho único e absoluto a ser seguido; logo, qualquer coisa que fugisse a esse caminho na universidade agiria no rumo contrário aos interesses dos alunos, vistos por ele como comprometidos com o fomento da crença em Deus e com os méritos gerados por um sistema econômico de livre mercado.⁵³ Além disso, tal argumento aponta para um elemento intrínseco ao pensamento conservador a partir de então, o anti-intelectualismo. A visão objetiva, pragmática, com uma retórica de guerra e com a definição de inimigos claros a serem combatidos, opõe-se a qualquer pluralidade do debate intelectual, visto como um engodo de ideias e reforçado por uma tradicional desconfiança dos conservadores em relação aos intelectuais.⁵⁴

A importância desse livro reside no fato de que pode ser considerado como uma publicação fundacional, importante e influente do pensamento conservador no pós-guerra. A partir dele, Buckley direciona o ataque dos conservadores ao que se considera um *establishment progressista*, que estaria, em sua visão apocalíptica, se alastrando por todas as instituições e, por isso, deveria ser combatido com veemência e sem moderações, por meio de uma rebeldia conservadora. Ele está na origem desse estilo que enfatiza a ideia do conservador mais como um rebelde do que um defensor do *status quo*, conclamando uma rebeldia conservadora, uma revolta contra o conformismo da sociedade e, principalmente, contra a postura conformista da própria direita.⁵⁵

Tais princípios estão presentes na fundação da *National Review*, em 1955. A publicação, existente até os dias atuais, tem Buckley como fundador e o intelectual mais influente de um grupo de intelectuais conservadores. A *National Review* consistia em uma

⁵² BUCKLEY, William F. **God and Man at Yale: The Superstitions of Academic Freedom**. Washington, DC: Gateway Editions, 1987.

⁵³ MATTSON, op. cit. p. 34.

⁵⁴ Richard Hofstadter faz uma ampla análise, ainda nos anos 1960, onde identifica o anti-intelectualismo como um elemento profundamente arraigado no pensamento estadunidense. Cf. HOFSTADTER, Richard. **O anti-intelectualismo nos Estados Unidos**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

⁵⁵ MATTSON, op. cit. p. 9.

publicação que reunia as principais mentes conservadoras da época, no intuito de difundir notícias, apontamentos e opiniões produzidas pelos seus realizadores. Em suas edições, ela reunia os principais argumentos defendidos pelos conservadores da época, tratando de expressar as visões sobre política externa, religião, anti-intelectualismo, anticomunismo, estando sempre dispostos a abraçarem polêmicas e controvérsias. Incorporava um jornalismo pessoal, que eliminava a mediação da imprensa, que consideravam como tendenciosa e parte do *establishment* a ser combatido. Desse modo se tornam a principal publicação dos conservadores dos anos 1950.⁵⁶

A *National Review* e os livros publicados pelos seus membros, como Whittaker Chambers, representam um esforço de adentrar a um combate intelectual, que permite a expansão do conservadorismo radical para setores em que ele não era hegemônico, como a imprensa e as universidades. Entretanto, uma das questões que esse debate intelectual abarca é justamente o anti-intelectualismo, que de certo modo é pensado por intelectuais insatisfeitos com a intelectualidade moderna. Logo, esse conservadorismo é intelectual, por definição.

O anti-intelectualismo se torna um elemento fundamental nos anos 1950, para os conservadores, que por meio dele, conseguem mobilizar para si uma noção de ação e pragmatismo, de sujeitos que escolheram o “lado certo”. Alguns conservadores, como Richard Kirk defendem um intelectualismo conservador, que fuja da racionalidade habitual dos intelectuais.⁵⁷

A argumentação individual narcisística é outro pilar fundamental desse tipo de pensamento. Nela, o argumento intelectual perde importância, e o que importa é muito mais o choque, a controvérsia e o sensacionalismo nas palavras, a provocação aos inimigos políticos, do que a argumentação racional em si.⁵⁸ Um exemplo dessa forma de apresentação é a de Norman Podhoretz, já nos anos 1960, cuja característica se tornará uma marca conservadora de comunicação, principalmente após os anos 1970 e 1980. Mas seu *modus operandi* já está presente na geração fundadora da *National Review*.

⁵⁶ Ibidem, p. 44.

⁵⁷ Entretanto, a visão que prevalece, entre os membros da *National Review* que ajudaram a popularizá-la, é a de que o intelectual, o progressista, e o esquerdista se equiparavam. Eles fazem uso de um argumento, segundo o qual, tanto o intelectual, quanto o progressista são propensos a contemplarem vários lados de uma questão, sem tomar partido de nenhum, o que os leva ao equívoco e a estarem sempre do lado errado do debate, logo ao contrário dos conservadores que teriam a capacidade de decidir e de acertar em suas decisões, os progressistas e intelectuais estariam sempre equivocados e sem capacidade de decidir, já que não sem contemplariam a objetividade prática. Cf. MATTSON, op. cit., p. 47.

⁵⁸ Ibidem, p. 89.

No período, a influência conservadora no cinema era bastante marcante, principalmente por conta da emergência da Guerra Fria. Nesse momento, surgiam diversos ciclos de filmes alinhados com a perspectiva anticomunista e com a paranoia do contexto. De acordo com Alexandre B. Valim, o cinema passava a atender a demanda dos próprios conservadores, dezenas de produções que visavam reforçar a demonização dos comunistas,⁵⁹ geralmente apontando-os como assassinos, sanguinários, imorais, desonestos, invejosos, entre outros adjetivos pejorativos.

Após o fim da Segunda Guerra Mundial, o status de aliados dos soviéticos foi aos poucos sendo substituído por um status dos soviéticos como inimigos. Desse modo, o cinema também incorporou tal perspectiva, na qual não apenas os soviéticos seriam inconfiáveis, mas os estadunidenses seriam moralmente superiores.⁶⁰

Emergem, segundo Valim, dois argumentos principais: o que buscava defender a nação do invasor externo comunista, ancorando-se em princípios de defesa nacional; e outro que entendia o comunismo como o corruptor de valores, da moral e das instituições estadunidenses.⁶¹ Desse modo, a década foi marcada por filmes de variados gêneros, desde os de espionagem, *noir* e romances, até filmes de ficção científica, muitos com a temática de um invasor alienígena que representaria uma ameaça aos EUA e aos valores estadunidenses, aos moldes do comunismo.

1.2 A rebeldia reacionária: o conservadorismo nos anos 1960

Apesar de alguns pressupostos de tradicionalismo,⁶² o populismo conservador como uma marca da geração pós-guerra está muito mais inclinado a adotar um discurso de rebelião do que propriamente de manutenção de uma velha ordem social. É atrevido em seus pronunciamentos e desconfiado de qualquer sofisticação intelectual. Vista como

⁵⁹ Cf. VALIM, A. B. **Imagens vigiadas**: uma história social do cinema no alvorecer da Guerra Fria, 1945-1954. 2006. 302 f. Tese (Doutorado em História Social) – Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2006, p. 50.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 53.

⁶¹ *Ibidem*, p. 54.

⁶² Como no caso de Richard Weaver, que tenta adaptar elementos dos *Southern Agrarians* ao conservadorismo do pós-guerra; nesse caso, porém, fala-se menos dos ataques ao capitalismo industrial, deslocando-se o alvo para a luta contra as legislações de direitos civis e o aumento do poder federal sobre os Estados.

uma capa de um distanciamento, de um elitismo sofista, e uma fraqueza de quem não quer encarar riscos e ousar.⁶³

Nos anos 1960, esse pensamento gestado na década anterior ganharia maior notabilidade e respaldo, a partir de visões que viriam a concordar e endossar os posicionamentos dos intelectuais da *National Review*. Para Mattson, o ambiente socialmente efervescente da década não promoveria apenas a ascensão de movimentos progressistas, mas seria fundamental na expansão da voz conservadora, que utilizaria a justificativa de um “caos social” promovido por todos os movimentos sociais e de luta por direitos civis na década. Além disso, acentuavam-se algumas críticas já realizadas nos anos 1950: a culpabilização das políticas de bem-estar social e das universidades por boa parte dos problemas dos EUA.

De certa forma, a atuação e o pensamento da *Old Right* dos anos 1950 se expandiu e impulsionou os conservadores da década de 1960, com a intensificação de algumas pautas, utilizando o contexto de efervescência ao mesmo tempo como objeto de crítica e matéria-prima da rebeldia conservadora. A própria década de 1950 é um parâmetro utilizado pelos conservadores para pensar a atuação na década seguinte, a partir da noção de que a década significou um momento de estagnação para a direita, que, por conta de uma cultura de consumo e conforto, teria se entregado a um conformismo. Tais críticas acusam o próprio Partido Republicano de adotar uma política centrista e fomentar políticas de bem-estar social, o que, para o pensamento conservador, desembocou no inchamento do Estado com a abertura de caminho para a esquerda.⁶⁴

O conservadorismo da década de 1960 teve grande peso dos ecos das ideias de Buckley e da *National Review*. A partir de críticas realizadas por Buckley, recuperava-se uma história da década de 1950 como um período conformista, como forma de realizar um contraponto com as iniciativas da nova década. Assim como Buckley, discípulos da *National Review* combatiam todo tipo de moderação política da direita institucional, o que, para eles, teria permitido o recuo da direita como um todo e, do mesmo modo, dado continuidade à exaltação da imagem de Joseph McCarthy como exceção à regra na direita institucional.⁶⁵

⁶³ Mattson, op. cit., p. 3.

⁶⁴ Conforme apontado anteriormente, os conservadores estabelecem uma relação de equivalência entre políticas de bem-estar social, pensamento progressista (*liberal*) e socialismo. Para eles, todas as diferentes políticas e perspectivas mencionadas são sinônimas.

⁶⁵ Cf. Mattson, op. cit., p. 59.

Assim faria Frank Meyer, que considerava o já falecido senador McCarthy como o verdadeiro rebelde dos anos 1950, que se salvou em meio ao que chamou *horror* do governo Eisenhower. Para Meyer, McCarthy se empenhou em uma luta anticomunista e antiprogressista e representou uma resistência sulista aos movimentos de luta por direitos civis, os quais emergiam nos EUA e tinham os movimentos negros antissegregacionistas na dianteira.

Para Meyer, esse espírito “rebelde-conservador” de McCarthy estaria presente na fundação de grupos políticos de direita, como no caso do Young Americans for Freedom (YAF), grupo fundado pelo próprio William Buckley em 1960. O grupo teve grande crescimento em tamanho e em influência na década e, para Mattson, isso ocorreu devido ao aumento da atuação conservadora frente aos jovens universitários e à decorrente insatisfação desses jovens com o que consideravam um posicionamento centrista do Partido Republicano.⁶⁶

Outros discípulos de Buckley dariam continuidade às suas ideias sobre um suposto *establishment* de esquerda nas universidades estadunidenses, como M. Stanton Evans, no livro *Revolt on Campus*, para quem os progressistas encabeçaram o que ele concebe como uma ortodoxia nos campi estadunidenses, considerados uma máquina de moldar estudantes. Para ele, essa “máquina” não se reduz ao ambiente acadêmico, mas também provém da mídia e do mercado editorial – e, evidentemente, de Hollywood⁶⁷ configurando o que ele chama de “conspiração massiva contra a autenticidade conservadora”.

Tais posicionamentos exemplificam a autodenominada rebeldia do pensamento conservador que emergia na época; em uma perspectiva à direita, eles se alinhavam a um espírito de rebelião dos anos 1960. Ronald Berman entende a efervescência da década por meio do que considera uma “nova sensibilidade”, um contexto em que jovens, predominantemente de esquerda, se voltaram contra instituições, contra burocracias e

⁶⁶ Ibidem, p. 65.

⁶⁷ O apontamento de Hollywood como um polo de progressistas e subversivos é recorrente na direita dos EUA, a despeito de vasta produção cinematográfica que privilegia o anticomunismo, a política externa beligerante e a Guerra Fria. Por outro lado, também não podemos compreender o cinema estadunidense como predominantemente conservador, pois há representações sociais em jogo, disputadas por segmentos tanto de direita quanto de esquerda. Cf. KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia – estudos culturais: identidade política entre o moderno e o pós-moderno**. Bauru, Edusc: 2001. Essa perspectiva sobre Hollywood é matéria-prima de filmes de horror, como no caso de *O Exorcista* (The Exorcist, 1973), em que a personagem Chris (Ellen Burstyn), mãe da protagonista possuída pelo demônio, é uma atriz hollywoodiana com comportamentos associados aos progressistas.

autoridades estadunidenses, nutridos por um radicalismo e pelo anseio de transformação da sociedade.⁶⁸ Entretanto, apesar de os movimentos da década serem predominantemente progressistas, é importante salientar que há uma efervescência cultural por parte da direita, que também se nutria dessa “nova sensibilidade” e, muitas vezes, compartilhava de descontentamentos cujas temáticas também eram caras à esquerda, mas com leituras e proposições completamente opostas.

Um dos exemplos de temáticas comuns à esquerda e à direita, nesse contexto, é a crítica à burocracia universitária e às limitações da universidade. Movimentos estudantis de esquerda colocavam a liberdade acadêmica como uma de suas pautas, criticavam certa rigidez universitária e, principalmente, o financiamento de projetos tecnológicos dentro das universidades, voltados para a indústria armamentista e, conseqüentemente, para a Guerra Fria. Conservadores como M. Stanton Evans e Russel Kirk (um dos fundadores da *National Review*, juntamente com Buckley) entendem que essa confluência temática apontava para a percepção da decadência da universidade nos EUA,⁶⁹ mas que a resposta da esquerda aos problemas da universidade desembocariam, naturalmente, em uma forma autoritária, o que Evans considera como *American Nazism*.

O uso do termo não é por acaso ele é utilizado, justamente quando emergem debates que buscam identificar e associar socialismo, comunismo e a esquerda ao nazismo – chegando a equiparar e até igualar Nazismo e Comunismo – mas, principalmente por ecoar alguns pressupostos revisionistas difundidos naquele contexto, e que tratavam de construir uma narrativa que equiparava ambos, e abria espaço para uma associação entre duas perspectivas políticas diametralmente opostas.

Conforme aponta Muniz Ferreira,⁷⁰ a utilização desse argumento, que vai permanecer como um elemento presente até hoje no discurso anticomunista, tem suas primeiras manifestações, já em 1951, Hannah Arendt, que identifica princípios comuns à ambos – Nazismo e Socialismo – que apresentariam bases *totalitárias*; tal identificação é vista por Ferreira (2020) como produto de uma análise que faz a leitura de algumas fontes esparsas, e com pouca preocupação metodológica, mas que terá grande difusão e respaldo nos meios acadêmicos nos anos subsequentes.

⁶⁸ BERMAN, Ronald. **America in the Sixties: An Intellectual History**. New York: Colophon, 1968.

⁶⁹ Cf. MATTSON, op. cit., p. 76.

⁷⁰ FERREIRA, Muniz. Direita e Esquerda na História. In: ANDRADE, Guilherme I.F; BARBOSA, Jefferson R. RIBEIRO, Marcos V.; GONÇALVES, Rodrigo J. M. (Orgs.). **Tempos Conservadores: estudos críticos sobre as direitas**, v. 3. Goiânia: Gárgula, 2020.

Outros autores, segundo Ferreira, também compõem o rol do que ele chama de “artífices da equiparação entre Nazismo e Comunismo”, como é o caso Ernest Nolte, que percorre os caminhos de buscar uma identificação da URSS com a Alemanha Nazista partindo da concepção de que o Hitlerismo seria um mero reflexo do comunismo, uma reação alemã provocada por uma ação comunista.⁷¹

Ambos – Arendt e Nolte – antecedem um debate que se adensaria no início dos anos 1960, culminando na apropriação dessa identificação por vários setores da direita, incluindo os conservadores estadunidenses. Essa visão ganhará mais força ainda nos anos 1970, com perspectivas que buscam por eventos – com poucas bases empíricas – que seriam as versões soviéticas do holocausto.⁷² Porém, ainda nos anos 1960, a expressão *American Nazism* já era utilizada pela direita, justamente para combater as perspectivas progressistas dentro das universidades.

É preciso enfatizar, entretanto, que há perspectivas e propostas muito distintas entre as críticas realizadas pelos setores progressistas e as realizadas pela direita, no que tange à questão das universidades. Apesar de ambos os lados mobilizarem a noção de liberdade para tratar da questão universitária, ela se dá com sentidos distintos. Para a esquerda, o objetivo é permitir a expansão e a pluralidade para promover novos conhecimentos que estejam alinhados com a transformação social. Já para os conservadores, a noção tem o sentido de lutar contra um *establishment* de esquerda e contra uma suposta doutrinação sofrida por jovens nas universidades.

Tal como na década de 1950, os conservadores dos anos 1960 tinham como um grande alvo de suas críticas as políticas de bem-estar social nos EUA,⁷³ principalmente em ataque ao governo de Lyndon B. Johnson (1963-1969), considerado um progressista (quase à esquerda) pelos conservadores e duramente atacado por eles, pelas propostas da *Great Society*, um conjunto de projetos de ação do Estado no intuito de promover educação, saúde e direitos civis para a população.⁷⁴

⁷¹ FERREIRA, op. cit., p.46.

⁷² Ibidem, p. 47.

⁷³ Nos anos 1970 e 1980 essas críticas se acentuam ainda mais. É embasada na ideia, segundo a qual, as políticas de Bem-estar social promoveram um colapso econômico (desprezando totalmente qualquer questão ligada à desvalorização do Dólar e do alto custo do financiamento à Guerra do Vietnã).

⁷⁴ AZEVEDO, Cecília. Guerra à Pobreza (EUA, 1964). **Revista de História**, n. 153, 2005, p. 305-323.

É importante destacar que, nos anos 1960, esse pensamento conservador já se expandia e se fazia presente em algumas manifestações e atos políticos, como no ataque à *Great Society*, na formação de grupos políticos de jovens conservadores, como a *Young Americans for Freedom* (YAF), e na atuação desses grupos em apoio à candidatura de Barry Goldwater à Presidência da República pelo Partido Republicano.

O apoio a Goldwater pode ser visto como uma primeira sinalização de expansão política do conservadorismo, pois, apesar da rejeição ao que chamavam de *centrismo* dos republicanos, intelectuais conservadores entendem que Goldwater se alinhava ao espírito de rebeldia conservadora e tornava o conservadorismo mais palatável. Entre os apoiadores estava Ronald Reagan, um político em ascensão no Partido Republicano que realizou um dos discursos mais importantes de toda a campanha. Goldwater incorporou o combate a todo o tipo de comedimento e comodismo no âmbito da direita. Seu discurso representa uma direita conservadora em busca de vigor político. Dessa forma, coadunava com os princípios das correntes conservadoras em ascensão, desde o fim da Segunda Guerra Mundial, tornando-se a primeira manifestação política de grande peso a incorporar um novo espírito do conservadorismo.

Isso demonstra uma gradual aproximação das vertentes conservadoras aqui apresentadas com a política institucional, na medida em que o próprio contexto se tornava um terreno mais fértil a isso. Isso ocorre em consonância com transformações da própria sociedade estadunidense, que naquele momento vivia um contexto de efervescência política, na qual os conservadores se colocavam como uma força oposta aos movimentos progressistas, em especial as lutas por direitos civis.

Apesar de vencer Nelson Rockefeller nas prévias, Goldwater não venceu as eleições presidenciais, mas o democrata Lyndon Johnson; entretanto, sua candidatura anunciou uma transformação conservadora em curso, que surtiria resultados políticos apenas nas décadas seguintes.⁷⁵

Mesmo em uma década na qual o tom geral de rebeldia era dado pelos progressistas e pela esquerda, e apesar de enfatizarmos a atuação conservadora muito mais no campo intelectual, durante os anos 1960, compreendemos que as perspectivas esboçadas nessa década são importantes para a construção de uma cultura política conservadora mais ampla nas décadas seguintes, além do fato de que os envolvimento com a prática política, ainda que pontuais, fortalecem gradualmente os conservadores.

75 Cf. MATTSON, op. cit., p. 69.

Esse engajamento ainda não é o suficiente para alçá-los ao centro da política nacional; o contexto e a realidade estadunidense apenas lhes seriam favoráveis a partir dos anos 1970.

Conforme já enfatizamos, após a Segunda Guerra Mundial, o pensamento conservador nos EUA se transformou em vários aspectos. Nesse contexto, de acordo com George Nash,⁷⁶ aglutinaram-se elementos não necessariamente novos, como o livre mercado, a defesa de uma política externa intervencionista, a religião, o libertarianismo⁷⁷ e o anticomunismo, mas que agora apareciam reunidos em um mesmo movimento. Tais características são importantes não apenas para o pensamento conservador dos anos 1950 e 1960, conforme já apontamos, mas sua compreensão é fundamental para entendermos a formação do conservadorismo que consolida seus projetos políticos nos anos 1980.

Não se trata, no entanto, de um processo histórico não monolítico nem linear. Ao contrário, uma cultura política, de acordo com Bernstein, leva certo tempo para ser construída e assimilada, além de passar por transformações históricas e comportar outras culturas políticas em seu interior.⁷⁸ Ademais, existem demandas do próprio contexto que delineiam os caminhos as serem trilhados. Um pensamento político não tem força de se estabelecer de forma hegemônica se não houver uma demanda social a que seu discurso atende, ou seja, um contexto que seja favorável à sua adesão. As transformações influenciam a própria diversidade de visões dentro de um mesmo campo político. Por isso, não podemos compreender o conservadorismo no pós-guerra como um conjunto de ideias coeso e contínuo. Há correntes que adotam perspectivas diferentes, por mais que possuam aspectos em comum; eos neoconservadores iriam, diante disso, destoar em relação à *Old Right* e em relação à *New Right*, que emergia principalmente nos anos 1970.

O neoconservadorismo emergiu em fins dos anos 1960, com o objetivo de fomentar novos debates e novas posturas para o movimento intelectual conservador. Sua emergência foi, acima de tudo, uma resposta não apenas à contracultura e à ebulição das

⁷⁶ NASH, George. **The conservative intellectual movement in America: since 1945**. Wilmington: ISI Books, 2006.

⁷⁷ O termo é problemático; em geral, refere-se à defesa de qualquer princípio em que o Estado não intervenha em liberdades individuais. O termo pode ser apropriado tanto pela esquerda quanto pela direita. No caso da direita, essas liberdades individuais se dão muito mais no campo econômico e político do que em outros aspectos. Tanto é assim que até hoje segmentos da direita que adotam esse conceito, em geral, não apoiam que essa liberdade se estenda a questões polêmicas como aborto, legalização das drogas e segurança pública.

⁷⁸ BERNSTEIN, Serge. In: RIOUX, Jean-Pierre; SIRINELLI, Jean-François. **Para uma história cultural**. Lisboa: Editorial Estampa, 1998.

lutas pelos direitos civis por parte dos progressistas, mas também uma resposta à direita para os próprios conservadores da *Old Right*.

O uso do termo *neoconservadorismo* não é novo. Segundo Muniz Ferreira, ele teve sua origem nos anos 1940, a partir das ideias de Leo Strauss, que elaborou uma:

[...] filosofia política que conjugava a crítica da modernidade política ocidental (Maquiavel, Hobbes, Rousseau e Hegel), o resgate dos valores e ideias da democracia grega e a reivindicação da restauração do direito natural e dos princípios transcendentais da religião revelada como pilares para a refundação da democracia liberal.⁷⁹

Nos anos 1950, seu pensamento era acolhido pela elite intelectual estadunidense, justamente a *Old Right*, que se sentiu “assombrada pelo fantasma da decadência dos valores e da desagregação das energias vitais de seu país pela influência das concepções e políticas liberais e progressistas”.⁸⁰

Entretanto, entre os anos 1960 e 1970, o conceito de *neoconservadorismo* foi abraçado por um outro segmento da direita, que possuía muitos dos pressupostos defendidos por outras correntes conservadoras, embora seu posicionamento fosse já marcado por um afastamento de fanatismos religiosos e houvesse a adoção de uma postura que pregasse o embasamento para a discussão, fornecendo um ar de sofisticação e intelectualismo que não agradava a alguns outros segmentos conservadores.

De acordo com Mattson,⁸¹ eles em geral escreviam de forma muito mais ponderada e avaliativa. Mas o autor também enfatiza que os neoconservadores adicionavam essa sofisticação à direita, apesar de alguns pontos divergentes, raramente oferecendo novas ideias ao pensamento conservador. Assim como a *Old Right*, os neoconservadores realizavam inúmeras críticas às políticas de estado de bem-estar social. Viam com receio e como grande risco que o Estado acomodasse direitos crescentes, o que, para eles, geraria gastos desnecessários e problemas ao lidar com interesses diversos em um mesma estrutura de Estado. Todavia, ao contrário de outros conservadores, defendiam apenas um enxugamento nas políticas do *Welfare state*, e não sua extinção completa, como apregoavam os conservadores da *Old Right*.⁸²

⁷⁹ FERREIRA, op. cit., p. 47.

⁸⁰ Ibidem.

⁸¹ MATTSON, op. cit., p. 77.

⁸² Ibidem, p. 79.

As críticas à universidade também estavam nos elementos de ênfase dos neoconservadores; no entanto, enfatizava-se a necessidade da liberdade universitária, tanto para a esquerda quanto para a direita. Irving Kristol, um dos principais neoconservadores, via a luta contra uma *máquina burocrática* na universidade como perigosa, como algo que poderia ruir com os pilares da liberdade acadêmica; esse ataque, em sua visão, poderia ser tão perigoso quanto o ataque da contracultura às tradições e instituições nacionais dos EUA. Por outro lado, segundo ele, a classe intelectual teria abusado do conceito de liberdade acadêmica para seu próprio proveito. Aqui, o autor utiliza um conceito de intelectuais como constituintes de uma nova classe. O conceito não era novo até então, mas já utilizado com uma valoração positiva, atribuído a uma classe que seria fruto da modernidade e estaria preocupada em pensar a sociedade e seu desenvolvimento, sem pensar em seu próprio benefício apenas. Kristol utiliza a noção de intelectuais como uma nova classe, em uma conotação negativa, como um conjunto de indivíduos atuando apenas pela manutenção de seus privilégios e de seus espaços dominados dentro das universidades.⁸³

Kristol rejeitava a agressividade conservadora, principalmente as práticas que favoreciam as discussões exageradas e ataques pessoais, em que não se debatiam mais as ideias, mas apenas os indivíduos; ele afirmava que preferia adotar uma postura republicana com seus adversários.⁸⁴

Entretanto, outros intelectuais não pensavam do mesmo modo. Apesar de se definir entre os neoconservadores e compartilhar dos princípios de Kristol, Norman Podhoretz adotava uma postura muito diferente no tocante ao debate, uma postura que se aproximava muito dos discípulos de William Buckley. Podhoretz se promovia como um anti-herói, contrariando as perspectivas contraculturais e manifestando suas opiniões conservadoras por meio da controvérsia, pelo ataque aos adversários e pela utilização de uma retórica autobiográfica, partindo de si e de suas experiências pessoais para compor seus argumentos. Por esse caminho, por exemplo, ele descreveu suas experiências com negros estadunidenses, nas quais ele sempre fora atacado sem uma razão aparente – experiências que serviram de base para suas opiniões acerca dos direitos civis.⁸⁵

⁸³ Ibidem, p. 81.

⁸⁴ Ibidem, p. 88.

⁸⁵ Ibidem, p. 89.

No que tange a questões religiosas, os neoconservadores também diferiam dos demais segmentos do pensamento conservador. Primeiramente, por sua composição, predominantemente judaica, como Kristol e Podhoretz, o que se diferenciava dos demais movimentos, geralmente de origem cristã (protestante e católica). Os neoconservadores não se opunham à valorização da religião como forma de retomar os princípios morais da sociedade; porém, defendiam um viés mais teológico e menos emocional, algo que eles consideravam como uma “visão sociológica da fé”. Tal posicionamento se dava justamente por conta da emergência de vários movimentos religiosos por parte da direita que utilizavam esse componente emocional.

Apesar de realizarem críticas que seriam incorporadas por outros setores da direita em momentos futuros,⁸⁶ a ascensão religiosa, no interior da direita estadunidense, apontava para outros caminhos na agenda conservadora e tinha conseguido mobilizar em torno de si um apoio muito maior que o dos neoconservadores. Nesse sentido, outras vozes ressoariam muito mais alto na cultura política conservadora estadunidense, com um grau de adesão tão proporcional ao radicalismo do tom apocalíptico adotado. A *New Right* (Nova direita) e a chamada Direita Pós-Moderna influenciariam de forma contundente a ascensão conservadora nos anos 1970, a consolidação de seus projetos durante a Era Reagan nos anos 1980 e os rumos dos conservadores até os dias atuais, com a crescente expansão da exposição de suas ideias nos mais variados setores da sociedade estadunidense.

1.3 Fé, moral e política: a ascensão conservadora nos anos 1970

A emergência da *New Right* ocorre ainda em fins dos anos 1960 e se consolida nos anos 1970, representando uma direita mais radical e mais influente em consonância com uma nova configuração política nos EUA. O contexto dos anos 1970 produz um terreno fértil para o avanços da direita conservadora nos EUA, que enfrentará uma crise econômica com uma gama de movimentos que pressionam o Estado para buscar uma saída da Guerra do Vietnã, face aos problemas militares decorrentes da guerra, à efervescência de movimentos sociais pela ampliação de direitos civis, às crises políticas,

⁸⁶ Um dos exemplos disso é a crítica à *Détente*, uma tônica do discurso de Reagan em sua campanha e durante seu governo.

como o escândalo do *Watergate*, e, principalmente, diante da ameaça e do início do desmonte do estado de bem-estar social em boa parte do Ocidente. Tudo isso contribuiu para que as novas direitas ganhem força.

Conforme aponta Tony Judt,⁸⁷ o estado de bem-estar social trouxe em sua origem o ônus e o bônus em um mesmo fator. Para o autor, as gerações que viveram o período que engloba as duas Grandes Guerras (1914-1945) nunca viveram tão bem e tiveram acesso a tantas condições materiais, como no pós-guerra na Europa e nos EUA. Os países que adotaram políticas de bem-estar social promoveram, por meio da atuação do Estado, uma melhora nunca antes vista na vida da população. Entretanto, se o Estado se fez presente como o provedor das benesses, a ele foi atribuída a culpa por todo e qualquer problema. A geração que nasceu no pós-guerra (*Baby Boomers*) cresceu com essa presença do Estado nas políticas públicas – na Europa, isso ocorreu de forma muito mais profunda do que nos EUA; logo, os problemas econômicos dos anos 1970, não eram vistos como uma falha a ser corrigida dentro dessa estrutura, mas como um problema fundamentado na estrutura do *Welfare state* em si.

Com isso, muitas das ideias que já vinham sendo difundidas pelas diversas correntes conservadoras, somadas a outras correntes que emergiam na década de 1970, passaram a obter maior adesão, incorporação ao debate político em diversos âmbitos e seriam também vistas como possíveis respostas aos problemas do país, principalmente no que tange a algumas forças populares em ascensão no interior desse espectro político, como é o caso de uma direita evangélica impulsionada, sobretudo, pelo Televangelismo, que se utilizava da televisão para arrebatar fiéis e seguidores.

A Nova Direita não apenas buscou dar uma resposta conservadora às questões de seu contexto, no campo das ideias, mas também construiu suas respostas contundentes e pragmáticas em meio às próprias mudanças que ocorrem nos anos 1970, que, em geral, reforçavam os argumentos iniciais da direita de décadas anteriores. Além disso, buscavam também contrapor a visão dos neoconservadores, pois, ainda que compreendessem estes como seus aliados, acreditavam que o neoconservadorismo representava uma hesitação, que deveria ser transcendida e superada.

Em geral, a *New Right* buscava enfrentar os movimentos de luta por direitos civis e todos os movimentos ligados à contracultura e às manifestações antiguerra do Vietnã, que estavam em voga desde fins dos anos 1960. Um dos teóricos dessa perspectiva, Kevin

⁸⁷ Op. cit.

Phillips, por exemplo, vê nisso a possibilidade de construir novos caminhos políticos para a direita, buscados a partir da adesão de estadunidenses brancos e de classe média que teriam sido abandonados em prol da concessão de benefícios às minorias nas políticas de bem-estar social. Argumentos econômicos e religiosos somavam-se para endossar essas questões.

A crítica às políticas de bem-estar social se dava em todas as outras correntes conservadoras do pós-guerra, apontando para as políticas de bem-estar social como uma forma de desperdiçar dinheiro, inflar os gastos do Estado e incentivar o comodismo, além de serem associadas aos movimentos de luta por direitos civis, aos quais eram atribuídos a busca de sustento pelo Estado, e não pela força do trabalho e pelo mérito individual. A peculiaridade em fins dos anos 1960, e principalmente nos anos 1970, era o contexto de crise econômica e política.

É importante compreender que essas críticas se davam em um contexto de transformações e questionamentos acerca do papel do Estado em todo Ocidente, incluindo a Europa, onde se estabeleceram. A emergência de argumentos religiosos e da expansão de movimentos que exploravam o debate moral e religioso associado à política promoveu um alastramento da *New Right* em conexão com a ascensão de lideranças de sua vertente religiosa, a chamada *Christian Right* (Direita Cristã).

Diferentemente dos neoconservadores, a *New Right* se aproximava da *Old Right* no seu anti-intelectualismo. Apesar de tentar justificar alguns argumentos por uma objetividade científicista – como a utilização de gráficos sobre o crescimento populacional para justificar o impacto das políticas de bem-estar social na economia –, a *New Right* rejeitava qualquer tipo de elucubração teórica para debater sobre a universidade. Para eles, os neoconservadores estariam errados no modo de lidar a intelectualidade, pois, em vez de utilizar argumentos teóricos, essa Nova Direita buscava se estabelecer por meio de uma mobilização prática, não intelectual, mas ancorada em apelos emocionais voltados a preocupações que dialogavam com anseios das classes média e baixa, sobretudo quanto a questões como aborto, economia, livro didático, educação, oração nas escolas, anticomunismo e impostos.⁸⁸ Importante destacar que esses temas entravam na agenda do debate político da direita estadunidense e permaneceriam até os dias de hoje, oscilando entre momentos de maior e menor peso.

⁸⁸ Ibidem, p. 94.

Boa parte das argumentações da *New Right* se ancorava em formulações radicais e apocalípticas acerca do contexto em que emergem, culpabilizando os progressistas, a contracultura, os movimentos pelos direitos civis e as políticas de bem-estar social como um conjunto que formava uma unidade destruidora dos valores morais, da religião e da família, elementos que seriam pilares fundamentais da grandeza dos EUA. Tais argumentos construía conceitos sobre uma tradição estadunidense e o modo como os conservadores concebiam a própria história, a partir da adequação a uma *comunidade imaginada*.

Entretanto, independentemente do exagero apocalíptico, tais formulações acabam ganhando adesão por se referirem a aspectos presentes no contexto estadunidense. Os movimentos progressistas, a contracultura e as políticas de bem-estar social fazem parte de uma realidade contemplada no período. Para expandir, as representações evocadas pelos conservadores precisam ressoar e encontrar eco em elementos presentes e em visões de mundo compartilhadas por uma parte significativa da população. Nesse caso, o apelo à tradição e aos valores estadunidenses encontram ressonância na sociedade.

As divergências e críticas dos neoconservadores à *New Right* suscitam um debate no interior da direita conservadora, sobretudo em razão do apelo emocional e ao radicalismo religioso manifestados. Jeane J. Kirkpatrick,⁸⁹ uma neoconservadora que seria fundamental para a formulação da política externa do governo Ronald Reagan nos anos 1980, não via com bons olhos os apelos religiosos dessa Nova Direita. Para ela, tanto o populismo da direita quanto o da esquerda seriam prejudiciais à democracia estadunidense.

No entanto, o posicionamento de vários neoconservadores tendia a se mover no terreno político da direita, principalmente após a expansão conservadora em fins dos anos 1970 e durante os anos 1980, quando Podhoretz e Kristol observaram um resultado prático da *New Right* para o crescimento da direita, admitindo, portanto, que a emergência política religiosa, criticada por eles nos anos 1970, poderia representar a reconquista de territórios perdidos pela direita nos anos 1960. Essas duas formas neoconservadoras passam a coexistir no cenário político, com proximidades e diálogos, mas também com diferenças.⁹⁰ O conservadorismo dos anos 1980 representava essa conjunção entre diferentes correntes conservadoras que compunham o cenário político e que estavam

⁸⁹ KIRKPATRICK, Jeane J. *Why the New Right lost*, v. 3. 2ª ed. New York: Commentary, 1977.

⁹⁰ MATTSON, op. cit., p. 95.

presentes nas fundações do governo Ronald Reagan. Este adotou uma retórica inflamada, apocalíptica, defensora de uma moral e tradição estadunidense muito próxima do discurso religioso, incorporando ao mesmo tempo elementos neoconservadores em suas práticas, como a crítica à *Détente* e a adoção de uma política externa com quadros neoconservadores como base de sua formulação, a exemplo de Jeane J. Kirkpatrick. Esta convivência nos permite compreender que a Era Reagan não apenas acomodava as duas formas de conservadorismo, mas a própria emergência de Ronald Reagan representava a ascensão de uma figura política que conseguiu reunir diferentes perspectivas conservadoras e emergir em um contexto no qual elas encontravam eco na sociedade estadunidense, sendo apresentadas como as saídas políticas para a crise dos anos 1970.

O cinema, nesse período, ainda vivia o resquício de dificuldades para a indústria cinematográfica, atingindo seu auge nos anos 1960 e representando, ao mesmo tempo, um contexto de crise e de renovação do cinema estadunidense. Era um momento em que a indústria cinematográfica passava por problemas estruturais, envolvendo principalmente questões relacionadas à queda do faturamento, o que obrigava os estúdios a optarem por uma contenção de gastos. Para Chris Jordan, essa crise tinha como causa a mudança nos hábitos do espectador devido à popularização da televisão, afastando as pessoas do cinema.⁹¹ Porém, Luiz Nazário⁹² contesta essa visão e, com base na argumentação de Douglas Gomery, afirma que

[...] para ele [Gomery] a decadência do cinema começou em 1947, uma década antes que a TV se massificasse, e a causa foi à proliferação dos subúrbios logo após a Segunda Guerra, com cidades que cresciam junto com o *baby boom*: o governo facilitara a compra de residências suburbanas aos veteranos de guerra e pela primeira vez na história, o número de americanos que possuíam casa própria superava o dos que pagavam aluguel; como as pessoas passaram a casar mais cedo e a ter mais filhos, famílias maiores e hipotecas consumiam todo o orçamento doméstico; distâncias maiores do centro afastavam os jovens casais do cinema; e logo a televisão fornecer-lhes-ia uma “diversão” mais barata.⁹³

⁹¹ JORDAN, Chris. **Movies and the Reagan presidency: success and ethics**. Praeger, Westport: Praeger Publisher, 2003, p. 26.

⁹² NAZÁRIO, Luiz. Pós-modernismo e novas tecnologias. In: BARBOSA, Ana Mae; GUINSBURG, J. O **pós-modernismo**. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 391-428.

⁹³ JORDAN, op. cit., p. 346.

Uma outra explicação sobre essa crise gira em torno de um processo que se iniciou em 1948, com a quebra dos trustes cinematográficos depois de uma decisão da Suprema Corte. Isso que resultou em um processo no qual os estúdios não podiam ocupar todo o espaço da cadeia de distribuição e exibição, obrigando-os a se desfazerem de distribuidoras e salas de cinema, o que reduziu significativamente o lucro e foi gradualmente levando os estúdios a problemas econômicos.⁹⁴

Nesse contexto, ocorreu a emergência do chamado *blockbuster*, formato que identificava as grandes produções e buscava representar uma saída para essa crise da indústria. Em linhas gerais, o *blockbuster* identifica-se com uma produção que recebe alto investimento, grande parte do qual é voltada para a publicidade, e com filmes que buscam construir narrativas abrangentes e voltadas para um público mais amplo.

No que tange ao conservadorismo da década de 1970, vários segmentos de filmes acompanhavam a emergência da Nova Direita no período, assim como do próprio cinema de horror. Foi nessa década que emergiram filmes cujas narrativas coadunavam com um moralismo ascendente para a época. Conforme aponta Kendall Phillips, nessa década surgiam segmentos do horror marcadamente conservadores. Desses filmes Phillips elege três como representativos dessas características: *O Exorcista* (The Exorcist, 1973), cuja possessão demoníaca é associada à ausência da figura paterna na educação de uma filha e a comportamentos deslocados de princípios religiosos; *O Massacre da Serra Elétrica* (The Texas Chain Saw Massacre, 1974), cujo assassino é visto como consequência da degradação moral da família estadunidense; e *Halloween: A Noite do Terror* (Halloween, 1978), cujas vítimas do serial killer são mulheres, geralmente assassinadas após praticarem algum ato considerado “imoral”.⁹⁵

1.4 Era Reagan e a moral conservadora

A discussão dessa trajetória acerca do pensamento conservador e da representatividade política dos conservadores estadunidenses no pós-guerra que realizamos até aqui é fundamental para a compreensão do período central em que se situa

⁹⁴ NEALE, Steve; HALL, Sheldon. *Epics, Spectacles and Blockbusters: a Hollywood History*. Detroit: Wayne State University Press, 2010.

⁹⁵ Trataremos de forma específica da trajetória do próprio horror e do contexto cinematográfico de Hollywood nos capítulos 2 e 3, respectivamente.

nosso objeto de análise no presente capítulo: o conservadorismo na Era Reagan. Compreender um formato assumido pela direita a partir dos anos 1950 constitui peça importante para entender a emergência desse fenômeno conservador e sua institucionalização política nos anos 1980.

Conforme elencado até aqui, partimos de uma premissa que compreende o conservadorismo dos anos 1980 não como um fenômeno que emerge apenas como uma conjunção de ideias que oferecem resposta a questões imediatas do contexto estudado, ou como um pensamento fruto dos embates socioculturais dos anos 1970 e 1980, mas como um advento que surge com base em ideias em formulação, consolidação e constante revisão e expansão desde os anos 1950 (desde a *National Review*), encontrando nos anos 1970 um ambiente favorável à sua expansão.

Entretanto, apontamos que tais ideias não ficaram adormecidas após seu surgimento, para se levantarem como um movimento político nos anos 1970. Desde a emergência da *National Review*, o conservadorismo contemporâneo se alterava, se revisava, se subdividia em novas correntes, se expandia, ocupando espaços sociais (como universidades). Noutros termos, possuía sua própria dialética de transformações e adaptações, conforme o contexto. Isso era fundamental para uma gradual emergência que ajudava a formar quadros políticos (Ronald Reagan, por exemplo), criar consensos em torno de determinadas ideias e tomar corpo como um movimento político integrado ao Partido Republicano, e que ganhava força a partir de sua difusão em um contexto de crise, nos anos 1970, fundamental para a consolidação dessa cultura política como uma prática política mais difundida e assimilada por diferentes setores da sociedade estadunidense, como sendo a única saída possível para o contexto.

Desse modo, é possível entender que essa hegemonia, de uma cultura política conservadora, continha em sua construção o elemento fundamental da difusão de representações sociais que partia do ponto de vista dos conservadores, em articulação com as realidades sociais vividas pela sociedade estadunidense.

Tendo em vista essa combinação de fatores (ideias conservadoras, gradual organização política dos conservadores, contexto de crise social e política dos anos 1970 e conexão com setores da sociedade estadunidense que viam nos conservadores uma resposta aos problemas), é preciso compreender de que modo essa conjunção culminaria na emergência de Ronald Reagan como uma figura representativa desses princípios.

1.4.1 A emergência do Reaganismo

A eleição de Ronald Reagan, em 1980, e sua posse, em 1981, representaram a concretização política do pensamento conservador, elaborado e divulgado nas décadas anteriores, e que ganhava adesão ao organizar-se politicamente em fins dos anos 1970. Sua emergência combinava um intenso crescimento dos canais de difusão das ideias conservadoras, com o combate aos movimentos progressistas, que emergiam desde os anos 1960; com o contexto de crise econômica e política dos EUA, que permitia o crescimento do discurso apocalíptico e a instrumentalização de seus pressupostos, como a única saída possível para a crise; e com o fortalecimento da ala conservadora do Partido Republicano.

Sua trajetória como um conservador atuante no interior da indústria cinematográfica é importante para compreendermos sua adesão às perspectivas conservadoras após a Segunda Guerra Mundial, tanto como um entusiasta da paranoia anticomunista em fins dos anos 1940 e nos anos 1950 – com uma atuação decisiva na elaboração de “listas negras” e informações cedidas ao FBI sobre atores supostamente comunistas – quanto como um aliado de empresários e executivos de Hollywood, no intuito de defender seus interesses em associações e instituições representativas de atores e trabalhadores do cinema.

Em sua atuação no Motion Picture Industrial Council, Reagan foi, segundo Stephen Prince,⁹⁶ um dos articuladores da criação de políticas para expandir o mercado cinematográfico hollywoodiano, inclusive sugerindo ao Departamento de Estado que cortasse auxílios e impusesse barreiras comerciais aos países que se negassem a importar filmes estadunidenses. Além disso, ele também contribuiu para a elaboração de uma política que utilizava o cinema como importante arma na batalha ideológica contra o comunismo.

Outra organização em que Reagan atuou de forma a se alinhar com as perseguições anticomunistas foi a *Screen Actors Guild* (SAG), o sindicato dos atores e atrizes em Hollywood. Como presidente do SAG – de 1947 à 1952, com um segundo mandato de 1959 a 1960 –, Reagan também era testemunha amigável da HUAC,⁹⁷

⁹⁶ PRINCE, Stephen. Movies and 1980s. In: _____. (Org.). **American Cinema of the 1980s: Themes and Variations**. New Jersey: Rutgers University Press, 2007.

⁹⁷ JORDAN, Chris. **Movies and the Reagan presidency: success and ethics**. Praeger, Westport: Praeger Publisher, 2003, p. 27.

auxiliando na elaboração das famosas “listas negras” que denunciavam atores, atrizes, diretores, roteiristas e outros trabalhadores da indústria cinematográfica por supostas associações ao comunismo, culminando, muitas vezes, na exclusão ou no ostracismo de muitos dos acusados.⁹⁸ No SAG, ele atuou também para privilegiar o interesse dos grandes estúdios e de grandes empresas ligadas ao cinema, como a MCA, principalmente em situações de disputa com os membros do sindicato.⁹⁹

A continuidade dessa escalada política se deu com sua eleição para o cargo de governador da Califórnia, por dois mandatos consecutivos (1967-1975), consolidando sua trajetória política e abrindo caminho para concorrer à Presidência dos EUA. Reagan, aos poucos, conquistava espaço como representante do campo conservador em ascensão. Com a condenação das políticas de bem-estar social, o tom apocalíptico e rebelde no discurso, um anticomunismo inflamado, aquele típico anti-intelectualismo e apelo à moralidade e religiosidade em nome de um resgate dos “valores tradicionais” estadunidenses, Reagan mantinha a postura e os discursos alinhados às pautas mais constantemente defendidas pelos conservadores desde os anos 1950. Esses ingredientes, entretanto, nos anos 1970 contavam com a crise econômica e política, funcionando como um catalisador fundamental que permitia aos conservadores republicanos transmitirem a imagem de construção de um projeto salvador, que seria levado a cabo por deles.

Esse contexto criava um ambiente perfeito para a emergência de forças políticas aliadas a Reagan, que contribuíssem para sua ascensão e permanecessem em apoio a seu governo. Destacamos aqui as grandes corporações e os *Think Tanks* conservadores, que atuavam tendo como enfoque a reivindicação de ações econômicas; e a Nova Direita Religiosa (*Christian Right*), cuja presença é fundamental para compreendermos o discurso moralista e cristão de Reagan, em defesa da religião como meio para retomar os valores tradicionais do país.

O fortalecimento do conservadorismo nos anos 1970 teve forte participação de grandes corporações e *Think Tanks*, que atuavam no intuito de difundir as ideias conservadoras e tecer laços de apoio com conservadores na política, como Reagan. O contexto de crise criou o ambiente para essa expansão e vários grupos empresariais

⁹⁸ Ibidem, p. 28.

⁹⁹ Um exemplo de tais disputas remete à atuação de Reagan para defender a MCA no não pagamento de direitos para atores que trabalharam em produções vendidas por ela, após a exibição na televisão. A proximidade dele com a MCA rendeu, inclusive, um contrato para apresentar e atuar em um programa de TV, o *General Electric Theater*, de 1953 a 1962. Cf. JORDAN, op. cit., p. 28.

investiram em fundações para o financiamento de pesquisas e projetos, de acordo com seus interesses, que podiam ser considerados como Organizações Políticas Empresariais. Segundo Roberto Moll Neto,¹⁰⁰ esses *Think Tanks* se dividiam em concepções diferentes do conservadorismo. Em geral, as organizações fomentadas pelas elites do norte dos EUA eram compostas por neoconservadores mais moderados, enquanto as do Sul, representando os interesses provenientes das indústrias armamentistas, possuíam maior inclinação ultraconservadora e eram ligadas, principalmente, à Nova Direita. Boa parte dessas organizações ajudou a compor a agenda econômica conservadora e a pautar sobremaneira a agenda política, financiando a divulgação dessas ideias, além da própria campanha presidencial dos republicanos e do crescente de *lobby* no Congresso.¹⁰¹ Em geral, propunham restrições econômicas e a desregulamentação do mercado, com redução de impostos para os empresários e maior controle dos gastos estatais.¹⁰²

Tal inserção dos *Think Tanks* aproveitavam o contexto de crise para difundir propostas que visavam à imposição de uma agenda conservadora, não apenas nos rumos econômicos, mas em uma ação que buscava a resolução de uma crise, que era não apenas econômica, política e social, mas também moral. Desse modo, o projeto encampado por Reagan em sua ascensão incorporava não apenas soluções econômicas, mas se legitimava em um argumento moral, que enfatizava a importância da família, da autonomia individual, da noção de liberdade, do trabalho como gerador de méritos, características que eram sempre contrapostas ao *Welfare State* e se arraigavam a uma tradição branca, sulista e cristã.

O projeto de Reagan se beneficiava das alianças com os *Think Tanks*, permitindo maior financiamento de campanha e promovendo a elaboração, difusão e consolidação de ideias; apesar de calcado nas elites dos *Sunbelt* e nos setores financeiros, de acordo com Neto, seu discurso ecoava nos trabalhadores, na classe média, nos desempregados e em setores religiosos, justamente por mobilizar valores ligados a uma identidade nacional estadunidense, como forma de culpabilizar e contrapor as políticas de bem-estar social:

¹⁰⁰ Cf. NETO, Roberto M. **Reaganation**: a nação e o nacionalismo (neo)conservador nos Estados Unidos (1981-1988), 2010, 265 p. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2010, p. 102.

¹⁰¹ Um exemplo desses *Think Tanks* é a *Business Roundtable*, fundada em 1972, que reúne corporações interessadas em diminuir o custo do trabalho, o poder dos sindicatos e aumentar a competitividade internacional. Tal grupo foi bastante influente, no que tange à formulação da política econômica a ser praticada no governo Reagan, principalmente no que tange à política fiscal e a austeridade monetária. Cf. NETO, op. cit., p. 102.

¹⁰² *Ibidem*, p. 102.

Reagan buscou deslocar o ressentimento popular das empresas para as políticas governamentais e para os programas de Bem-Estar Social. Concomitantemente, Reagan associou as questões econômicas e sociais às questões morais, enfatizando valores, presumidamente tradicionais, como família, trabalho duro, mobilidade social, iniciativa individual, em oposição a uma imaginada interferência do governo federal nas relações familiares, nas liberdades individuais e criativas.¹⁰³

Desse modo, os republicanos transformaram a agenda conservadora, construída gradativamente, em um projeto de nação em consonância com os anseios despertados pelo contexto turbulento. Além disso, o Partido Republicano foi beneficiado por um momento de divisão política dos adversários, já que várias alas do Partido Democrata, principalmente os setores conservadores estavam desalinhadas quanto à continuidade do apoio a Jimmy Carter, criticado por defender uma política externa menos agressiva e trazer para o debate a questão dos Direitos Humanos.¹⁰⁴

Nesse contexto, Reagan obteve uma vitória acachapante em 1980 e, a partir de 1981, iniciou a implantação do projeto conservador dos Republicanos, que se justificava, em seu discurso, como a única saída possível para os problemas do país. No âmbito desta tese, cabe-nos destacar o modo como isso se deu em dois aspectos fundamentais: a política econômica do governo Reagan (as chamadas Reaganomics) e o atrelamento dela e do combate ao estado de bem-estar social a um discurso que enfatizava uma moralidade, calcada em princípios religiosos, como saída para uma realidade que estaria degenerada pela imoralidade.

1.4.2 *Reaganomics*

Entre os vários motivos que impulsionaram a popularidade dos conservadores em fins dos anos 1970, está a crescente crise econômica que afetou a economia estadunidense e se relacionava com mudanças mais amplas nas relações capitalistas globais. Os republicanos, personificados na imagem de Reagan, foram eleitos utilizando as promessas de recuperação econômica como uma das bases da campanha presidencial.

¹⁰³ NETO, op. cit., p. 92.

¹⁰⁴ VIZENTINI, Paulo Fagundes. **A Guerra Fria: o desafio socialista à ordem americana**. Porto Alegre: Leitura XXI, 2004.

Com base em argumentos calcados em perspectivas que defendem a noção de livre mercado, e este ancorado na promessa de desregulamentação de setores da economia e na desoneração do Estado no tocante a gastos com políticas públicas e auxílios sociais, Ronald Reagan realizou durante seu governo um conjunto de políticas econômicas nesse sentido. Tais políticas tinham como base muitos dos pressupostos defendidos em sua campanha e muitas propostas advindas de grupos econômicos e corporativos, que embasaram a agenda política republicana.

Após a sua eleição, as políticas econômicas que Reagan propunha (também conhecidas por *Reaganomics*) reuniam essas perspectivas gestadas nos *Think Tanks* que auxiliaram nessa expansão conservadora. Em seu governo, ele congregou os adeptos de diferentes correntes neoliberais em seu quadro de política econômica ocupando cargos em seu governo e ajudando a fundamentar e implementar sua política econômica. Além disso, havia a participação de vários indivíduos ligados ao ramo corporativo e aos *Think Tanks*, como Edwin Meese (conselheiro sênior de Reagan e membro do Heritage Foundation e do Hoover Institution), Michael Deaver (subchefe do gabinete da Casa Branca, filho de um distribuidor da petroleira Shell), James Baker III (chefe de Gabinete da Casa Branca e um frequentador dos mais influentes círculos sociais corporativos) e Craig Fuller (assistente da Presidência para assuntos internos e lobista ligado a Philip Morris). A ligação das corporações e de organizações conservadoras privadas com o governo Reagan já se expressava, portanto, no primeiro escalão do seu governo.

A combinação, em seu governo, de diferentes princípios conservadores e de uma ampla presença de interesses econômicos privados desembocou em um modelo de política econômica fortemente marcada pela expansão dos interesses econômicos de muitas dessas empresas, principalmente quanto à desregulamentação da economia, vista como onerosas, excessivas, sempre criticadas a partir de um discurso que enxergava nelas um entrave para a economia. Assim, o governo Reagan alterou inúmeras relações econômicas e de trabalho, sob o pretexto de recolocar a economia estadunidense no lugar de liderança econômica mundial. Realizou, para tanto, uma redução de impostos voltada aos empresários e às grandes indústrias, compensando isso com o aumento da base de arrecadação, ou seja, onerando setores mais pobres isentos, autônomos e aposentados, o que na visão do governo reduziria o número de aposentadorias e aumentaria a oferta de mão de obra no mercado.¹⁰⁵

¹⁰⁵ NETO, op. cit., p. 97.

A quebra de regulações foi uma das pautas centrais da política econômica, que visava restringir a atuação do Estado nas políticas públicas. Para dar conta disso, foi elaborado o *New Federalism* (Novo Federalismo), um programa que visava redistribuir as responsabilidades dos governos locais, dos Estados e do governo federal, com o intuito de reduzir gastos, principalmente quanto a políticas ligadas a programas sociais. Assim, estabelecia-se que a responsabilidade pela execução desses programas passasse aos Estados e cidades, o que em muitos casos significou o fim de muitos programas. Além disso, eliminou também regulações no transporte aéreo e terrestres.¹⁰⁶

O rompimento com regulações afetou também o âmbito trabalhista e os setores básicos como educação e saúde. Além de enfraquecer agências de regulação do trabalho, saúde e segurança, restringiu o direito de greve e enfrenta as resistências de trabalhadores e a atuação de sindicatos, como demonstra em um episódio da greve dos controladores de voo em 1981. Para Reagan, os sindicatos deveriam atuar em harmonia com as empresas, para auxiliá-las no processo de recuperação econômica.¹⁰⁷ Adicionalmente, o governo cortou auxílios a trabalhadores desempregados e correções inflacionárias nas seguridades dos aposentados.¹⁰⁸

No âmbito da saúde, Reagan cortou subsídios e instituiu rígidos padrões para a adesão ao Medicaid, o programa de saúde social dos EUA, resultando assim em fechamento de hospitais. Já no âmbito da educação, cortou subsídios dos financiamentos voltados ao ensino superior, além de ter reduzido verbas para a educação dos Estados.

Em seus discursos, as ações no âmbito econômico, todas na agenda dos *Think Tanks* e de lobistas ligados ao setor corporativo, eram defendidas pelo governo como medidas inevitáveis e necessárias, como um programa pragmático de toda a nação, disponibilizando uma retórica que apelava para a tradição nacional de uma comunidade imaginada coesa, que transforma todos os contrários a essas medidas em inimigos da nação. Além disso, tais discursos reforçavam a culpabilização das políticas de bem-estar social e a atuação do Estado, em décadas anteriores, pela crise existente no país naquele momento. Reagan coadunava o argumento que os conservadores utilizavam, de que os benefícios sociais e as políticas de assistência social geravam imensos gastos para o Estado e fomentavam a formação de sujeito acomodados, que visavam viver sob o

¹⁰⁶ Idem, *ibidem*.

¹⁰⁷ *Ibidem*, p. 100.

¹⁰⁸ *Ibidem*, p. 101.

sustento do Estado em vez de trabalharem. Desse modo, colocava-se como uma contraposição às políticas existentes até então e colocava seu programa como responsável pela construção de uma nova nação.¹⁰⁹

É importante ressaltar que, enquanto o governo tomava uma série de medidas visando ao corte de gastos estatais com serviços e benefícios, paradoxalmente os gastos na área militar cresciam vertiginosamente, elevando o orçamento federal de 59,6 bilhões de dólares em 1980 para 202,8 bilhões em 1985.

Em meio a uma política armamentista e de retomada da Guerra Fria, Thomas McCormick afirma que a área militar foi a escolha de Reagan para investimentos, com o objetivo de sair da crise. Seria uma espécie de setor-chave que entraria em atividade e aos poucos iria ativando outros setores. No entanto, a alternativa não funcionou, pois a economia estadunidense se afundou mais em dívidas, o orçamento militar ultrapassou os limites financeiros do país e os demais setores da economia permaneceram travados. Houve um fenômeno contraditório: aumento dos lucros, sem aumento da produtividade. Apenas o setor militar foi alavancado e o subsídio às indústrias militares gerava lucros que atraíam o capital antes voltado para o setor civil de produção.¹¹⁰

Por um lado, até o ano de 1984, houve um aumento da lucratividade nas atividades econômicas dos EUA, alimentando um ciclo de alta em Wall Street; por outro, nota-se que as movimentações econômicas migravam para o capital acionário e de pouco investimento em atividades produtivas no setor civil, contribuindo para o baixo crescimento do PIB, principalmente no segundo governo de Reagan.¹¹¹

As reformas e mudanças promovidas pelas *Reaganomics* promoveram uma impressão de aparente recuperação econômica da nação, houve um aumento dos postos de trabalho, concomitantemente a um processo de maior concentração de renda. A imagem difundida acerca dessa recuperação econômica foi a de uma elite bem-educada e ultra especializada, que conquistou altíssimos salários em trabalhos ligados à indústria da tecnologia ou ao mercado acionário, popularizando a imagem dos *yuppies*.¹¹² Do outro

¹⁰⁹ Ibidem, p. 106.

¹¹⁰ MCCORMICK, Thomas J. **America's Half Century**. United States Foreign Policy in the Cold War and After. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1995, p. 28.

¹¹¹ Ibidem, p. 29.

¹¹² Termo popularizado nos anos 1980, que faz referência justamente à emergência desses profissionais especializados que geralmente trabalham em corporações da área tecnológica e ganham altos salários. O nome advém da sigla YUP (*Young Urban Professional*) em referência à um estilo de vida integrado à valores urbanos.

lado, havia uma massa de milhões de estadunidenses que só conseguiram emprego no setor de serviços com um salário ínfimo e em condições cada vez mais precárias. A economia estava em atividade, mas sob o preço de um abismo social cada vez maior.

Toda essa mudança econômica não pode ser vista apenas como uma ação pontual dos EUA sob a égide de um ascendente conservadorismo no país; devemos considerar que ela se insere em transformações do capitalismo global como um todo, ocorridas desde a segunda metade da década de 1970. A partir desse momento, mapeiam-se mudanças no que tange à organização econômica, financeira e de produção no mundo.

O geógrafo David Harvey¹¹³ enxerga no período a mudança de um modo de produção fordista para um processo de acumulação flexível, pautada por maior incerteza no mercado, na produção e no trabalho, associados a uma transnacionalização e na fusão de capitais provenientes de diferentes setores, o que permite maior fluidez e instabilidade na relação capital-trabalho. Entretanto, é preciso assinalar que entendemos que o pensamento conservador difundido nos EUA possui papel fundamental para optar-se por estes caminhos econômicos em meio à crise dos anos 1970, considerando o papel global ocupado pelo setor financeiro e corporações do país envolvidas nesse processo.

O próprio panorama do cinema hollywoodiano, associado a suas transformações no período, não pode ser compreendido sem levar em conta esse contexto econômico global, seja no que diz respeito as mudanças estruturais na própria indústria cinematográfica, ou no que tange o diálogo com esse contexto, nas próprias narrativas fílmicas.

A incorporação da indústria cinematográfica em um mercado mais amplo, composto por corporações multinacionais, passava a ser uma saída bastante lucrativa para os grandes estúdios de Hollywood e acelerava o processo de integração do cinema com outras mídias. Produções que atuavam de forma sinérgica com outros produtos associados ao entretenimento tiveram um papel fundamental nessa integração. Os próprios filmes passaram a introduzir textos multimídia na estrutura narrativa. Isso teve um peso enorme nas produções hollywoodianas e na solidificação do modelo *high-concept* de produção a partir da década de 1980.

O próprio cinema iria difundir essa ética do trabalho e da ascensão individual, colaborando para a difusão da imagem do *yuppie* e do que Chris Jordan chama de “ética do sucesso”. Tais filmes enfocam um modelo de estadunidense associado aos valores de

¹¹³ HARVEY, David. **Condição pós-moderna**. São Paulo: Ed Loyola, 1999.

trabalho e dedicação aos negócios como forma de construir as riquezas coletivas por meio do sucesso individual; são exemplos de temáticas que se tornaram cada vez mais frequentes no cinema da década de 1980.¹¹⁴ O autor exemplifica por meio de filmes como *Negócio arriscado* (*Risky Business*, 1983), *Flashdance: em ritmo de embalo* (*Flashdance*, 1983), entre outros que geralmente trazem em suas narrativas histórias que representem modelos de ascensão social.

1.4.3 O Reaganismo e a moral religiosa

A questão religiosa e o apelo a uma moral conservadora foram fundamentais para a emergência e a consolidação da agenda conservadora nos EUA. Nesse quesito, reproduzia-se o discurso da Nova Direita religiosa dos anos 1970, que, por meio de um discurso apocalíptico, colocava a culpa da crise nos setores progressistas e nas políticas fomentadas por eles. Reagan estreitou laços com esse setor desde os anos 1970, tendo um forte apoio religioso em sua campanha, não apenas no âmbito da crença, ou no fato de que os indivíduos deveriam voltar a ter fé, mas de ordem também financeira, na medida em que a Nova Direita conservadora corporativa financiava a Nova Direita religiosa. Esse elo pode ser observado, por exemplo, na ascensão de figuras como o pastor Jimmy Falwell, que conseguiu um programa na TV de abrangência nacional em que fazia campanha para Reagan e sempre se referia aos democratas e progressistas em geral como se esses difundissem ideais homossexuais, feministas, socialistas e contra os princípios estadunidenses. A presença de Reagan, durante seu governo, em eventos e convenções ligadas às instituições religiosas, marcaram a continuidade e a força dessa aliança.¹¹⁵

Tal aproximação intensificou-se no segundo mandato de Reagan, quando a pauta moral se colocou de forma mais intensa no debate político. Difundia-se um discurso que associava a busca de um passado idealizado e de uma tradição religiosa legítima ao retorno da religiosidade como fio condutor da vida dos cidadãos. Sob essa perspectiva, a busca da fé em Deus reconstruiria não apenas a família e a comunidade, mas a própria grandeza da nação.¹¹⁶

¹¹⁴ JORDAN, op. cit., p. 15.

¹¹⁵ NETO, op. cit., p. 132.

¹¹⁶ Ibidem, p. 133.

Essa crença, difundida várias vezes pelo próprio presidente Reagan, partia de uma concepção apocalíptica do presente, muito próxima da forma como conservadores em décadas anteriores compreendiam seus respectivos contextos. De acordo com essa concepção, havia um senso de declínio da sociedade que, em larga medida, teria sido promovido pela emergência contracultural de ideias progressistas, geralmente associadas à promiscuidade e ao direito das minorias. Tudo isso teria feito com que os estadunidenses perdessem os valores morais outrora responsáveis por alçar o país ao posto de grande nação,¹¹⁷ valores sociais já então pervertidos pela difusão de pornografia, consumo de drogas, homossexualidade, violência e aborto.¹¹⁸

Defendia-se, diante disso, uma mudança no formato do ensino nas escolas, contemplando uma adequação que traria a possibilidade de introduzir conhecimentos religiosos, bem como a prática voluntária de orar nas escolas, algo que na retórica conservadora não feria princípios de laicidade no Estado.

Uma outra questão importante pairava nesse debate: a discussão sobre a educação sexual nas escolas. Esse aspecto era um ponto crucial para os conservadores, que em geral defendiam a difusão de um comportamento sexual pautado na prática da abstinência pré-nupcial. Claire Greslé-Favier aponta que tal questão podia parecer supérflua frente a um conservadorismo que avançava nas esferas econômicas e sociais; todavia, tratava-se de uma disputa política na qual estava em jogo o papel da religiosidade na sociedade e a legitimação da participação de setores da direita cristã na formulação de políticas públicas. Tal questão é, até hoje, foco de acirrados debates acerca da política educacional nos EUA.¹¹⁹

A defesa de uma moralidade casta e da abstinência sexual não é uma novidade de vertentes cristãs evangélicas dos anos 1970; tal questão, como aponta a autora, já estava presente no cristianismo desde os seus primeiros séculos. A questão aqui é que esse debate se torna uma questão política fundamental para as agendas cristãs conservadoras, juntamente a outras questões ligadas ao comportamento sexual.¹²⁰

¹¹⁷ Ibidem, p. 137.

¹¹⁸ Ibidem, p. 138.

¹¹⁹ GRESLÉ-FAVIER, Claire. **Raising Sexually Pure Kids: Sexual abstinence, Conservative Christians and American Politics**. Nova Iorque: Rodopi Press, 2009.

¹²⁰ Ibidem, p. 12.

Nos anos 1980, a possibilidade de levar esse debate para as escolas e difundir o ideal da abstinência se tornava um caminho bastante requisitado pelos cristãos conservadores, como forma de fazer frente a qualquer outro tipo de educação, que na visão deles levaria a um comportamento de libertinagem sexual promovido pelos progressistas desde a década de 1960.

Para Greslé-Favier, a argumentação dos defensores da difusão da abstinência por meio do currículo escolar não se pautava apenas por argumentos religiosos, mas buscava construir argumentos *científicos* acerca dessa questão. A década de 1980 foi o contexto perfeito para engendrar esse debate, pois a expansão da aids como epidemia mortal e a difusão de outras doenças sexualmente transmissíveis (DSTs) forneciam o argumento base para a direita cristã. Outros argumentos, como a gravidez precoce, reforçavam a noção de adolescentes como sujeitos que deveriam ser apartados da vida sexual, o que implicaria um fator de risco em suas vidas, reiterando a defesa da abstinência.¹²¹

Para a autora, é importante compreender essa discussão em um prisma mais amplo, que envolve, inclusive, uma noção de *status quo*, sendo esse um debate muito mais sobre o direcionamento da sociedade e a manutenção de hierarquias dentro e fora das famílias,¹²² tendo em vista que reforça o papel dessas hierarquias, seja ela ligada a um princípio familiar patriarcal, seja ela ligada ao poder das instituições religiosas em ditarem os rumos dos comportamentos sexuais.

Além disso, para Greslé-Favier, trazer essa questão para o âmbito educacional consiste também em uma forma de afirmação de diferenças de classe, a partir de um enfoque no comportamento sexual de classes mais pobres como mais propensos a esse comportamento não abstinente e vinculado às doenças.¹²³

A emergência da aids em fins dos anos 1970 e início dos anos 1980 ajudou a reforçar a retórica moralista.¹²⁴ Não estava em jogo apenas avaliar a efetividade desse tipo de argumento, mas, muito mais que isso, o debate no âmbito moral catalisava força para o campo conservador ao passo que colocava a questão sexual como uma forma de combater os progressistas e, ainda, aliada a outras questões como o anticomunismo e o neoliberalismo, que compunham um poderoso arsenal ideológico.

¹²¹ Ibidem, p. 13.

¹²² Ibidem, p. 15.

¹²³ Ibidem, p. 20.

¹²⁴ TRONCA, Italo. **As máscaras do medo: lepra e aids**. Campinas: Editora da Unicamp, 2000.

A educação para a abstinência e a moral sexual, defendida pela direita conservadora, reforçava estereótipos moralistas que tão logo se difundiram como forma de contraposição aos movimentos contraculturais dos anos 1960 e 1970, a exemplo da noção de homem como um predador sexual por natureza e da mulher com vocação romântica e maternal. As questões que pautavam essa defesa de uma moralidade e a associação disso com os ideais de uma nação, como elemento estruturante de uma comunidade imaginada, não passam despercebidas no cinema.

Vários ciclos de filmes nos anos 1980 buscavam lidar com essas questões e reafirmar um *status quo* moral e sexual. Primeiramente, vários filmes musicais trabalharam com um elemento narrativo muito comum em filmes do gênero desde os anos 1930, que celebravam uma cultura familiar, com homens e mulheres representando papéis sociais e familiares bem definidos. Os musicais traziam tradicionalmente ritos de cortejo entre homens e mulheres, com distinções de papéis bem delimitados.¹²⁵ Podemos elencar aqui filmes como *Dirty Dancing: ritmo quente* (*Dirty Dancing*, 1987), *Footloose: ritmo louco* (*Footloose*, 1984) e *Flashdance* (*Flashdance*, 1983), exemplares neste sentido.

Um outro exemplo diz respeito ao gênero central sob análise nesta tese: o horror, especificamente em filmes como as sequências de *Sexta-Feira 13*, *A Hora do Pesadelo* e *Poltergeist*. Os dois primeiros têm como protagonista um *serial killer* (assassino em série) que mata as vítimas, em geral definidas por seu comportamento sexual, e empregando muito mais crueldade quando se trata de uma vítima feminina. Já o último apresenta uma narrativa na qual o comportamento moral da família, no âmbito da descrença religiosa e de hábitos adquiridos junto à participação dos pais em um contexto contracultural, gera atitudes permissivas que culmina no fardo de tal família ser assombrada por fantasmas. As complexidades desse gênero, ficam à cargo de um aprofundamento maior, nos dois capítulos seguintes.

¹²⁵ JORDAN, op. cit., p. 16.

CAPÍTULO 2

A tradição e o pesadelo: gênero cinematográfico e cinema de horror

Pensando a questão de uma tradição conservadora nas manifestações culturais estadunidenses, o debate sobre gênero cinematográfico nos apresenta uma outra dimensão para tal fenômeno. Trazendo as possibilidades de se construírem múltiplas visões no interior dos gêneros filmicos – mas também um reforço a essa tradição, que impõe limitações narrativas nos parâmetros de uma lógica comercial e de geração de lucro, que, para vários autores, tem no gênero um elemento fundamental configuração do seu produto e de seu relacionamento e identificação com o espectador – Judith H. Wright¹²⁶ fala em elemento de controle por parte de um poder econômico e social dominante; já Thomas Schatz,¹²⁷ em provedor de rituais culturais que celebra um fundamental preceito ideológico em suas mais variadas formas e modificações: o Americanismo.

Autores como Rick Altman¹²⁸ possuem posicionamentos bem distintos quanto à relação do gênero com os aspectos socioculturais dos EUA, tendendo a enxergar o gênero como algo mais difuso, com maior pluralidade de posicionamentos em disputa e com menor poder de determinar a produção fílmica e as diferentes leituras.

A fim de compreender a diversidade de posições, e em acordo com os objetivos propostos pela presente pesquisa, é necessária uma discussão acerca do gênero cinematográfico. Para isso, vamos elencar o modo como cada perspectiva o define, como pensa sua origem, compreende seu papel fundamental nas diferentes instâncias cinematográficas, e traça a sua relação com o meio social, nos mais distintos contextos, influenciando a formação das categorias genéricas e suas redefinições.

¹²⁶ WRIGHT, op. cit., p. 61.

¹²⁷ SCHATZ, Thomas. **Hollywood Genres: Formulas Filmmaking and the Studio System**. Columbus: McGraw-Hill, 1981.

¹²⁸ ALTMAN, Rick. **Los géneros cinematográficos**. Barcelona: Ed. Paidós Ibérica, 2000.

Dessa forma, buscamos trazer o gênero cinematográfico para o centro do debate na relação história e cinema, compreendendo não apenas como um elemento a ser considerado e estudado, mas como uma categoria privilegiada para se compreender o modo como as transformações sociais e as transformações no cinema estão intimamente relacionadas

Ou seja, partimos da hipótese de que para compreendermos as transformações históricas no gênero de horror, e principalmente, o modo como o horror cinematográfico se relaciona com questões socioculturais presentes nos mais variados contextos, é fundamental compreender melhor a própria noção de gênero, como um aspecto em constante redefinição.

2.1 O gênero cinematográfico: entre a produção e a teoria

A produção cinematográfica hollywoodiana pauta-se por uma diversidade de estratégias como forma de reprodução e expansão dos seus produtos. O aspecto comercial do cinema estadunidense é uma característica amplamente ressaltada e debatida, assinalando o aspecto industrial de Hollywood e o enorme peso de questões econômicas para a realização. Entre as várias características, ligadas a esses fatores econômicos, os teóricos e críticos cinematográficos vêm, nas últimas décadas, alocando a questão do gênero cinematográfico como algo central para a produção e comercialização de filmes, bem como para sua consequente produção de lucro no interior do chamado *studio system*, nos termos de autores como Thomas Schatz,¹²⁹ Douglas Gomery¹³⁰ e Richard Maltby.¹³¹ Para eles, assim como para vários outros estudiosos, o gênero é um elemento-chave na relação entre o que é produzido e o que o público consome.

Entendendo que a noção de gênero não é uma invenção cinematográfica, já que boa parte dos autores, remetem-se a outras manifestações culturais e artísticas – especialmente na literatura – para compreender as raízes do gênero. É importante debatermos como essas origens têm sido discutidas de formas distintas, e principalmente,

¹²⁹ SCHATZ, Thomas. **Hollywood Genres: Formulas Filmmaking and the Studio System**. Columbus: McGraw-Hill, 1981.

¹³⁰ GOMERY, Douglas. **The Hollywood Studio System: A History**. London: British Film Institute, 2005.

¹³¹ MALTBY, Richard. **Hollywood Cinema: An Introduction**. Oxford: Blackwell, 1995.

como alguns dos principais autores da crítica de gênero (como Thomas Schatz, Rick Altman e Edward Buscombe) compreendem o modo como o cinema constrói (e reconfigura constantemente) suas próprias definições genéricas.

Em seguida, após discutirmos a importância do gênero cinematográfico e o seu peso na compreensão do filme hollywoodiano, em uma perspectiva mais ampla, na relação entre o cinema e a história, traçaremos um panorama acerca da trajetória do horror, como um exemplo da dinâmica de difusão genérica em Hollywood, e o modo como se desenvolve de forma multifacetada ao longo das décadas.

2.1.1 Gênero cinematográfico e literatura: origens, aproximações e distâncias

Geralmente, o debate sobre as definições e atribuições do gênero cinematográfico parte da tentativa de mapear suas origens para explicar suas bases, configurações e, principalmente, o papel que os gêneros assumem para o cinema. A maioria dos estudiosos faz isso com um duplo enfoque, reciprocamente complementar: a produção e o espectador. Nesse sentido, há uma tendência majoritária em reconhecer os gêneros literários como bases precursoras do gênero cinematográfico, seja por estabelecerem modelos narrativos que foram gradualmente adaptados ao cinema, seja por conterem determinados dispositivos de reconhecimento do público, não tanto pela familiaridade do público com o gênero, mas pela familiaridade do gênero em dialogar com aspectos ligados às percepções sociais do público, viés bastante enfatizado por autores como Thomas Schatz,¹³² Andrew Tudor,¹³³ Edward Buscombe,¹³⁴ mencionando apenas alguns.

Ao abordar o debate sobre gênero, Edward Buscombe traça um caminho comum aos mapeamentos das origens genéricas, desde uma tradição ligada ao pensamento neoaristotélico, que, a partir de uma estrutura narrativa do teatro grego, ancora-se em Aristóteles para delimitar a *poesia* em um número finito de categorias possíveis.¹³⁵

¹³² SCHATZ, op. cit., 1982.

¹³³ TUDOR, Andrew. Genre. In: GRANT, Barry K. (Org.). **The genre reader IV**. Austin: University of Texas, 2012.

¹³⁴ BUSCOMBE, Edward. A ideia de gênero no cinema Americano. In: RAMOS, Fernão P. (Org.). **Teoria contemporânea do cinema**, v. II. São Paulo: Editora Senac, 2005.

¹³⁵ Ibidem.

A difusão de tais princípios no âmbito literário se deu, na análise de Buscombe, a partir do Renascimento, quando se dividiu a literatura em vários estilos expandindo-se durante os séculos XVII e XVIII em uma dinâmica, vista pelos românticos do século XIX, como mecânica e ditatorial. Para Buscombe, a revolta romântica se deu contra tradições de toda espécie: “a ideia de estilos literários, ou gêneros, como foram chamados mais tarde, sofreu bastante. Os artistas deveriam ser livres para escrever do modo que o espírito deles lhes ditasse”.¹³⁶

Essas duas distintas matrizes para se pensar a literatura delinearam, na visão de Robert Altman,¹³⁷ duas formas predominantes na crítica cinematográfica, mas ao mesmo tempo problemáticas. Uma se ancora em uma estrutura genérica delimitada (e, por vezes, inerte) na qual os filmes precisam ser adequados e encaixados. A outra entende a noção de “autor” como expressão da liberdade artística no cinema, o cineasta detendo controle total sobre sua obra e contrapondo, assim, qualquer pré-enquadramento genérico.¹³⁸

É importante enfatizar que autores como o próprio Altman apontam que essa noção de autoria não é necessariamente antitética à ideia de gênero. Na realidade, como o autor afirma, a crítica passa a identificar características autorais em diretores oriundos de alguns gêneros, atribuindo a eles um papel de definição, redefinição e subversão do próprio gênero.¹³⁹ Para Schatz, são dois instrumentos críticos distintos, mas complementares, pois a crítica de gênero trataria de estabelecer formas cinemáticas, enquanto a de autoria celebraria certos cineastas que trabalharam efetivamente dentro dessas formas. Nesse sentido, entende-se que a autoria¹⁴⁰ é importante para estabelecer

¹³⁶ Ibidem, p. 304.

¹³⁷ ALTMAN, Rick. **Los géneros cinematográficos**. Barcelona: Ed. Paidós Ibérica, 2000, p. 25.

¹³⁸ Na literatura, essa ideia se manifesta no New Criticism, corrente crítica que defendia a liberdade do espírito artístico, isento de influências externas e históricas. Buscava-se, neste caso, valor na obra apenas por sua dinâmica interna, transmitindo a ideia de que uma obra de arte existe por si própria, sem depender de uma realidade externa. Cf. BUSCOMBE, op. cit., p. 304.

¹³⁹ ALTMAN, op. cit., p. 25.

¹⁴⁰ A noção de autoria advém da defesa de uma “política de autores” por parte da revista *Cahiers du Cinéma* nos anos 1950. Em torno dela, críticos e diretores franceses se aglutinaram para pensar e fazer cinema. A noção de autoria foi fundamental para reconsiderar autores hollywoodianos que empregavam um estilo pessoal em seu trabalho, mesmo inseridos nas demandas do *studio system*, definido por Schatz como “indústria cinematográfica ancorada nos grandes estúdios”, extremamente lucrativa, em que se associam aprimoramentos contínuos das técnicas de produção de narrativas, por parte dos cineastas, com aprimoramentos ao mesmo no sentido de explorar um potencial comercial e o consumo dos filmes, por parte dos homens de negócios. Tal perspectiva faz com que se pense o autor hollywoodiano sob a perspectiva definida como “o gênio do sistema”, em que a marca autoral se submete a inúmeras condições da produção industrial do cinema. Entre os *autores* hollywoodianos, Schatz elenca John Ford, Alfred Hitchcock, Vincente Minnelli, dentre outros. Cf. SCHATZ, op. cit., p. 8.

qual consistência da forma e expressão pela qual um diretor, que atua em um gênero, pode ter seu trabalho identificado.

Mesmo compreendendo a existência de alguns problemas, a maioria dos teóricos do gênero cinematográfico aponta para a literatura como um meio no qual a questão do gênero se consolida muito antes do cinema. Várias questões fundamentam a problemática dos autores na busca de origens dos gêneros cinematográficos calcada em uma tradição literária. Mas, de fato, como se dá essa influência até sua incorporação pelo cinema? Quais as semelhanças entre ambos? Quais as diferenças? Essa influência é marcada por continuidades ou rupturas? Podemos elencar apenas a literatura como uma influência extracinematográfica?

Em sua obra sobre o cinema de gênero, Thomas Schatz¹⁴¹ acredita que o gênero cinematográfico é antecedido por alguns outros meios, mas que tais formas de manifestação do gênero, que influenciam o cinema, não se dão antes do surgimento de um tipo de literatura popular, a literatura *pulp*, e de romances populares (os chamados *dime novels*).¹⁴² Essa literatura produziu, aliás, contos de faroeste com grande audiência. Pautado na tese de Henry Nash Smith, Schatz afirma que os autores participam da formulação coletiva de valores e ideais que compunham um mito do faroeste (*Western myth*). Para Smith, tal trabalho dialogava com o público leitor, e os autores passam a elaborar as obras, com base em uma identificação com elementos externos a elas, fazendo com que não fossem escritas, apenas para o público, mas com a própria participação do mesmo, por meio de um ritual cultural de estabelecimento e celebração de valores e crenças.¹⁴³

Para Schatz, esse ritual de interação entre o produtor do texto e o público, é mais abrangente no gênero cinematográfico do que na literatura. Em sua visão, isso se deve a uma participação ativa, mas indireta da audiência. Essa participação se integra à função da repetição por parte do *studio system*. Segundo o autor, ao contrário da literatura, o cinema é produzido e consumido coletivamente.¹⁴⁴

¹⁴¹ Ibidem, p. 11.

¹⁴² Literatura *pulp*, ou *dime novels*, foi um tipo de literatura que emergiu nos EUA, em fins do século XIX, e consistia em uma alternativa de leitura mais barata do que a literatura tradicional. Além disso, ela geralmente focava em temas mais próximos do dia a dia dos seus consumidores. Cf. MATEUS, Anabela. *As Pulp Magazines*. Babilônia – **Revista Lusófona de Línguas, Culturas e Tradução**, n. 5, Lisboa, 2007, p. 57-65.

¹⁴³ SMITH apud SCHATZ, op. cit., p. 12.

¹⁴⁴ SCHATZ, op. cit., p. 12.

Ainda no que tange às diferenças entre o gênero literário e o cinematográfico, Schatz enfatiza essa noção de um circuito de interação com o espectador a partir da própria diferenciação entre a emergência de um gênero na literatura e no cinema. O autor entende que há uma diferença fundamental na literatura, em que a atribuição genérica conta com o papel menos preponderante do mercado, do que da crítica, estabelecendo critérios e cânones literários em seus diálogos e posições. Já no caso do cinema, enxerga que os gêneros são o resultado de condições materiais de produção comercial por si própria, resultando em diálogo com o mercado e em construção com o público. Assim, o gênero como produto da interação entre audiência e estúdio gradualmente imprime a si próprio na cultura, até se tornar familiar e poder ser nomeado. Não é o resultado de uma crítica arbitrária ou organização histórica.

Outros autores também compreendem essa relação sob uma perspectiva semelhante. Andrew Tudor aponta que o gênero não é uma novidade no cinema, ele já possui uma tradição na literatura, mas que, no caso dos filmes, existem tanto um uso cotidiano (como uma classificação de encaixe dos filmes) quanto um uso por parte da crítica.¹⁴⁵

Com base em Jim Kitses,¹⁴⁶ Tudor identifica que tal uso muitas vezes ocorre por duas vias problemáticas. A primeira busca definir o gênero por seus atributos (temas, ações típicas e outros elementos). Já a segunda atribui uma noção de intencionalidade central a cada gênero. Nesse sentido, o horror teria a intenção de horrorificar e aterrorizar. O problema de ambas é que esta última isola as intenções, e a primeira faz com que apenas filmes com aquelas características possam ser classificados e excluem o uso dessas características em outros gêneros e de outras características no mesmo gênero, operando de forma estanque.

Já Edward Buscombe¹⁴⁷ é mais tributário dos modelos críticos oriundos da literatura do que os outros autores mencionados, apesar de entender que a busca de uma continuidade dos gêneros literários no cinema desemboca em um debate inócuo. Segundo ele, é possível superar essas restrições e, ainda assim, entender que a crítica literária pode oferecer algo à crítica cinematográfica dos gêneros.

¹⁴⁵ TUDOR, op. cit, p. 4.

¹⁴⁶ KITSES apud TUDOR, op. cit., p. 4.

¹⁴⁷ BUSCOMBE, op. cit. p. 305.

Desse modo, Buscombe não vê um caminho linear e contínuo entre a noção de gênero da literatura e a cinematográfica. A presença da literatura como elemento constitutivo se dá na base metodológica utilizada por ele em seus apontamentos acerca do gênero e suas definições. O uso de conceitos advindos da crítica literária marca suas análises e ajuda a definir o modo como o autor concebe a noção de gênero.

Um exemplo disso reside na forma como ele se ancora nos teóricos da literatura, René Wellek e Austin Warren (1956),¹⁴⁸ para realizar o recorte de como determinar o gênero por meio do que denominam como “formas internas e formas externas”, as primeiras ligadas à métrica e a estrutura narrativa e as segundas ligadas ao conteúdo, à atitude e ao objetivo, que no caso do cinema é visto por Buscombe como várias categorias visuais, como cenários, objetos, trajes e outros elementos característicos que influenciam na construção do enredo e do conteúdo de um filme de gênero.

Tais formas de relacionar gênero e literatura nos apontam, conforme demonstrado, para dois modelos de que levam a duas questões distintas mas interligadas: a primeira diz respeito ao intuito dos teóricos de verificar se há continuidade ou descontinuidade entre os gêneros literários e o gênero cinematográfico, se existe ou não de uma influência da literatura na constituição genérica do cinema, e quais seriam os traços que indicariam essa permanência ou ruptura; a segunda questão diz respeito às próprias bases em que se ancoram a teorização do gênero fílmico, que, como apresentado pelo exemplo de Buscombe, se utiliza de um referencial teórico e de conceitos desenvolvidos pela crítica literária para balizar a noção de gênero e a crítica do mesmo.

Essas duas formas de relacionar gênero cinematográfico à literatura são colocadas em questão e problematizadas por Rick Altman,¹⁴⁹ que vê um uso muito comum dessas apropriações por parte dos teóricos. Estes, muitas vezes, realizariam uma mera transposição do padrão genérico literário para o cinema, o que se daria por uma tradição que busca o comportamento dos gêneros, o que influencia críticos e teóricos que aceitam os gêneros como formas preexistentes e que, por acreditarem que os próprios pressupostos, contextos e finalidades nas quais se inserem os gêneros são meras continuidades do formato literário.¹⁵⁰

¹⁴⁸ WELLEK, René; WARREN, Austin. **Theory of Literature**. New York: Harcourt, Brace & World, 1956, p. 260. Cf. BUSCOMBE, op. cit., p. 305.

¹⁴⁹ ALTMAN, op. cit.

¹⁵⁰ Com base nos gêneros clássicos: tragédia, comédia, lírica.

Para Altman, mesmo com inúmeras mudanças no âmbito da compreensão dos gêneros, os elementos subjacentes ao sistema clássico jamais desapareceram totalmente.¹⁵¹ O autor não nega que até haja, nos estudos do gênero cinematográfico, certa influência da teoria do gênero literário; contudo, não se pode entender que “gêneros cinematográficos e gêneros literários sejam a mesma coisa. Nem tampouco devemos supor que a teoria dos gêneros cinematográficos e a dos gêneros literários sejam limítrofes, por mais que os teóricos da literatura tenham insistido nisso”.¹⁵²

Altman observa que, até os anos 1960, era comum que boa parte da teoria sobre gênero no campo cinematográfico estivesse ancorada em autores oriundos da literatura. Porém, aos poucos isso se modificou, tanto pelo reconhecimento gradual deste campo como um campo de estudos independente quanto por constatações de que o gênero no cinema se desenvolve de forma diferente.¹⁵³ Ainda assim, mesmo com o desenvolvimento desse campo de estudos independente, Rick Altman critica toda uma tradição de estudos dos gêneros cinematográficos no que tange à discussão sobre as origens. Mesmo respeitando a contribuição de autores como Edward Buscombe, Thomas Schatz, Steve Neale, entre outros, ele discorda de vários deles¹⁵⁴ e entende que, em geral, os trabalhos sobre a história dos gêneros são descrições de ciclos pré-estabelecidos e de mitos de origens. Estes geralmente se referem a protótipos genéricos e a uma teleologia da história dos gêneros, atribuindo, em geral, a origem do gênero a um meio externo ao próprio cinematográfico, algo que, segundo o autor, adia a explicação de tais origens.¹⁵⁵

Altman busca um enfoque, que se dá muito mais no papel exercido pela indústria no âmbito da criação cinematográfica. Para ele, mesmo os autores compreendendo que o gênero é passível de transformações, há uma noção de limitação da indústria a produzir somente com base em um molde estabelecido pela resposta do público a produções

¹⁵¹ ALTMAN, op. cit., p. 22.

¹⁵² Em tradução livre a partir do original: “[...] géneros cinematográficos y géneros literários Sean una misma cosa. Ni tampoco debemos suponer que la teoría de los géneros cinematográficos y la de los géneros literarios sean limítrofes, por mucho que los teóricos de la literatura hayan insistido em ello”. Cf. ALTMAN, op. cit., p. 32.

¹⁵³ Ibidem, p. 35.

¹⁵⁴ É importante entender que o livro de Altman, lançado em 1999 nos EUA sob o título de *Film/Genre*, foi um trabalho de grande repercussão e se tornou uma obra de referência justamente por questionar muitos dos pressupostos que formavam a base dos estudos de gênero, principalmente pela suposição de um contraponto de reação única e homogênea por parte do público em relação à produção e por conta de uma dialética nas transformações do gênero. Aspectos que veremos mais adiante, ainda neste capítulo.

¹⁵⁵ Ibidem, p. 55-56.

anteriores, por meio da audiência, como apontam Neale¹⁵⁶ e Schatz.¹⁵⁷ Na perspectiva de Altman, a indústria teria um papel muito mais criativo e experimental do que se tem atribuído até então.

Nesse sentido, os gêneros não se caracterizariam por tomarem de empréstimo materiais de apenas um gênero extracinematográfico, mas por incorporarem de forma fortuita materiais de outros gêneros, desvinculados entre eles, “inclusive nos casos em que um gênero tem uma existência anterior, em outros âmbitos, seu homônimo cinematográfico não nasce como simples empréstimo de uma fonte extracinematográfica, é necessária uma recriação”.¹⁵⁸ Ele exemplifica tal afirmação com os casos do melodrama e do *Western*. A noção de uma transposição do gênero literário para o cinema, a partir de uma perspectiva de continuidade, é, para ele, uma atribuição crítica posterior.

A partir do que foi exposto, o presente trabalho não rejeita a associação entre a literatura e o gênero cinematográfico; porém, buscamos observar com certa cautela tal questão, tendo em vista a compreensão de que não há uma mera continuidade entre ambos. Ainda assim, não se pode descartar que exista tal influência, apesar de não ser a única, pois concordamos com Altman quando ele se refere à múltipla influência extracinematográfica na composição dos gêneros. É importante enfatizar, portanto, que devemos ter cuidado com essa aproximação, pois se trata de meios distintos, cujo público pode confluir ou não, mas a produção se dá em lógicas distintas. Não podemos ser refratários a um diálogo com conceitos da literatura, mas eles devem se dar em recortes específicos e com um elo bem formulado entre ambos.

Um exemplo disso é o modo como Tzvetan Todorov refere-se a obras da literatura e cria a categoria de *literatura fantástica*.¹⁵⁹ Tal literatura é fundamental para se compreenderem as origens do gênero de horror, não por uma semelhança formal, mas pelo fato de identificarmos que as produções dos anos 1920 e início dos anos 1930, posteriormente classificadas no conjunto genérico horror, na verdade podem ser identificadas como um conjunto artístico, muito semelhante ao que Todorov define como fantástico.¹⁶⁰ E isso ocorre porque havia um ciclo de filmes ancorados nessa perspectiva.

¹⁵⁶ NEALE, Steven. **Genre and Hollywood**. London: Routledge, 2000.

¹⁵⁷ Op. cit.

¹⁵⁸ ALTMAN, op. cit., p. 62.

¹⁵⁹ TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2014.

¹⁶⁰ Mais adiante voltaremos a esse debate, na discussão das origens do horror como gênero cinematográfico.

2.1.2 O gênero no cinema e suas múltiplas compreensões

A partir das considerações sobre o gênero cinematográfico até aqui, já é possível compreender que sua emergência no âmbito do cinema hollywoodiano não se dá por um simples aparecimento fortuito, ou repentino. Sua construção é complexa, envolve uma multiplicidade de atores e situações e, assim como o próprio conceito de gênero cinematográfico, está longe de encontrar consenso em análises e definições por parte dos teóricos que trabalham com o tema.

No âmbito de sua definição, muitos autores compreendem o gênero a partir da noção de que este seria um pilar estruturante da própria produção cinematográfica, pressupondo um diálogo com o público, o que permite definições de padrões e características genéricas cuja repetição gera familiaridade com o público, fazendo com que se estabeleçam parâmetros visuais e códigos identificáveis pelos espectadores, por conta dessa familiarização com determinadas características. Em geral, essa perspectiva, entende que o gênero se transforma e redefine seus parâmetros, de forma contínua, a partir dessa interação.

Edward Buscombe entende o *gênero cinematográfico* como um conjunto de características compartilhadas por vários filmes que aglutina elementos estéticos e narrativos específicos, permitindo o seu reconhecimento por parte do público. Isso se dá a partir desses elementos formais comuns, que constroem convenções em cujo âmbito o enredo pode ser contado. Para o autor, o gênero não possui características sólidas e imutáveis, mas é historicamente determinado por meio de um contato com o espectador, já que a “constante exposição a uma sucessão de filmes leva o público a reconhecer que certos elementos formais são dotados de um significado extra”.¹⁶¹

Tais significados constroem um conjunto de ícones visuais e narrativos, reconhecidos pelo público, que ao mesmo tempo anseia por novas narrativas:

Isso pode ser mais bem compreendido através da noção de que 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.¹⁶²

¹⁶¹ BUSCOMBE, op. cit., p. 315.

¹⁶² Idem, *ibidem*.

A compreensão de Graeme Turner corrobora, em certa medida, a de Buscombe, quando ele entende que essa determinação dinâmica do gênero é fruto de um compartilhamento de características que precisam ser reconhecidas pelo público consumidor do filme. Isso abarca uma dimensão estética e mercadológica; assim, o gênero emerge como uma tripla negociação entre público, cineastas e produtores.¹⁶³ Turner também possui o intuito de compreender o gênero em sua relação com a chamada “política de autores”, visando defender a perspectiva da criatividade do diretor e dos traços característicos de sua produção. Por conseguinte, a própria denominação dele como um autor não é incompatível com a noção de gêneros. Para ambos os autores, é perfeitamente possível trabalhar dentro de uma estrutura genérica e, ao mesmo tempo, realizar produções em que exista uma marca autoral.

Para Buscombe, a noção do gênero não apenas permite a manifestação do talento de um diretor, como o potencializa, pois “a principal justificação do gênero não é a de que permite a diretores meramente competentes fazer bons filmes (embora possamos estar agradecidos por isso), mas a de que permite a bons diretores tornarem-se melhores ainda”.¹⁶⁴ A justificativa reside no fato de que haveria um aparato genérico visual e narrativo à disposição da criatividade do diretor.

Turner parte dos apontamentos de Truffaut, que usava o cinema estadunidense “como uma clava para golpear seus antagonistas franceses”, fazendo com que filmes considerados previsíveis, fossem trazidos para o centro do debate e se tornassem referências. “Os filmes de gênero em particular – faroestes, musicais, suspenses, filmes sobre gangsters – agora eram considerados interessantes”.¹⁶⁵ Entretanto, essa presença autoral possui seus próprios limites no gênero, pois o mesmo se relacionaria com o público como uma mercadoria, de modo que essa relação impusesse determinados limites aos autores. Assim, as restrições de gênero limitariam a inserção de marcas autorais.¹⁶⁶

Tais limites são reiterados por Jean-Loup Bourget, para quem a narrativa do cinema de gênero contém uma subcamada que contrapõe uma narrativa aparente, por meio de recursos estilísticos, permitindo que o filme insira explicações, afirmações e

¹⁶³ TURNER, Graeme. **Cinema como prática social**. São Paulo: Summus, 1997.

¹⁶⁴ BUSCOMBE, op. cit., p. 313.

¹⁶⁵ TURNER, op. cit., p. 45.

¹⁶⁶ Ibidem, p. 46.

contradições acerca da sociedade e de comportamentos contemporâneos.¹⁶⁷ Porém, justamente por serem filmes de gênero, que emergem a partir de uma relação comercial com o público, é que eles podem não atingir seu objetivo, de acordo com Bourget.

Em geral, boa parte dos autores discutidos aqui compreendem a noção de gênero como algo construído de forma muito mais ampla no cinema, não tendo origem apenas nos dispositivos cinematográficos, mas por uma inter-relação entre filmes, elementos socioculturais, audiência, cineastas e a indústria. Para Andrew Tudor, o gênero precisa ser compreendido nesses termos, a partir de uma leitura sociopsicológica, segundo a qual os fatores sociais o geram, fazem com que tenha sentido, permitindo que sejam lidos de diferentes formas, a depender do contexto temporal e do meio em que o espectador está inserido.¹⁶⁸ Para o autor, o gênero é um aspecto do cinema em constante redefinição; desse modo, entender o gênero como um conjunto fechado de características implicaria negar seu diálogo com as amplas instâncias que o constitui, além de circunscrever o gênero em um número limitado de convenções monolíticas.¹⁶⁹

Mesmo reconhecendo a importância de autores precursores no estudo e mapeamento da questão do gênero cinematográfico, Tudor critica o modo como tradicionalmente o assunto foi abordado por eles, especificamente por Jim Kitses e, parcialmente, por Andre Bazin, autores cuja abordagem Tudor considera como *redundante* para definir o gênero. Ela geraria um dilema empírico, pois as características genéricas são estabelecidas apenas após a análise de filmes previamente selecionados como pertencentes ao gênero. É um círculo que requer o isolamento dos filmes para depois estabelecer as características que os tornam pertencentes a um grupo em comum. Ou seja, o gênero é estabelecido após a seleção de filmes que supostamente pertenceriam a esse gênero. Logo, parte-se de uma predisposição a limitar as definições de um gênero e o corpus filmico selecionado, excluindo outros filmes que não possuem tais características, estabelecidas.

Evidentemente, existem áreas nas quais categorias individualmente definidas podem ser de alguma utilidade: uma espécie de classificação bibliográfica da história dos filmes, por exemplo, ou mesmo a exploração abstrata da recorrência cíclica de certos temas. Os filmes podem ser simplesmente definidos em termos de presença ou ausência

¹⁶⁷ BOURGET, Jean-Loup. In: GRANT, Barry K. (Org.). **The genre reader IV**. Austin: University of Texas, 2012.

¹⁶⁸ TUDOR, op. cit., p. 9.

¹⁶⁹ Idem, *ibidem*.

dos temas em questão. Mas esta não é a forma como o termo geralmente é empregado. Pelo contrário, a maioria dos escritores tende a assumir que há um certo número de filmes que podemos chamar com segurança do oeste e depois passar ao trabalho real - a análise das características cruciais do gênero já reconhecido.¹⁷⁰

Qualquer que seja o ponto de partida para se conceberem os gêneros, Tudor afirma que este deve prescindir de uma contrapartida do público, que é para ele um elemento chave para se compreender a questão:

Isso implica que um determinado filme funciona de uma maneira particular porque o público tem certas expectativas sobre o gênero. Podemos falar de maneira significativa, por exemplo, de um autor que quebra as regras de um gênero somente se soubermos quais são essas regras. E, é claro, tal quebra de regras não tem consequências, a menos que o público também as conheça.¹⁷¹

Essa inter-relação, na concepção do autor, é fundamental não apenas para pensar a emergência de um gênero, mas para entender suas transformações ao longo do tempo. Para ele, da compreensão da importância do público é que se deve partir a observação do gênero, ou seja, por meio da análise da relação entre grupos de filmes, considerando os contextos socioculturais nos quais eles são produzidos e os contextos socioculturais nos quais nas quais são exibidos.¹⁷²

Essa importância da resposta do público para a construção genérica também é um dos elementos centrais na abordagem de Thomas Schatz. Em seu livro, já mencionado anteriormente, *Hollywood Genres: formulas, filmmaking, and Studio System*, o autor constrói uma visão bastante influente sobre o que vem a ser gênero cinematográfico e filmes de gênero. Todos os outros autores que, posteriormente, realizam a discussão sobre o assunto passam por Schatz, seja para discordar dele ou para endossá-lo, o que torna a

¹⁷⁰ Em tradução livre: “Evidently there are areas in which such individually defined categories might be of some use: a sort of bibliographic classification of the history of film, for instance, or even an abstract exploration of the cyclical recurrence of certain themes. The films would be simply defined in terms of the presence or absence of the themes in question. But this is not the way in which the term is usually employed. On the contrary, most writers tend to assume that there is some body of films we can safely call the western and then move on to the real work—the analysis of the crucial characteristics of the already recognized genre”. Cf. TUDOR, op. cit., p. 4.

¹⁷¹ Em tradução livre: “It implies that any given film works in a particular way because the audience has certain expectations of the genre. We can meaningfully talk of, for instance, an auteur breaking the rules of a genre only if we know what these rules are. And, of course, such rule-breaking has no consequence unless the audience knows as well”. Ibidem, p. 8.

¹⁷² Cf. ALTMAN, op. cit. p.10

obra uma passagem obrigatória para o debate. Sua perspectiva se ancora, também, em duas influências, que se tornam basilares para suas análises: (1) a influência da antropologia estruturalista, advinda de Claude Levi-Strauss; e (2) a influência da semiologia de Ferdinand de Saussure.

Schatz elabora uma relação na qual produção e espectador se colocam de forma interdependente. Pare ele, a produção se dá mediante a respostas do público, que segundo aponta, é fundamental para a emergência do chamado *Studio System*. A atração do espectador seria uma das motivações que encorajaram a distribuição de filmes em massa e a adesão a convenções de produção. Aqui se estabelece um ponto importante para Schatz: a grande importância do público, que compartilha de tais convenções. Assim, por um lado, faz-se um produto inventivo para atrair a atenção e satisfazer a demanda por novidades, e, por outro, deve-se proteger o investimento inicial por meio da manutenção de convenções estabelecidas, já testadas por repetição e exposição.¹⁷³

Essa avaliação das respostas do público e o estabelecimento de convenções, se dão por meio da bilheteria e da audiência de um filme, que indica quais inovações podem ser convencionalizadas para um estágio de repetição. Para Schatz, essa resposta nem sempre é precisa; logo, tais convenções filmicas vão sendo refinadas por meio de variação e repetição, em um processo contínuo. O principal aqui, para Schatz, é que se estabelece uma relação de reciprocidade entre produção e público.

O impulso inventivo do cineasta é temperado pela sua própria prática de reconhecimento de certas convenções e expectativas da audiência; a audiência demanda criatividade ou variação, mas apenas dentro do contexto de uma experiência narrativa familiar.¹⁷⁴

Por esse caminho, Hollywood não difunde apenas técnicas de produção e dispositivos narrativos isolados, mas também gêneros, que para ele transcendem as fronteiras nacionais, na medida em que são exportados para cinemas nativos de outros países, a exemplo da emergência de gêneros mundo afora, como *Western Spaghetti* (Itália) e os filmes de Samurai japoneses. No que tange ao interesse de nosso trabalho, podemos incluir nessa lista de Schatz o Horror *Giallo* (Itália) e o Horror Britânico.

¹⁷³ SCHATZ, op. cit., p. 5.

¹⁷⁴ Em tradução livre: “The filmmaker’s inventive impulse is tempered by his or her practical recognition of certain conventions and audience expectations; the audience demands creativity or variation but only within the context of a familiar narrative experience”. Ibidem, p. 6.

O público teria, então, um papel fundamental no estabelecimento de dispositivos narrativos e formais que compõem um gênero, pois a significância de determinados dispositivos se daria pelo reconhecimento que o público tem dele (por exemplo, o vestuário no *Western*). A negociação se daria nos termos em que se colocam ao mesmo tempo inovações de um filme e aspectos já estabelecidos pelo gênero, reconhecíveis pela audiência.

A significância, para Schatz, se daria mediante a familiaridade do público com o mundo do gênero contemplado por ele. Ou seja, isso não se dá por uma mera repetição aleatória dos elementos genéricos, mas pela repetição dentro de uma narrativa formal convencionalizada do contexto temático.¹⁷⁵ Tudo isso inserido na lógica comercial e financeira, da qual dependem os estúdios, fazendo com que os gêneros de cinema sejam “o resultado de condições materiais de produção cinematográfica comercial por si mesma, por meio da qual histórias populares são variadas e repetidas enquanto elas satisfaçam a demanda do público e gerem lucro para os estúdios”.¹⁷⁶

Esse contexto temático, sugerido por Schatz, representa o modo como se opera uma espécie de contrato tácito entre a produção e a audiência. Nesse contrato, se estabelece que o gênero é, ao mesmo tempo, um sistema estático e dinâmico.¹⁷⁷ Por um lado há a fórmula familiar da narrativa e componentes cinemáticos, que continuamente se repetem, e por outro, existem transformações no âmbito sociocultural e no âmbito cinematográfico, que continua a refinar e modificar o gênero.¹⁷⁸

Desse modo, ele pressupõe que o gênero não impõe regras rígidas e repetições idênticas, entende que há certa fluidez e variação temática e narrativa nos filmes, sem que necessariamente se abandone a identificação do público com elementos comuns do gênero. Schatz compara isso com um jogo, ou uma partida esportiva, em que existe um sistema de regras presentes, mas isso determina a natureza do jogo, não o modo como ele será jogado nem seu resultado final, que podem se ocorrer de múltiplas formas.¹⁷⁹

¹⁷⁵ Ibidem, p. 10.

¹⁷⁶ Em tradução livre: “[...] the result of material conditions of commercial filmmaking itself, whereby popular stories are varied and repeated as long as they satisfy audience demand and turn a profit for the studios”. SCHATZ, op. cit., p. 16.

¹⁷⁷ Idem, ibidem.

¹⁷⁸ Schatz exemplifica uma dessas mudanças com a passagem dos heróis do western de agentes da lei, nos anos 1930 e 1940, à renegados fora da lei nos anos 1960.

¹⁷⁹ Ibidem, p. 18.

É justamente nessa noção de gêneros ao mesmo tempo estáticos e dinâmicos que Schatz realiza uma aproximação com a antropologia estruturalista. Para ele, esse processo pelo qual o gênero possui regras, mas também uma capacidade de renovar suas narrativas e apresentar-se como uma novidade ao público, remete-se aos conceitos de *estrutura superficial* e *estrutura profunda*.

Nessa perspectiva, a grosso modo, o objeto estudado opera em uma dinâmica dialógica dessas duas instâncias: aspectos que operam de modo a sempre gerar novas ações e novas dinâmicas sociais (estrutura superficial), mas sempre ligados a algumas condições e elementos que pautam tais ações (estrutura profunda). Partindo de tais conceitos ele entende que de modo análogo devemos considerar a interpretação de um filme individual, sempre inserida em um conhecimento compartilhado, um sistema formalizado de signos cujas regras são assimiladas conscientemente ou por um consenso cultural.¹⁸⁰ É justamente essa dinâmica que o leva ao diálogo com a semiologia, por meio da qual compreende que os gêneros são compostos por uma gramática específica e um sistema de regras de expressão.

Ainda que, para Schatz, existam grandes diferenças da gramática tradicional da linguagem, para a gramática do filme, sendo que a primeira seria mais estática e a segunda mais dinâmica, ela operaria em três níveis: (1) características compartilhadas por todos os gêneros de filmes; (2) características compartilhadas por todos filmes de um gênero; e (3) características que definem um filme de gênero diferente de outros filmes do gênero. Para compreender isso, deve-se contemplar um filme a partir de seu valor social e estético, relacionando o mesmo com todo um sistema que o informa, em vez de analisá-lo por ele mesmo.¹⁸¹

Nessa dinâmica é que o filme incorporaria o contexto cultural no qual é produzido. Ele encontra sua expressão na comunidade em que a narrativa se passa, ligando-se a tipos de atitudes específicos, personagens tipificados, determinados valores e ações, entre outros elementos que compõem o que Schatz conceitua como *comunidade genérica*, que não se define por um lugar, mas pelo encontro de todos esses elementos da gramática de um gênero. Essa comunidade genérica é composta pelas iconografias do gênero, que codificam visualmente e tematicamente a narrativa e assumem significância não apenas em um filme, mas no sistema de gênero como um todo. O que Schatz denomina códigos

¹⁸⁰ Ibidem, p. 18.

¹⁸¹ Ibidem, p. 20.

visuais são elementos que definem a narrativa e o aspecto estilístico do filme, de modo a caracterizarem-no como um gênero.

Um exemplo disso seria as roupas claras e escuras em personagens de faroeste, que servem para indicar uma característica própria dos códigos visuais: o valor temático, que diz respeito ao modo como o sistema de valores de cada uma dessas comunidades genéricas informa esses códigos, imprimindo valores sociais e narrativos aos códigos visuais.¹⁸² Deste modo, por exemplo, as roupas claras e escuras ganham uma conotação positiva ou negativa; e isto não significa uma narrativa determinista. Na realização de um filme, os produtores muitas vezes utilizam tais códigos de formas diferentes.¹⁸³

A partir do apontamento desses conceitos, Schatz tenta mapear o modo como as comunidades genéricas identificam os seus padrões narrativos e códigos recorrentes, de modo a caracterizar os diferentes tipos de comunidades. Tais comunidades correspondem à um mundo com valores visuais e morais compartilhados com o público. Sendo assim, cada gênero exigiria comunidades diferentes. Assim, o universo de uma comunidade demanda padrões específicos de personagens, de ações e até mesmo de atores envolvidos. Para Schatz, cada narrativa incorpora conflitos de ordens diferentes, e de acordo com padrões de cada gênero, ou seja, o que é problema para um gênero, não é para outro.

A existência dessas diferenças entre as comunidades genéricas faz Schatz elencar diferentes espaços pertencentes a diferentes comunidades, separando assim gêneros com espaço determinado e disputado e outros com espaço indeterminado e não disputado, que por sua vez geram, respectivamente, ritos de ordem e ritos de integração. Essa composição vai definir o tipo de conflito existente na narrativa e o modo como eles se desenvolvem e são solucionados na mesma. Além disso, nesse ponto Schatz nos dá um indicativo do modo como as representações sociais permeiam a narrativa filmica, já que todos gêneros tratariam, de alguma forma de ameaça à ordem social, com ou sem violência. Algumas se dão por um conflito físico, propriamente dito (como seriam os casos dos *Westerns*, filmes de gangster, ou de guerra), ou por um conflito de valores e atitudes, como no caso das comédias, musicais e melodramas.¹⁸⁴

¹⁸² Ibidem, p. 22.

¹⁸³ Um exemplo disso, mencionado por Schatz, diz respeito justamente ao emprego de vestuário escuro e claro por um mesmo personagem, como no caso do personagem interpretado por John Wayne, em *The Man who shot Liberty Valence*.

¹⁸⁴ Ibidem, p. 26.

Nos gêneros de espaço determinado, Schatz identifica uma arena simbólica de ação, que representa um

[...] domínio cultural em que os valores fundamentais estão em um estado de conflito sustentado. Nestes gêneros, então, A disputa em si e sua arena necessária são ‘determinados’ – um conflito social específico é violentamente implementado, dentro de um local familiar de acordo com um sistema de regras prescrito.¹⁸⁵

Em geral, tal configuração apresenta gêneros em que um ou mais heróis incorporam uma atitude rígida e estática frente a um mundo em disputa, muito dinâmico¹⁸⁶ (por exemplo, o *Western*, em que o cowboy muitas vezes tem de eliminar ameaças em uma fronteira e um espaço em disputa). A ação se dá em um espaço com rígidas regras locais e um código de conduta estabelecido.¹⁸⁷

Já o espaço indeterminado envolve heróis que habitam um ambiente considerado civilizado, sem um código local, mas com um sistema de valores convencionalizado. A luta não se dá pelo espaço, mas entre visões de mundo dos personagens, geralmente um casal, que tentam impor um ao outro suas visões de mundo, alinhando esse conflito com uma comunidade mais ampla. Aqui, para Schatz, um potencial envolvimento do casal, sinaliza sua integração a uma comunidade mais ampla. Em geral, tais gêneros possuem códigos mais ancorados em aspectos ideológicos e comportamentais. Schatz enquadra aqui os musicais, a comédia e o melodrama.¹⁸⁸

Nessa perspectiva do autor, tais tipos de comunidades, em geral, implicam formas de encaminhamento dos conflitos, com as quais o público se familiarizaria. Aliás, Schatz confere um peso significativo a esse ambiente e aos personagens que ele demanda, como fundamentais para o desenvolvimento do enredo, cujas regras de desenvolvimento seriam reconhecíveis pelo público. Essa familiaridade é explicada por ele como embasada em significantes do mundo real (extradieгéticos), que informam os conflitos de um filme, fazendo com que se redirecione a atenção do público para os conflitos, cujas resoluções

¹⁸⁵ Em tradução livre: “It represents a cultural realm in which fundamental values are in a state of sustained conflict. In these genres, then, the contest itself and its necessary arena are “determinate” - a specific social conflict is violently enacted within a familiar locale according to a prescribed system of rules”. SCHATZ, op. cit., p. 27.

¹⁸⁶ Ibidem, p. 27.

¹⁸⁷ Além do *Western*, Schatz exemplifica esse conceito com exemplos de filmes de investigação.

¹⁸⁸ Ibidem, p. 27.

celebrariam sensibilidades coletivas; e para a oposição de sistema de valores que ele representa.

Dessa forma, o filme de gênero, organizaria seu desenvolvimento clássico de modo linear: parte de uma situação estável (*establishment*) da comunidade genérica, com seus conflitos inerentes; tais conflitos se intensificam com confrontações dramáticas até o conflito alcançar proporções de crise; e encerra com a sua resolução, o fim da ameaça e o retorno a ordem da comunidade. No caso dos gêneros de espaço determinado, a ameaça é destruída e eliminada, como uma ameaça ideológica. No segundo a espontaneidade do amante e a ausência de inibição social é freada em nome do amor romântico.¹⁸⁹

O deslocamento narrativo de cada um dos dois tipos celebra o que Schatz denomina como *ritos de ordem*, que se referem aos gêneros de espaço contestado e que promove a (re)ordenação de um espaço disputado; e os *ritos de integração*, nos quais o conflito entre duas percepções de mundo é solucionado mediante ao envolvimento amoroso do casal e sua conseqüente integração à comunidade genérica.¹⁹⁰

Apesar do aspecto esquemático da proposta de Schatz, ele afirma que há uma flexibilidade dos gêneros para adaptar essas comunidades e narrativas às novas sensibilidades socioculturais, que surgem com o passar do tempo, o que se dá mediante ao reexame que um gênero pode fazer dos conflitos culturais, de modo considerar as possibilidades do gênero, tanto para desafiar, quanto para reforçar os valores informados pelo mesmo. Essas mudanças se dariam pelo próprio processo de evolução intrínseco ao gênero. Aqui, Schatz expõe um dos seus argumentos mais interessantes, mas também um dos mais problemáticos, na medida em que supõe uma espécie de determinismo genérico. A evolução dos gêneros é pautada por mudanças nas concepções formais do cinema e, principalmente, por mudanças na própria sociedade, que para Schatz é matéria-prima dos conflitos apresentados pelos gêneros, o que gera, conseqüentemente, transformações no próprio público, dando origens a novos padrões para responder às suas demandas.¹⁹¹

Na sua concepção acerca da evolução do gênero, Schatz sugere que os mesmos seguem um padrão de desenvolvimento, que passa pelas etapas de refinamento dos seus dispositivos. Um gênero partiria de um sistema mais simples, denominado por ele como

¹⁸⁹ Ibidem, p.30.

¹⁹⁰ Ibidem, p. 34.

¹⁹¹ Ibidem, p. 38.

clássico e, com as saturações do gênero em relação ao público, passaria por um processo de refinamento e de gradual autoconsciência (tanto por parte da produção, quanto por parte do público), que desembocaria nas etapas de paródia e de contestação. Em geral, gêneros nascentes seriam menos propensos a ironias e ambiguidades, características que vão sendo incorporadas com a evolução genérica. Essa lógica é exemplificada como *Western* e o *Musical*, gêneros que, para Schatz, já passaram por todas essas etapas.¹⁹²

Não se pode negar a existência de determinados refinamentos narrativos e formais, a transformação dos gêneros e, principalmente, a capacidade dos gêneros de se renovarem com base na reflexão sobre seus próprios dispositivos.

O horror seria um bom exemplo disso, seja pelas paródias de seus próprios filmes que Wes Craven realizou nos anos 1990,¹⁹³ ou então pelo recente e controverso fenômeno do chamado *pós-horror*, que se utiliza dos dispositivos clássicos do gênero – e de seus subgêneros – para subvertê-lo. Entretanto, apontar para tais gêneros e identificar tanto um padrão geral de desenvolvimento genérico, que se transfere para outros gêneros; quanto um único padrão de desenvolvimento para um mesmo gênero, parece uma solução determinista e excessivamente esquemática, apesar de válida em alguns casos específicos.

Entre as várias críticas de Rick Altman a Thomas Schatz, uma delas direciona-se justamente nesse sentido. Para ele, a tradição da crítica de gênero cinematográfico ancora-se, no que tange aos padrões de desenvolvimento do gênero, em perspectivas evolucionistas. Essas perspectivas, que emergem na crítica literária de fins do século XIX, buscavam um padrão de evolução para os gêneros literários, de modo a concebê-los de forma análoga a um organismo biológico, justificando cientificamente o estudo dos gêneros, para

[...] que os teóricos se convençam da existência real dos gêneros, de que existem fronteiras precisas que os separam, de que podem ser identificados sem possibilidade de erro, de que operam de maneira sistemática, de que seu funcionamento interno, pode-se observar e descrever-se cientificamente e de que evoluem de acordo com uma trajetória identificável e fixa.¹⁹⁴

¹⁹² Ibidem, p. 40.

¹⁹³ *Pânico* (Scream, 1996), *Pânico 2* (Scream 2, 1997) e *Pânico 3* (Scream 3, 1997).

¹⁹⁴ Em tradução livre: “[...] la justificación científica del estudio de los géneros sirve para que los teóricos se convenzan de la existencia real de los géneros, de que existen fronteras precisas que los separen, de que pueden ser identificados sin posibilidad de error, de que operan de manera sistemática, de que su funcionamiento interno puede observarse y describirse científicamente y de que evolucionan de acuerdo con una trayectoria identificable y fija”. ALTMAN, op. cit., p. 24.

Para Altman, esse aspecto influencia várias compreensões do gênero com metáforas orgânicas, incluindo a de Thomas Schatz e sua noção evolutiva ancorada no esquema *clássico-paródia-contestação*, que se baseia nos modelos de Christian Metz (*clássico-paródia-réplica-crítica*) e de Henri Focillon (*experimental-clássico-refinamento-barroco*).¹⁹⁵ Altman reconhece que há uma tentativa, por parte de autores como Schatz, de propor um esquema, mas, ao mesmo tempo, de dar conta de múltiplas variações. O problema é que estas variações ocorrem dentro de um pressuposto de homogeneidade e, conseqüentemente, tais modelos evolutivos tendem a assinalar mais uma total previsibilidade genérica do que uma variação, pois as próprias variações estariam submetidas a um caminho previamente estabelecido.

Tal crítica à noção de evolução dos gêneros é uma das várias realizadas por Rick Altman em *Film/Genre*,¹⁹⁶ obra na qual ele trata de vários aspectos sobre o tema e que se tornou uma das mais importantes sobre a questão dos gêneros cinematográficos nos últimos anos. O livro é composto por um extenso debate conceitual, no qual o autor procura reconstruir o processo de formação genérica no cinema hollywoodiano, bem como seus usos, aplicabilidades e, principalmente, as variadas complexidades e contradições que envolvem a construção e a transformação dos gêneros nas mais variadas esferas interdependentes (produção, distribuição, divulgação, exibição, e o complexo uso da questão do público).

Os argumentos de Altman pautam-se, sobretudo, por tentar refazer alguns caminhos metodológicos para o estudo dos gêneros, fugindo das perspectivas mais tradicionais sobre o tema, principalmente aquelas que entendem o gênero como um produto estável e reconhecido de forma homogênea por todas as instâncias genéricas. O autor traz, no bojo de seu trabalho, uma visão mais complexa, dialética e muito menos coesa acerca dos gêneros em comparação com outros pesquisadores renomados, como Thomas Schatz e Edward Buscombe, entre muitos outros. Seu trabalho se opõe a muitos conceitos e noções consensuais para a crítica do gênero, realizando um contraponto importante com as principais correntes sobre o assunto. Ele busca tocar em cada uma das diferentes esferas em que a questão está presente, enfatizando, sempre, o caráter múltiplo, difuso, heterogêneo, mutável e imprevisível de cada uma dessas esferas.

¹⁹⁵ ALTMAN, op. cit., p. 44.

¹⁹⁶ Para a realização do presente trabalho, utilizamos a edição da obra em espanhol. Cf. ALTMAN, Rick. **Los Generos cinematográficos**. Barcelona: Ed. Paidós Ibérica, 2000.

As questões abordadas por ele são apresentadas de forma interligada, compreendendo assim, que as reflexões sobre gênero cinematográfico possuem diversas temáticas, porém formam um todo interligado. Desse modo, a questão da evolução genérica nos leva a um outro problema criticado por ele, e que define um dos aspectos centrais de sua concepção sobre gênero no cinema: o aspecto “trans-histórico” da crítica de gênero tradicional e a necessidade de se trabalhar com o gênero à partir da compreensão de sua historicidade mais ampla.

Assim, ao criticar a noção evolutiva do gênero, Altman entende que: “esta tendência de subordinar a história à continuidade, restringindo as mudanças aos limites prescritos, nos ajuda a compreender a acrobacia conceitual que permite escrever a história dos gêneros sem contradizer seu caráter trans-histórico”.¹⁹⁷ Ele avalia que, em geral, boa parte das proposições apresenta perspectivas nas quais os filmes e os gêneros são arrancados de seu tempo, e situados em uma área atemporal,¹⁹⁸ como no caso dos esquemas evolutivos, em que os ciclos são estabelecidos antes da observação dos diferentes contextos históricos em que os gêneros se insere, no que ele denomina como um aspecto trans-histórico dos estudos sobre gênero.

Essa noção estaria associada a várias outras características desses estudos, como na própria explicação das origens do gênero associadas ao mito, na qual o próprio Schatz por vezes esbarra. Essa ideia deriva da psicologia junguiana e entende o mito como um princípio que dá sentido às percepções humanas da vida. Aqui, o significado do mito percorre um caminho retilíneo desde a tradição clássica, e desemboca no que seria sua versão moderna: o cinema de gênero. Tal visão representa uma forma essencialista de compreender o cinema, ou seja, acredita-se na presença de uma essência humana imutável e atemporal. Isso permite relacionar o gênero com arquétipos e mitos e compreendê-los como expressão das preocupações mais atemporais da sociedade, além de pensar uma análise que exclui o próprio processo pelo qual os filmes são produzidos, nesse sentido, apresenta-se uma tendência a considerar o cinema hollywoodiano fora da indústria que o produz. O aspecto trans-histórico tem sido, na sua visão, um dos principais problemas presentes de forma predominante na crítica, principalmente no que tange às explicações

¹⁹⁷ Em tradução livre: “Esta tendencia a subordinar la historia a la continuidad restringiendo los cambios a unos limites prescritos nos ayuda a comprender la acrobacia conceptual que permite escribirla historia de los géneros sin contradecir su carácter transhistorico”.

¹⁹⁸ Ibidem, p. 41.

sobre a origem de cada gênero, que em geral, refere-se a uma categoria genérica posterior ao período apontado como origem para o gênero.

Em geral, ele aponta que considerar o papel da indústria cinematográfica e suas próprias demandas, e observar que ela tem um papel criativo maior do que os críticos pressupõem, é um caminho alternativo à prática de considerar que a estrutura genérica seria preexistente à indústria (relacionando-se apenas com um formato extracinematográfico). Altman afirma que a maioria das visões constituídas acerca das origens do gênero não se preocupa em conhecer o modo como esse sentido genérico era conhecido em sua época. E o modo como a indústria concebe a noção do gênero ao qual o filme é atribuído.¹⁹⁹

Assim, ele exemplifica com o musical. Para Altman, é muito mais simples para os autores compreender o gênero musical no cinema apenas como uma adaptação do gênero existente na Broadway. Para ele, o processo de formação genérica do musical, inicia-se na periferia dos gêneros e migra para o centro, ou seja, o musical estaria presente em vários outros gêneros, como um adjetivo (Ex: comédia musical), aos poucos ele constrói como gênero por meio da repetição, porém, antes de se consolidar, ele possui características compartilhadas, introduzidas em outros contextos genéricos dominantes. Altman denomina esse processo como substantivação do gênero, quando o mesmo deixa de ser um adjetivo de outro gênero e passa a se consolidar pelos seus próprios pressupostos genéricos.²⁰⁰

É comum que os críticos identifiquem um gênero, em um período cuja denominação genérica ainda não existia, pois “[...] ainda que a presença de alguns materiais similares possa induzir aos críticos posteriores a identificarem estes primeiros textos com um gênero posterior, a afirmação é retrospectiva e não tem justificativa histórica”.²⁰¹

¹⁹⁹ Ibidem, p. 56.

²⁰⁰ Algo semelhante ocorre com o cinema de horror em mais de um momento. Primeiramente no que diz respeito ao seu surgimento, no qual é possível observar que o corpus filmico associado hoje ao horror, em fim dos anos 1920 e início dos anos 1930, ligam-se a outros ciclos de filmes. Se observarmos as outras produções dos diretores desses filmes e dos principais atores, veremos a associação deles com esse ciclo precedente. Uma análise dos cartazes é profícua para observar isso, como veremos mais adiante. Outro exemplo que veremos no capítulo 3, diz respeito ao subgênero Slasher, ao qual muita gente aponta como originário a partir de *Halloween: a noite do terror* (Halloween, 1978), entretanto tal definição é posterior ao mesmo. Logo não se deve atribuir isso a um valor de produção, mas muito mais a um valor de crítica e recepção.

²⁰¹ ALTMAN, op. cit., p. 63.

Como alternativa a isso, Altman propõe uma forma de estudo que privilegie o que chama de *jogo do produtor*, ou seja, o enfoque na formação genérica a partir das decisões de produção, entendendo que a caracterização de um gênero como substantivo se dá depois que um corpus fílmico se estabelece, ao contrário da forma hegemônica dos estudos, que privilegiam o *jogo do crítico* em que se selecionaria um corpus *fílmico* para encaixá-lo em um *corpus genérico*, pressupondo uma generificação antes mesmo de ela ocorrer.²⁰² Robert Altman entende que esse processo de substantivação não se dá apenas na formação de um gênero, não é localizado, mas contínuo. Um gênero não deixa de se transformar após se estabelecer, ele pode gerar novos gêneros, e até mesmo perder sua posição central como substantivo. A partir disso, é possível pensarmos em outra concepção fundamental para Altman, a sua característica não permanente.

Para ele essa noção de permanência é mais um indício da concepção trans-histórica. Aqui ele contrapõe a noção de estabilidade que ele critica em autores como Thomas Schatz (mesmo este afirmando que o gênero é mutável), e propõe observar não as semelhanças que caracterizam um gênero, mas as discrepâncias que movimentam o Jogo do Produtor, no qual Altman entende que o gênero não solidifica sua posição, mas está em constante movimento, em um processo contínuo.

Na contramão de todo o consenso teórico, incluindo os posicionamentos de todos os autores discutidos até aqui, Altman inverte a lógica da busca de formação de um público específico, para o qual é endereçada uma publicidade que identifique o filme imediatamente ao gênero ao qual ele pertence. O consenso geral estabelece que os estúdios buscam garantir seu retorno por meio da classificação genérica, nessa visão, os elementos característicos de um gênero informariam todo o processo de produção e a comunicação das diferentes instâncias do filme produzido (distribuição, publicidade, exibição).²⁰³ Por esse sistema, amplamente aceito por grande parte dos teóricos, os gêneros seriam importantes para identificar o filme para o público.

Ao contrário disso, Rick Altman vê um processo no qual os estúdios fogem à publicidade que visa a identificação dos filmes a um gênero específico. Por meio de uma análise de cartazes de divulgação de filmes, o autor mostra que, na divulgação, os estúdios tendem a expandir e ampliar a possibilidade de públicos distintos, fundindo a imagem do filme a outros gêneros, visando alcançar um público, o mais variado possível.

²⁰² Ibidem, p. 66.

²⁰³ Ibidem, p. 86.

Para o autor, a própria lógica de mercado e a busca de retorno financeiro, por parte dos estúdios, explicam esse processo, pois, em geral, o processo de repetição, por parte dos estúdios, geralmente se dá em ciclos em que se utilizam elementos associados a um êxito anterior, até o esgotamento do ciclo. Não é interessante ao estúdio o compartilhamento e a repetição prolongada de uma categoria a serem absorvidas por estúdios concorrentes. O que se busca, na verdade são as novidades, que diferenciarão os estúdios, uns dos outros.

O próprio cinema de horror é um exemplo disso. Determinados ciclos estiveram associados a alguns estúdios em específico e se mantiveram concomitantes à exclusividade sobre determinadas características, como no caso do Ciclo de Horror da Universal, nos anos 1920 e 1930, em que esse estúdio, ainda pequeno, se diferenciava dos demais estúdios por esse ciclo.

Esses ciclos se dariam mediante à incorporação de elementos novos a um gênero já existente, tais elementos (adjetivos) podem vir a se tornarem gêneros compartilhados por toda indústria, mas o que os movimenta são os ciclos de filmes, motivados pela busca de incremento no retorno dos estúdios.

Essa posição de Altman demonstra também um outro aspecto. Para ele as fronteiras genéricas são bem mais fluidas e operam em uma fusão de características muito maior do que supõe a maior parte dos teóricos. Aqui coloca-se novamente a diferença entre o Jogo do Produtor e o Jogo do Crítico. Nessa lógica a crítica tem uma tendência a identificar a pureza dos gêneros, individualizando os filmes e os conectando com uma tradição com categorias estabelecidas.²⁰⁴ Desse modo, a crítica de gênero se estruturaria de uma forma, pela qual a mistura genérica é ocultada.

É comum que os críticos atribuam tal mescla, unicamente a partir da década de 1970, com a introdução de novos padrões de produção e comercialização dos filmes, em sinergia com outros produtos. Porém, essa mistura estaria presente desde o cinema clássico hollywoodiano, o qual é visto como um período de intensa mescla, visando incrementar o potencial comercial dos filmes.

Altman vê a mescla de gêneros como uma etapa fundamental no próprio processo de generificação, que se dá de forma contínua. Conforme foi apontado anteriormente, ele critica esquemas evolutivos. entretanto, não descarta a existência de evoluções e transformações no gênero, mas com a ressalva de que elas não obedeceriam a um padrão

²⁰⁴ Ibidem, p. 194-195.

linear com categorizações estanques e imutáveis.²⁰⁵ Ao contrário, suas transformações demonstram uma fluidez do sentido e das composições do gênero. Desse modo, Altman caminha em uma direção oposta à busca de estruturas profundas no gênero, como faz Schatz. Para ele, a evolução dos gêneros não tem um sentido linear como as propostas por Schatz, nem implica a permanência de certas regras do jogo. Essas transformações possuem características mais complexas e mais sobrepostas. Ou seja, as mudanças não possuem um começo, um meio e um fim, no qual o gênero atingirá sua maturidade; elas sobrepõem gêneros antigos a gêneros novos, e muitas vezes fazem com que aspectos de um gênero que estavam em desuso, voltem a ser utilizados novamente. Tudo mediante a uma demanda dos estúdios e ancorada em aspectos históricos do contexto em que se pensa e realiza a produção.²⁰⁶

Nesse processo, a crítica não estaria em uma posição apenas de identificação dos gêneros, ela se insere de forma determinante no Jogo do Produtor. Há uma tendência dos teóricos em separar a produção da crítica e entendê-la como um observador neutro, como uma espécie de Xamã, com um papel mediador, conforme sugere Schatz; contudo, essa perspectiva é criticada por Altman, para quem a crítica possui um papel ativo no processo de generificação. Como exemplo disso, ele menciona a emergência do que denomina como “gêneros fantasmas”.

A emergência de “gêneros fantasmas” é um fenômeno que ocorre fora do período em que os filmes são produzidos. Para a sua emergência, a crítica possui um papel importante, já que ela identifica filmes produzidos em um período anterior que possuiriam semelhanças formais ou temáticas, e identificam em uma categoria. A aceitação dessa categoria e a prática para a utilização dela pela crítica ao se referir a esse conjunto filmico iniciam um processo de generificação.

O caso mais famoso, nesse sentido se dá com o chamado *Film Noir*, gênero produzido entre os anos 1930, 1940 e início dos anos 1950 nos EUA, mas cuja denominação genérica é realizada posteriormente. Essa denominação é influente, pois é aceita pela comunidade cinematográfica e influencia novas produções de gênero, como filmes que revisitam o *Noir*, em décadas posteriores.²⁰⁷

²⁰⁵ Ibidem, p.104-105

²⁰⁶ Ibidem, p. 107

²⁰⁷ Entre eles podemos elencar *Chinatown* (Chinatown,1974), *Los Angeles: Cidade proibida* (L.A. Confidential, 1997), *Viver e morrer em Los Angeles* (To live and die in L.A, 1985), entre outros.

Esse papel de crítica, fora de um espectro de neutralidade é um dos traços de que as instâncias, pelas quais o gênero seria constituído, e que permitiria um reconhecimento do público, não possuem a homogeneidade que autores como Schatz e Tudor pressupõem. Para Altman, os teóricos do gênero pressupõem essa identificação dos elementos do gênero por todas as etapas pelas quais um filme passa, da produção ao consumo do público. Quando na realidade, na maioria das vezes isso não ocorre, principalmente no que tange ao público e sua interpretação.²⁰⁸

Em primeiro lugar, Altman não concorda com o que autores como Schatz, Buscombe e Tudor tratam a questão da relação entre a produção de filmes de gênero e o público. Apesar de entender que há tipos de identificação que o gênero constrói com o público, para Altman, em geral, os autores que discorrem sobre gênero no cinema, tratam a contrapartida do público a partir de uma lógica harmônica, na qual traçam uma linha direta das origens indústria cinematográfica, até a aceitação ampla e generalizada pela audiência, pressupondo uma relação quase mágica entre a indústria e a resposta do público.

Mesmo Andrew Tudor, que fala do cuidado que temos de ter para evitar uma abordagem que prevê uma redundância entre produção e exibição,²⁰⁹ acabaria, na visão de Altman, caindo nessa armadilha, por sugerir um padrão de respostas por parte do público, que implicam na renovação constante do gênero.

Altman acredita em uma lógica que confere um papel criativo maior à indústria, do que uma mera repetição visando cumprir postulados genéricos pré-estabelecidos. Essa postura confere um equilíbrio entre a indústria e a recepção, e o estabelecimento de um padrão mecânico. O autor, contudo, não descarta a existência de repetições, mas entende que elas não são um “fechar-se sobre si mesmo”, no caso de um gênero, pois dizem menos sobre os mecanismos funcionais textuais, do que acerca de referenciais históricos e socioculturais externos ao filme, que geram as expectativas dos diferentes públicos sobre ele. Em adição, o autor aponta um outro problema: a visão do público como um todo homogêneo, o que desconsidera as diferentes percepções e interpretações dos filmes, mediadas por inúmeras condições geográficas, sociais e temporais e pela restrição de compartilhamentos de normas genéricas pertencentes a alguns grupos de espectadores de gêneros específicos, as denominadas *comunidades consteladas*.

²⁰⁸ Ibidem, p. 110.

²⁰⁹ TUDOR, op. cit.

De acordo com Altman, os espectadores dos gêneros não podem ser equacionados (como entendem outros críticos), como uma categoria geral. Para ele em geral, os críticos entenderam que os gêneros interpretam a si mesmos e possuem um efeito universal. Na realidade a noção de público de gênero, na perspectiva do autor, refere-se mais a um grupo distinto de espectadores, que aceita premissas de um gênero. Isso faz com que ele participe de uma comunidade, que na perspectiva do autor, não é a sociedade em geral, mas um conjunto do que ele chama de *comunidades consteladas*, ou seja, grupos que rodeiam os gêneros e compartilham do apreço pelo mesmo.²¹⁰ O pertencimento, por si só, pode constituir fonte de prazer espectral e, geralmente, se dá em virtude de os membros se imaginarem pertencentes a uma comunidade de participantes ausentes, que não se conhecem, mas seriam fiéis às mesmas tendências visuais e narrativas.²¹¹

Não podemos tomar tal premissa de Altman como um fato dado, sob o risco de substituímos a generalização de que o público se constitui em um conjunto social universal e homogêneo pela generalização de que o público ficaria restrito ao seu apreço genérico específico. Talvez o entendimento de que essas fronteiras entre espectador de gênero e espectadores como um todo se apresentam mais fluidas seja mais apropriado para a compreensão da formação do público. O risco da afirmação de Altman pode levá-lo a contradizer posturas que ele próprio adota no decorrer de seu trabalho, como a noção de *mescla de gêneros*, uma forma de atrair um público amplo, interessado em aspectos que não se restringem às características de um gênero.

Contudo, é de se notar que o apreço por determinado gênero pode reunir os fãs em uma comunidade constelada, incluindo encontros de corpo presente, ainda que isso varie de gênero para gênero e não signifique que a espectralidade de um gênero se restrinja a um público cativo nem que os pertencentes a tais comunidades compartilhem dos valores referentes apenas a um gênero. Na atualidade, tal conceito tem ganhado maior importância, com a ampliação de eventos que reúnem públicos de determinados gêneros, ou de vários gêneros em um evento, tanto nos EUA como no Brasil.²¹²

²¹⁰ ALTMAN, op. cit., p. 214.

²¹¹ Ibidem, p. 217.

²¹² O mais famoso deles é o *Comic-Com*, um evento surgido em San Diego nos anos 1970 e que reúne fãs de HQ, séries, filmes e de jogos de videogames. Em geral, os fãs possuem apreço por determinados personagens ou gêneros nesses eventos. O fenômeno recente dos filmes de super-heróis advindo dos quadrinhos (Predominantemente da *Marvel* e da *DC comics*) é um dos elementos que leva o público a tais eventos, além de conferir produtos em todas as plataformas de comunicação presentes. Partimos da premissa de que o fenômeno da sinergia comercial entre diferentes mídias está no centro da emergência de

Com exceção de Altman, todos os teóricos discutidos acabam compreendendo essa questão de forma esquemática e mecânica, por entenderem um padrão de desenvolvimento e evolução, e por tratarem de esquemas uniformes harmônicos e equilibrados de relação entre produção e público. Não podemos descartar, todavia, as formulações deles sob o argumento de serem inadequadas; ao contrário, muitos desses apontamentos podem ser incorporados para definir a noção de gênero cinematográfico, sobretudo para pensarmos a emergência do cinema de horror como um gênero cinematográfico.

Um ponto em comum entre todos os autores, e que faz com que a questão da complexidade do entendimento sobre o gênero cinematográfico seja central para o nosso trabalho,²¹³ diz respeito à preponderância das bases socioculturais de todas as abordagens sobre o tema, afirmando, assim, a importância de se compreenderem aspectos que não dizem respeito a uma mera dinâmica interna textual, mas a elementos externos ao filme.

Para Buscombe, Schatz e Tudor, essa dinâmica está presente na própria base de formação do gênero, a partir do seu contato com o público e do papel fundamental do público nas respostas, que fundamentam o estabelecimento de padrões, normas e repetições. Além disso, os autores consideram que a flexibilidade do gênero depende desse meio externo, pois as respostas dadas pelo público se modificam conforme as mudanças socioculturais, fazendo com que o gênero seja dependente de elementos externos que o informam e criam diferentes sentidos do que atingem os anseios do público em diferentes contextos históricos.

Compreendendo a existência de um contato do gênero cinematográfico com diferentes aspectos da sociedade, tais autores diferem quanto ao modo como isso auxilia a produção da narrativa. Altman, por exemplo, apesar de concordar com a existência de conteúdos ideológicos nos gêneros cinematográficos, determinados pelas dinâmicas da própria indústria, afirma que, em geral, a narrativa busca um caminho que ele denomina como contracultural, gerado por encruzilhadas genéricas presentes nas narrativas.

tais eventos. Esta afirmação mereceria uma investigação mais aprofundada que foge ao escopo do presente trabalho.

²¹³ Assim como defendemos que tal questão seja fundamental para qualquer trabalho que envolva a relação entre um ou mais filmes de gênero com o meio sociocultural em que ele se insere, apontamos isso por não ser incomum nos depararmos com trabalhos sobre cinema na área de História (e em boa parte das ciências humanas) que entende o gênero como algo dado, pronto e pré-definido. Em resumo, como um mero rótulo inquestionável para classificar o *corpus filmico* a ser estudado

Para ele, o público do filme de gênero busca um prazer que advém de uma oposição entre os valores genéricos e os valores culturais vigentes. O filme, assim, levaria o espectador a permitir a ruptura com normas sociais aceitas e a incorporar um conjunto de ações que não corresponde necessariamente à realidade social. Toda a extensão da transgressão de valores, teria o objetivo de levar o retorno às normas aceitas e à ordem social, ao fim do filme, que geraria o prazer do retorno à familiaridade. Mas, para Altman, o prazer genérico reside mais na transgressão controlada do que propriamente no seu retorno; muito mais nas confusões geradas por situações atípicas em uma comédia do que na sua resolução; muito mais no temor e assombro causado por um personagem horrífico do que na eliminação dos problemas causados por ele, no caso do filme de horror.

Na realidade, essa noção pode ser um pouco problemática, primeiramente por cair em uma generalização da narrativa do filme de gênero, sem levar em conta o que o próprio Altman afirma em outros momentos acerca da importância de entender as diferenças entre os gêneros, evitando a perspectiva segundo a qual os gêneros são provedores de uma dinâmica narrativa pronta.

Além disso, podemos conceber tal recurso em uma lógica inversa: essa fuga do comum, do aceito social e culturalmente não demonstra justamente a tentativa de adequação de um comportamento e a busca de mostrar as consequências de um comportamento não aceito socialmente, na medida em que a narrativa buscaria um desfecho sempre de acordo com os padrões sociais?²¹⁴ Apesar disso, Altman afirma em outros momentos, que o cinema comporta ambiguidades e interesses distintos em disputa.

Neste sentido, Schatz nos fornece a já mencionada perspectiva dos *ritos de integração* e *ritos de ordem*, no qual os gêneros elencados por ele, sempre operariam na perspectiva de promover a adequação de ações e comportamentos correspondentes a valores predominantes na sociedade como um todo. Entretanto, para ele, a própria mudança da sociedade permitiria gerar novos padrões de comportamento e, conseqüentemente, novas formas de manifestação desses ritos.

Uma noção mais determinista, apesar de apontar alguns elementos pertinentes, é a proposta por Judith H. Wright, para quem não se pode compreender o cinema de gênero sem compreender a sociedade que o produz; para tal finalidade, deve-se compreender a

²¹⁴ Isso está presente em todos os filmes analisados, seja na manutenção da ordem familiar tradicional, ao final de *Poltergeist*, seja na adoção de um comportamento maduro e dentro.

conformação dos mesmos à uma estrutura dominante de classes, esse seria é um elemento central para se entender a popularidade e a expansão desse tipo de cinema perante ao público.²¹⁵ Segundo Wright, o cinema de gênero amortece as pressões dos conflitos sociais e políticos, pois produz conformismo e serve a interesses da classe dominante pela manutenção do *status quo*, oprimindo grupos desorganizados que aceitam as soluções absurdas dos conflitos, geralmente evitando o confronto social ou buscando soluções escapistas. Para Wright, os filmes de gênero teriam a função de divulgar a manutenção da estrutura política existente; logo, as soluções que eles impõem aos conflitos propõem reverenciar a classe dominante. Os espectadores, nessa lógica, são encorajados a buscar refúgio na fantasia, em uma realidade alternativa.

Se, por um lado, seu texto traz apontamentos válidos acerca da inserção do cinema de gênero em uma lógica industrial capitalista – que, por conseguinte, tende a defender a lógica dominante em vigência, além de apontamentos sobre algumas características dos gêneros que existem e são importantes para a compreensão dos filmes citados –, por outro lado, existe grande exagero em alguns pontos de vista, e a autora, pelo que nos parece, generaliza o cinema de gênero, não criando possibilidades para posições contrárias, e entende a relação filme-público como unilateral, ou seja, o público seria um mero receptor passivo de todo tipo de mensagem transmitida pelo cinema.

Adicionalmente, a autora limita os gêneros, como o horror a um conjunto circunscrito de narrativas, tratando apenas do chamado horror gótico, muito preponderante nas décadas de 1930 e 1940. Apesar disso, ela é elucidativa para apontar as limitações inerentes à narrativa clássica, que é incorporada pelo cinema de gênero, além de trazer bons exemplos de uma tradição conservadora existente na narrativa hollywoodiana.

A noção de Jean-Loup Bourget nos parece mais flexível e nos permite maiores possibilidades de entender os filmes e gênero. Para ele, a narrativa não traz elementos puramente escapistas e alienantes, pois muitos diretores conseguem inserir críticas e questionamentos à sociedade vigente, por meio de ironias e ambiguidades presentes em subcamadas, no conflito entre a narrativa aparente e elementos estilísticos. Porém, segundo o autor, esses subtextos implícitos, em filmes de gênero, possuem suas limitações justamente pela questão da relação comercial com o público, fazendo com que

²¹⁵ WRIGHT, Judith L. Genre Films and the Status quo In: GRANT, Barry K. (Org.). **The genre reader IV**. Austin: University of Texas, 2012, p. 62.

muitas vezes esses subtextos tenham seu alcance limitado. O próprio distanciamento que o entretenimento gera pode vir a promover o oposto, ou seja, a afirmação de valores ao invés da contestação.

Em nosso trabalho, procuramos compreender a narrativa do gênero como algo complexo, que ao mesmo tempo traz uma narrativa dominante, mas que pode produzir questionamentos acerca da sociedade. Para isso, entendemos que ele envolve uma multiplicidade de relações e que não se ancora em fórmulas que se alteram a partir de uma relação mecânica entre audiência e produção, como defende Schatz, mas também de não o compreender de forma a minimizar a intenção genérica na produção, como evidencia Altman. Aliás, segundo propõem Tudor e Altman, é preciso analisar caso a caso, filme a filme, gênero a gênero, para compreendermos o modo como ele se forma, se transforma, como dialoga com as várias instâncias do cinema. Necessário também é compreendermos, principalmente, como ele dialoga com os diversos aspectos, demandas e expectativas da sociedade. Analisar o gênero a partir de uma reconstrução histórica de sua emergência, transformações e de seu diálogo com o público é, enfim, fundamental para compreendermos melhor essas questões. Nesse sentido é que buscamos examinar o panorama e trajetória do cinema de horror.

2.2 Cinema de horror: conceitos e trajetórias

Definir o que vem a ser o *horror* e seu funcionamento é uma tarefa complicada. Para David Russel (1998),²¹⁶ o horror se define por centrar-se em um personagem monstruoso que impõe uma relação entre um monstro irreal e fantástico com o que se consideraria “natural”. Todavia, essa definição não dá conta das nuances e complexidades, pois o horror no cinema, ou o “horror artístico” na definição de Noël Carrol,²¹⁷ não se limita a atuação de monstros, ele possui um pano de fundo importante para pensarmos o gênero: o medo.

Vários autores buscam definir o medo como uma noção essencial para o horror, uma matéria-prima de representações sociais. Kendall Philips compreende que o horror

216 RUSSEL, David. Monster Roundup: reintegrating the horror genre. In: BROWNE, Nick. (Ed.) **Refiguring American Film Genres**. Berkeley: University of California Press, 1998.

217 CARROL, Noël. Why Horror? In: JANCOVICH, Mark (Org.). **Horror, the film reader**. London: Routledge, 2002.

busca representar, os medos e as ansiedades da sociedade em uma determinada época. Para ele, aliás, é justamente essa uma das características que atrai público para o horror, uma ressonância com as questões reais e presentes para o espectador.²¹⁸

Em seu trabalho Phillips entende o elemento “assustador” como veículo fundamental de ressonância de medos popularizados, como o medo do outro, das ameaças à ordem social, da destruição do patrimônio pessoal, das tradições, entre outros.

Em geral o temor se manifesta pela forma como se reforça o caráter horrífico do objeto de medo, desse modo, para Robin Wood (2002) o horror transforma em monstro a figura do ‘outro’, que seria ameaçadora. Nesse sentido, Wood se utiliza da psicanálise para apontar o modo como o horror dá vazão às próprias opressões e repressões existentes na sociedade, assim elegendo segmentos passíveis de monstruosidade, como as mulheres, o proletariado, homossexuais, grupos étnicos distintos e crianças. Todos objetos de repressão na própria sociedade. Dessa forma, Wood define que o horror, em geral trabalha com os “pesadelos coletivos”²¹⁹.

Partindo dessa noção de medo, pesadelo, repulsa e abjeção, alguns teóricos vão questionar, o que leva as pessoas a buscarem o cinema de horror. Por que o público buscaria o que lhe dá medo? Essa pergunta, um tanto quanto ontológica, é o ponto de partida de Noël Carrol, que responde a ela também de forma ontológica, pois para ele o horror gira em torno da confirmação de algo impossível, de narrativas que trabalham contra o que julgamos ser a natureza das coisas, em tal proposta o que move a narrativa é a curiosidade²²⁰ engendrada pelos monstros.

A curiosidade existiria pelo fato de os monstros terem propriedades que não temos; porém, os mesmos violariam nosso esquema conceitual, tanto de realidade quanto na noção de ordem, provocando assim certa repugnância.²²¹ Aqui residiria o *paradoxo do horror*, no qual os objetos do horror são o centro de responsabilidades ambivalentes, sendo ao mesmo tempo repelentes e atrativos.

218 PHILLIPS, Kendall. **Projected Fears: Horror Films and American Culture**. Westport: Praeger Press, 2005.

219 WOOD, Robin. *The American Nightmare: Horror in the 70s*. In: JANCOVICH, Mark (Ed.). **Horror, the film Reader**. London: Routledge, 2002.

220 CARROLL, op. cit., p. 34-35.

221 Ibidem, p. 36.

Tal pergunta e tal resposta para Andrew Tudor²²² direcionam-se em caminhos que pouco podem produzir constatações bem fundadas, que não desembocuem em pareceres meramente especulativos ou anedóticos.²²³ A questão de Carroll (*Por que horror?*) não deixa nenhuma clareza acerca do que se questiona. A busca de vários teóricos por responder essa pergunta desemboca, segundo Tudor, ou em considerações generalizantes sobre o público que gosta de horror, muitas vezes visto como possuidor da alguma característica diferenciada de outros grupos, ou então em uma definição do horror a partir de considerações generalizantes e fixas, na busca de definir um conceito geral e atemporal sobre o horror.

Muitas definições acerca do horror partem de noções homogêneas sobre o gênero. Sendo assim, Tudor discorda da ideia acerca da centralidade do monstro como definidor das características do gênero; para o autor, tudo vai depender das circunstâncias sociais em que o filme é inserido e reproduzido, de modo que o monstro pode tanto ser assustador e repulsivo, como ser engraçado também.

Tudor entende que as abordagens mais profícuas acerca do gênero são aquelas que estão preocupadas com o horror, sua atração e suas características, dentro de seus contextos sócio-históricos específicos, sem apelar para generalizações ontológicas que evoquem um comportamento humano atemporal e um gênero imutável no decorrer das décadas, como faz Carroll.

Este caminho sugerido por Tudor não exclui, necessariamente, as ferramentas explicativas utilizadas por outros autores, que podem ser bastante razoáveis, desde que não se perca de vista uma relação dialógica com o contexto dos filmes ou do gênero, no período ao qual se refere. Desse modo, por exemplo, categorias como repressão e opressão e o apelo à psicanálise poderiam responder perguntas concretas desde que aliados a temas e contextos concretos. Um exemplo disso se dá em vários trabalhos que discutem a questão da mulher no gênero do horror, apontando para recortes específicos, como fazem Carol Clover,²²⁴ Barbara Creed²²⁵ e Linda Williams.²²⁶

²²² TUDOR, op. cit.

²²³ Ibidem, p. 47.

²²⁴ CLOVER, Carol J. **Men, Women and Chainsaws: Gender in Modern Horror Film**. New Jersey: Princeton University Press, 2015.

²²⁵ CREED, Barbara. Horror and the Monstrous Feminine: An Imaginary Abjection. In: ANCOVICH, Mark (Ed.). **Horror, the film reader**. London: Routledge, 2002.

²²⁶ WILLIAMS apud TUDOR, op. cit., p. 48.

Assim, buscamos realizar uma discussão sobre as origens e o percurso do gênero de horror sem esgotar o assunto, que em nossa visão é extremamente amplo – a começar pela quantidade enorme de subgêneros que ele produz – e sem considerar uma homogeneidade atemporal do horror, mas compreendendo sua complexidade e suas oscilações em diferentes contextos.

Conforme observamos, não podemos considerar o horror no cinema como um todo harmônico que se relaciona de forma direta com seus antecessores pré-cinematográficos. Em lugar disso, tentamos compreender as origens do horror a partir de uma múltipla influência, advinda tanto do gênero presente em outras formas textuais quanto do modo como este possui suas bases cinematográficas próprias, partindo demandas do próprio cinema.

Com base no que sugere Altman,²²⁷ buscamos compreender o significado do que chamamos de cinema de horror, nos diferentes momentos analisados. Ou seja, partimos do pressuposto de que é preciso entender tanto as conceituações do gênero pela sua repercussão posterior, quanto pelo que significava no momento estudado. Desse modo sugerimos que o surgimento do gênero é mais complexo do que se imagina, tendo em vista que se estabelece posteriormente a elaboração de um corpus filmico associado ao horror.

Diante disso, partimos da hipótese de que títulos associados ao cinema de horror, produzidos em um determinado período, não eram conhecidos assim no momento de sua produção. O mesmo vale para subgêneros, aos quais comumente se associam alguns títulos com uma designação genérica inexistente na época em que o filme foi produzido, como no caso da relação de *Halloween: a noite do terror* (Halloween, 1978) com o subgênero *Slasher*.

Isso não significa que não podemos considerar filmes como *Frankenstein* (Frankenstein, 1931), *A Múmia* (The Mummy, 1932) e *Drácula* (Dracula, 1931) como filmes de horror. Significa entender os filmes e a emergência do gênero como pautados pela compreensão do contexto em que eles emergem, elucidando seu processo de formação. Desse modo, o fato de filmes como *Frankenstein* (Frankenstein, 1931) se relacionarem com um ciclo de filmes já existente nos anos 1920 não os desloca da atual categorização no gênero de horror, apenas demonstra a construção do gênero como um processo complexo.

²²⁷ Op. cit.

Buscamos também, elencar o modo como o gênero de horror dialoga, por meio de suas representações fílmicas, com os diferentes contextos no qual os filmes se inserem, compreendendo o modo como as ansiedades e os conflitos de determinados períodos influenciam as produções e influenciam a receptividade do público a eles. O caráter marginalizado do gênero, durante muito tempo, contribui para essa pluralidade de percepções. Além disso, pontuamos também o modo como os próprios parâmetros do gênero são redefinidos constantemente, seja pelos diferentes contextos socioculturais, ou por influência de novas correntes, não restritas ao cinema hollywoodiano, as também a ciclos de horror que emergem em outros países, como o horror britânico e os filmes *Giallo* italianos.

Neste tópico discutiremos o cinema de horror até meados dos anos 1970, pois ao horror dos anos 1980 dedicaremos um capítulo à parte, que englobará alguns seguimentos do cinema de horror em fins dos anos 1970, sob a dupla compreensão de que vários elementos que despontam com sucesso nos anos 1980, têm sua gênese nos anos 1970; e muitos deles representam uma continuidade de um movimento iniciado nos anos 1970.

2.2.1 O horrorífico: definições da literatura

Ao apontarmos o horror como um gênero literário, também tratamos da questão de sua categorização. Grande parte dos títulos refere-se muito mais a outras correntes literárias no contexto de sua produção, como o gótico, ou pertence a um conjunto mais amplo de textos, aproximando-se muito mais do que Tzvetan Todorov denomina como literatura fantástica, do que propriamente de outro gênero.

Embora Laura L. Cánepa²²⁸ aponte que, em fins do século XIX, o gênero do horror já pode ser considerado uma categoria independente, como um gênero literário consolidado, parte significativa do que foi produzido anteriormente não se lança mediante tal classificação, mas se insere como um tema presente em outros gêneros, principalmente a partir do século XVIII,²²⁹ com a popularização da leitura de romances e com a literatura gótica.²³⁰

²²⁸ CÁNEPA, Laura L. **Medo de Que?** Uma história do horror nos filmes brasileiros. 2008. 469 f. Tese (Doutorado em Multimeios) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008, p. 37.

²²⁹ *Ibidem*, p. 26.

²³⁰ Entendemos que poderíamos encontrar elementos do cinema de horror em várias referências que remontariam tempos mais antigos, como as próprias mitologias e religiões da Antiguidade e no período

Podemos elencar três subdivisões temporais do horror na literatura, correspondentes à três fases: (1) Horror gótico (século XVIII) (2) Horror Romântico (século XIX) e (3) Horror Moderno (século XX). Sendo o primeiro, um gênero oscilante no que tange a emergência de um racionalismo, inspirando-se, muitas vezes em tradições medievais e um saudosismo acerca de um passado feudal, na contramão de uma identidade racionalista do iluminismo e frente ao emergente processo de industrialização, urbanização, revoluções, tensões e agitações sociais. Tal movimento exerce influência sobre a literatura de horror subsequente, principalmente por fixar uma tradição de temas sobrenaturais e por trazer a temática de um passado idealizado frente a uma modernidade decadente.

Essas características estarão presentes às histórias de horror do século XIX. A literatura romântica abarca narrativas *fantásticas*, que aqui podem ser inseridas ao lado de um conjunto mais amplo de obras, influenciando também a emergência da ficção científica. Aqui, ambos os gêneros possuem uma base sociocultural que questiona os rumos do desenvolvimento científico, mesclando com antigas lendas do folclore europeu, como os monstros sugadores de sangue.²³¹ Drácula e Frankenstein são exemplos mais clássicos dessa fusão. Todavia, de acordo com Cánepa, várias obras trazem a recorrência da temática macabra, como no caso de Edgar Allan Poe, cujos elementos ligados aparecem a essa temática e desembocam facilmente no que mais adiante seria identificado com o horror, apesar de Poe trazer ainda um elemento que o aproxima de gerações posteriores:

Além de lidar com os temas do horror com enorme talento, Poe chamaria a atenção dos artistas e estetas do final do século XIX por superar, em grande parte, as raízes góticas do horror e do fantástico, retirando-os do passado medieval para trazê-los para o dia a dia do mundo moderno, e fazendo com que homens comuns e os animais selvagens pudessem ser tão brutais, misteriosos e malévolos quanto os vilões amaldiçoados, os castelos mal-assombrados e os bosques apavorantes da ficção gótica.²³²

Medieval, com modalidades artísticas e literárias cristãs, ligadas a representações demoníacas. Entretanto, nosso objetivo é compreender uma forma específica de horror que vai influenciar, de forma mais direta, a emergência do horror como gênero artístico.

²³¹ CÁNEPA, op. cit., p. 32.

²³² Ibidem, p. 35.

Essa busca de superar as raízes góticas se intensificará no horror literário no século XX, o chamado *horror moderno*.²³³ Tal característica é inerente ao contexto da virada do século, no qual a industrialização modifica a paisagem urbana nas cidades da Europa, o que gera novas representações no horror. O decorrer do século XX abre espaço para que o horror incorpore as representações das mais variadas tensões sociais e angústias da modernidade. Conseqüentemente, a violência das guerras, eventos de destruição em massa e as transformações nas relações de produção – que fomentam o consumismo desenfreado – produzem representações individualistas, de repulsa do *outro*, de violência gratuita, entre outras.²³⁴ Elas são manifestadas pela monstruosidade de máquinas assassinas, e pela ausência de uma preocupação de estabelecer uma relação de causalidade com os eventos apresentados (ou seja, muitas vezes são repentinos, aleatórios e sem nenhuma explanação sobre suas origens, já que essa gênese seria a própria monstruosidade humana.).²³⁵

Vê-se, por vezes, no decorrer do século XX, o abandono do elemento sobrenatural, e a adoção do horror promovido por “monstros reais”, em geral representados por psicopatas ou cientistas obcecados.

Em fins do século XIX, o horror se fazia presente por vários veículos, como livros, jornais, pinturas, teatro, entre outros. No século XX, elas se intensificam novas formas de veiculação do horror artístico, ampliando a abrangência para as chamadas *pulp fiction*, para as histórias em quadrinhos, e é claro, para o cinema. Entretanto, conforme já mencionamos, o horror no cinema não se deveu a uma mera incorporação do horror literário. Ele advém de uma pluralidade de origens, nas quais a literatura é uma delas. A emergência de um gênero no cinema não é uma mera continuidade de outros veículos, mas uma reelaboração que se dá a partir de demandas próprias da indústria e do contexto no qual ela se insere.²³⁶

²³³ Importante afirmar que estamos falando do horror literário, pois, no âmbito do cinema, o termo *horror moderno* tem outro sentido. Refere-se a filmes de horror que surgem a partir de fins dos anos 1960 e 1970 e modificam a forma como a indústria trata o gênero (agora não mais marginal), assim como a forma com que as narrativas passam a incorporar novas referências ao cotidiano.

²³⁴ CÁNEPA, op. cit., p. 40.

²³⁵ Idem, *ibidem*.

²³⁶ JANCOVICH, Mark. General Introduction. In: JANCOVICH, Mark (Ed.). **Horror, the film reader**. London: Routledge, 2002.

2.2.2 A imagem do pesadelo: o horror no cinema

O cinema será o principal formato a incorporar o horror no século XX. Tanto no que tange à repercussão quanto à difusão do gênero que passa a originar vários formatos e subgêneros no passar das décadas.

O horror é um gênero diverso, talvez o mais plural dos gêneros, ou ainda “hostil a definições”, na definição de Jancovich,²³⁷ se considerarmos as inúmeras variações e diferenças existentes entre produções elencadas sob essa denominação genérica, sua formação não apenas absorveu, como acredita Cánepa,²³⁸ mas também ressignificou inúmeras outras manifestações do horror de outros veículos. Entretanto, o horror no cinema apresenta-se, em boa parte de sua trajetória, como fonte de desagrado e desprezo da crítica, que o encara como um gênero menor, mesmo que, paradoxalmente, ele viesse a gozar de momentos de grande popularidade junto ao público, como no caso da década de 1930, com o ciclo de filmes da Universal.²³⁹

Em geral, o horror foi, durante muito tempo, visto como um gênero menor, ou como alienante ou como portador de um conteúdo indigno de ser levado à sério. A esse respeito, Kendall Phillips²⁴⁰ aponta que, apesar da ampliação dos estudos da cultura popular nas últimas décadas, ainda há um estranhamento sobre o conteúdo de artefatos culturais que atingem grandes níveis de popularidade. Estes, muitas vezes, são considerados menos dignos de análise que algum arcano da história do cinema, ou algum filme *Cult* negligenciado. Para Lucio Piedade,²⁴¹ o fato de a história do horror estar ligada, durante muito tempo, a filmes de baixo orçamento colabora com essa marginalização:

Seu caráter marginal, já que como produções menores e menos sujeitas a censura ou interferência dos grandes estúdios, podem forçar os limites do bom gosto convencional e explorar os tabus do sexo e da violência, tanto como chamariz – já que o seu objetivo mais imediato e comum é o lucro (o que explica a grande quantidade de cópias e sequências de filmes que foram bem nas bilheterias) – quanto o desejo de romper as convenções.²⁴²

²³⁷ Ibidem, p. 23.

²³⁸ CÁNEPA, op. cit., p. 46.

²³⁹ Ibidem, p. 50.

²⁴⁰ PHILLIPS, op. cit., p. 1.

²⁴¹ PIEDADE, Lúcio de Franciscis dos Reis. **A cultura do lixo: horror, sexo e exploração no cinema**. 2002. 222 f. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2002.

²⁴² Ibidem, p. 21.

Robin Wood traça um paradoxo existente na recepção do gênero, que para ele é ao mesmo tempo um dos mais populares e um dos mais desacreditados de Hollywood. Muitos críticos ou não gostavam do conteúdo, ou simplesmente ignoravam o gênero. Para o autor,²⁴³ essa situação começa a mudar um pouco com o lançamento de *Psicose* e com o horror dos anos 1970 e 1980, mas ainda assim, até hoje, nem sempre é visto com bons olhos por toda a crítica, que em alguns momentos, busca dissociar determinados filmes aclamados do gênero.²⁴⁴

Assim como outros autores, Laura Cánepa²⁴⁵ também busca elencar o horror a partir de pressupostos gerais que o constituem e o definem como tal. Entretanto, ela mesma apresenta ressalvas por entender quão difuso é o próprio gênero. Ainda assim, a autora busca um denominador classificativo, elencando três níveis que perpassam os filmes de horror. O primeiro seria o nível *temático estrutural*, que diz respeito à estrutura narrativa, com filmes em que um elemento monstruoso ou inexplicável causa perplexidade e medo aos personagens de ficção; outro nível seria o *iconográfico*, que se refere a elementos formais e estéticos do filme de horror, o que geralmente utiliza “imagens violentas e misteriosas, trabalhando a imprevisibilidade, o corpo violentado, a monstruosidade e elementos grotescos e escatológicos”. Por fim, o terceiro nível, *industrial e comercial*, consiste na busca de horrorizar e estaria ligado a aspectos sociopsíquicos, como o medo, o choque da violência, o susto, o imponderável e o sobrenatural como fontes de ameaça.²⁴⁶

A busca de estabelecer critérios definidos pode, por vezes, promover uma noção monolítica e imutável acerca de um gênero. Porém, entendemos que essa classificação de Cánepa traz elementos bastante amplos, capazes de se adequarem a diferentes formatos de horror, de modo a dialogar com o que defendemos nesta tese. Compreendemos que essas definições são bastante flexíveis no sentido de permitirem a inclusão de novas características, quando detectadas. Há, além disso, para a autora, outro aspecto do qual a análise do horror deve partir: o *aspecto histórico*, segundo o qual o horror é considerado como gênero em permanente transformação, de modo que a própria noção de *horrorífico*

²⁴³ WOOD, op. cit.

²⁴⁴ Talvez o exemplo mais notável disso tenha ocorrido com o filme *O Silêncio dos Inocentes* (*The Silence of Lambs*, 1991), quando as resenhas e críticas acerca do filme buscavam desvinculá-lo do horror, com o intuito não apenas de ampliar o público, mas sobretudo de conferir ao filme *status crítico valorizado*.

²⁴⁵ CÁNEPA, op. cit.

²⁴⁶ *Ibidem*, p. 52.

é vista como fluida, de acordo com o contexto a que se refere.²⁴⁷ Nesse sentido, assim como Kendall Phillips, entendemos que a noção do horrífico está associada aos medos, temores e ansiedades sociais de diferentes períodos.

Se pensarmos não na perspectiva de um gênero constituído, mas em um conjunto de características que aos poucos dá forma ao gênero, podemos compreender que determinadas características do horror são mapeáveis no cinema, desde o seu surgimento. Mesmo não compreendendo como um gênero em formação ainda, muitos autores entendem que a própria emergência do cinema se dá em um universo no qual os elementos fantásticos e sobrenaturais se fazem presentes, não como características formais do filme, mas inseridos em espetáculos que incluem, principalmente, o ilusionismo e representações de fantasmagoria.²⁴⁸

Esse período denominado *primeiro cinema*²⁴⁹ foi marcado, em sua fase inicial pelo “cinema de atrações”, com várias formas de exibição, nas quais, em geral, o filme estava misturado a outros tipos de espetáculo. Desse modo, era uma atração desse espetáculo, e servia, muitas vezes, para se realizar experiências que o aproximavam do ilusionismo. Esse formato é um celeiro para diversas representações fantásticas e horríficas, por meio de trucagens, como fazia George Méliès (1861-1938), com a apresentação de inúmeros truques mágicos, como o desaparecimento de corpos, duplicação de corpos, aumento de objetos etc. Mas, aqui, o cinema se caracteriza muito mais pela espetacularidade do que pelas histórias contadas

No âmbito cinematográfico a emergência de formas narrativas, que influenciariam de forma determinante o horror, ocorreu com o fenômeno do expressionismo alemão. Muitos aspectos formais e narrativos se inspiraram no expressionismo. Para Cánepa,²⁵⁰ este movimento de vanguarda foi o celeiro do horror, por criar parâmetros do horrífico, a serem utilizados por outras correntes do gênero, principalmente pelas formas monstruosas, e por narrativas e estéticas sombrias. Filmes como *Nosferatu* (*Nosferatu: eine Symphonie des Grauens*, 1922), *O gabinete do Doutor Caligari* (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, 1920), *A morte cansada* (*Der müde Tod*, 1921) são exemplos de filmes que posteriormente vieram a ser incluídos no hall do horror.

²⁴⁷ Ibidem, p. 51.

²⁴⁸ Ibidem, p. 53;

²⁴⁹ COSTA, Flavia C. Primeiro Cinema. In: MASCARELLO, Fernando (Org.). **História do Cinema Mundial**. Campinas: Papirus, 2003, p. 17-53.

²⁵⁰ Op. cit.

Mark Jancovich²⁵¹ adverte, contudo, que é preciso observar essa relação com cuidado. No processo de constante redefinição genérica, muitos filmes que não eram considerados horror no momento de sua produção são associados ao gênero posteriormente, como ocorre por vezes com filmes expressionistas. Ele entende que o expressionismo não possuía intenção de se colocar como uma forma de entretenimento popular, mas como uma tentativa autoconsciente de tornar o cinema respeitável para a burguesia, e conferir status de arte a ele. Ainda assim, apenas tomar por base as intenções, o autor não deslegitima a associação com o horror; mesmo que não haja uma ação deliberada, filmes de horror são produzidos posteriormente sob inspiração expressionista.

O processo de surgimento do horror como gênero cinematográfico teve seu momento fundamental a partir das produções da Universal em fins da década de 1920 e durante a década de 1930. O entendimento do horror como um gênero cinematográfico em formação, se dará a partir deste ciclo de filmes.

De acordo com Laura Cánepa, o ponto de partida desse ciclo seria em 1923, com o *Corcunda de Notre Dame* (*The Hunchback of Notre Dame*, 1923), filme que denota a inspiração no Expressionismo Alemão. Aqui, ainda não se vê o horror, propriamente dito, mas cria-se um monstro que impulsiona uma série de outros filmes.²⁵² de modo que até o final da década de 1920 podemos observar certa recorrência do horror como tema.²⁵³ Segundo a autora, é na década de 1930 que o horror vai surgir com força, em meio a emergência do *Studio System* e a consolidação dos gêneros em Hollywood, inicialmente, com o chamado *horror gótico* da Universal, que teria inspiração na literatura gótica e romântica do século XIX.

Mark Jancovich²⁵⁴ discorda dessa associação, pois para ele, tais filmes estão muito mais ligados ao empréstimo de técnicas do Expressionismo Alemão, do que da literatura gótica. Esse é um período em que há uma grande expansão do horror, se tornando lucrativo para a Universal, que na época não estava entre os principais estúdios hollywoodianos.²⁵⁵ Gradualmente, a Universal passa a contemplar o horror em um grupo específico de filmes, com orçamento mais baixo, a chamada “categoria B”.

²⁵¹ JANCOVICH, op. cit.

²⁵² Tais como *O Fantasma da Ópera* (*The Phantom of the Opera*, 1925), *O gato e o canário* (*The cat and the canary*, 1927), *A Última Ameaça* (*The last warning*, 1929).

²⁵³ CÁNOPA, op. cit., p. 55.

²⁵⁴ JANCOVICH, op. cit., p. 3.

²⁵⁵ *Ibidem*, p. 16.

Essa categorização envolve um elemento chave, ligado à lógica de distribuição cinematográfica. A Universal não estava entre os grandes estúdios hollywoodianos nos anos 1930, o que gerava dificuldades para distribuir os filmes produzidos e colocá-los em exibição nas principais salas, pelo fato de que as *majors* (os chamados *Big Five*, ou seja, os cinco grandes estúdios hollywoodianos)²⁵⁶ controlavam a distribuição e a exibição dos filmes, podendo escolher e distribuir seus filmes para o lançamento nas melhores salas. Os outros estúdios ocupavam uma posição periférica, ocupando muitas vezes o espaço em salas em áreas periféricas, onde os filmes das *majors* chegavam com atraso.

Boa parte do horror produzido pela Universal se deu sob esse formato de produção, como *Drácula*, *Frankenstein*, *A Múmia* e *O Homem Invisível* (*The Invisible Man*, 1933). Tal ciclo de filmes configura o primeiro momento de expansão do cinema de horror.²⁵⁷ Entretanto, é importante enfatizar que o entendimento geral da crítica sobre esse cinema de horror se dá sob a reunião posterior de um corpus filmico denominado horror, mas não significa que todos esses filmes fossem assim considerados no momento de suas produções, o que, afinal, não deslegitima a incorporação deles ao gênero, mas requer uma melhor problematização, justamente para compreendermos a ascensão do mesmo.

Entendemos que boa parte dos filmes produzidos em fins dos anos 1920 e início dos anos 1930 foi produzida em meio a um ciclo cuja denominação engloba uma categoria mais ampla, no mesmo hall de filmes que posteriormente seriam incluídos na ficção científica. Uma breve observação dos atores e da filmografia dos diretores demonstra uma continuidade genérica entre tais filmes.

De acordo com Rhona Berenstein, os cartazes do horror dos anos 1930, e sua divulgação no marketing sugerem que a busca de público para esses filmes era bastante ampla, ressaltando aspectos de romance, drama, espetáculo, irrealismo, aventura, entre outros. Tal constatação é utilizada pela autora pra contrapor o mito de que o horror sempre foi endereçado ao público masculino.²⁵⁸

Este ciclo entrava em declínio, em fins da década de 1930, com uma redução da produção de horror pela Universal. O horror, assim como outros gêneros, utilizava-se de um dos elementos centrais da ascensão dos estúdios, o *Star System*, que buscava criar

²⁵⁶ Compostos por Fox Film Corporation, Metro-Goldwyn-Mayer, Paramount Pictures, RKO Radio Pictures e Warner Bros.

²⁵⁷ JANCOVICH, op. cit., p. 58.

²⁵⁸ BERENSTEIN, Rhona. Horror for sale: the marketing and reception of classic horror cinema. In: JANCOVICH, Mark (Ed.). **Horror, the film reader**. London: Routledge, 2002.

uma identidade por meio da repetição de atores e atrizes, desempenhando papéis específicos. No caso do horror nesse período, temos os exemplos de Boris Karloff e Bela Lugosi interpretando os mesmos personagens horríficos, ou personagens semelhantes, filme após filme.

Para Laura Cánepa,²⁵⁹ a raiz do declínio do ciclo se daria pela exploração intensiva das estrelas como Karloff e Lugosi. Entendemos que, de fato, o gênero em uma repetição constante pode gerar certo esgotamento em relação ao público, promovendo um afastamento dele. Entretanto, se compreendemos a aclamação de um ciclo por meio do modo como ele dialoga com aspectos ligados ao contexto de um período e cria uma identidade com o público por meio disso, devemos compreender o declínio pelo mesmo caminho. Ou seja, sua transformação e seu esgotamento são consequências das transformações socioculturais de um tempo. Se atribuímos o esgotamento por conta das repetições sucessivas das estrelas de cinema em papéis semelhantes, não conseguiríamos explicar a longevidade do prestígio de atores e atrizes como Fred Astaire, Greta Garbo, John Wayne, Humphrey Bogart, entre outros.

Durante os anos 1940, podemos falar de um ciclo de horror da RKO, que se dá como uma estratégia para o estúdio recuperar dinheiro de alguns fracassos, investindo em filmes mais baratos cujo lucro seria mais garantido. O ciclo teve menor êxito de público em relação ao ciclo da Universal nos anos 1930; entretanto, a sua importância reside na introdução de outros aspectos ao cinema de horror, principalmente pelos filmes produzidos pelo produtor Ucraniano Val Lewton, em filmes como *Sangue de Pantera* (Cat People, 1942) e *A morta viva* (I Walked with a Zombie, 1943).

Os filmes produzidos por Lewton, deixando de lado os então esgotados lobisomens e vampiros, trouxeram ao cinema de horror idéias inovadoras e tramas mais adultas, conseguindo incorporar à sutileza padrão do período marcantes momentos de horror, repletos de exotismo e de uma certa profundidade psicológica.²⁶⁰

Tal como o horror da universal nos anos 1930, os trabalhos de Lewton são geralmente associados ao estilo gótico, utilizando de uma atmosfera sombria e ligada ao passado. Para Jancovich,²⁶¹ tal recorrência refere-se muito menos às referências góticas

²⁵⁹ CÁNEPA, op. cit., p. 58.

²⁶⁰ Ibidem, p. 59.

²⁶¹ JANCOVICH, op. cit. p. 4.

do que à intenção de criar uma imagem acerca do “antigo” como forma de contrapor uma noção de “moderno”. Mas não era justamente essa a intenção da literatura gótica: a busca de um passado que contrapusesse os dilemas próprios do contexto em que se produz o texto?

O fim dos anos 1940 e os anos 1950 são acompanhados pela emergência de novos medos e temores socioculturais, a partir do contexto do pós-Segunda Guerra Mundial. Desse modo, preocupações como explosões atômicas, experiências científicas com seres humanos e principalmente, temores ligados à Guerra Fria são a tônica das produções²⁶². Em geral, são filmes com uma postura militarista e anticomunista.

Um novo avento de êxito para o cinema de horror emerge não por Hollywood, mas a partir da produtora britânica Hammer. O surgimento da Hammer advém desde 1913, quando produzia filmes de baixo custo, para distribuição nos cinemas de Londres. Mas seu impulso ocorre, justamente no Pós-guerra, quando o cinema nacional britânico buscava recuperar-se após a guerra. O estúdio gozou de subsídios estatais, mas decidiu investir em um cinema de menor custo, que assegurava menores perdas em caso de fracasso, e a possibilidade de disputar nichos diferentes dos filmes estadunidenses, que “invadiam” a Europa no pós-Segunda Guerra Mundial.²⁶³

O sucesso da Hammer está em realizar pequenas produções com base nos monstros já utilizados pela Universal, de quem ela compra tais direitos. Assim, realiza produções de baixo custo com atores como Christopher Lee e Peter Cushing. Ao reutilizar esses monstros, a Hammer busca oferecer uma narrativa com muito mais violência, sangue, erotismo, além de maior dinamismo narrativo que o horror da Universal.

Ainda nos anos 1950, temos filmes que trazem elementos horroríficos da ficção científica. Essas narrativas são, geralmente, compostas de um medo imenso de invasores externos monstruosos e de uma ciência que ameaça, de forma constante, as relações familiares e, principalmente, a religiosidade. Tais filmes surgem como expressão da paranoia anticomunista do período.²⁶⁴

Um primeiro ponto de virada do horror se dá nos anos 1960. Em geral, os autores entendem *Psicose* como um ponto que indica essa virada. Aqui se associa o horror com a psique, o mundo moderno, a família moderna e os relacionamentos modernos. *Psicose*

²⁶² CÁNEPA, op. cit., p. 60.

²⁶³ PIEDADE, op. cit., p. 33.

²⁶⁴ VALIM, op. cit.

vai inspirar os filmes com *serial killers* e a modalidade que nos anos 1980 chamaríamos de *Slasher*.²⁶⁵

Ainda nos anos 1960, cabe destacar a importância do cinema *exploitation*,²⁶⁶ que Piedade define não como um gênero propriamente dito, mas uma categoria que envolve, em geral, o baixo custo de produção e é derivado da tradição daquilo que Cánepa vai chamar de “cinema B”, podendo permear não apenas o horror, mas outros gêneros, como o de ação, o erótico e o pornográfico.

Desse modo, o *exploitation* é importante para pensarmos as transformações do cinema de horror, na medida em que ele dá origem a vários subgêneros (como o *Slasher* e o *Gore*) que despontam no cinema de horror hollywoodiano, nos anos 1970 e 1980. Para Piedade, o horror e o *exploitation* se confundem em suas trajetórias, visto que o horror produzido até a década de 1970 era, em boa parte, produto da indústria *exploitation*, que possuía a violência e o sangue como alguns dos apelos ao público. *Exploitation* engloba múltiplas representações, possuindo, por vezes um caráter ambíguo, pois ao mesmo tempo em que muitos filmes estão carregados de conservadorismo, misoginia, paranoia em relação à desestabilização dos valores vigentes, também representam certas rupturas com algumas normas narrativas.²⁶⁷

Compreendendo que o formato *exploitation* e o cinema de horror não se restringem às fronteiras estadunidenses, conforme já apontado com o caso do horror britânico da Hammer, cabe-nos destacar a importância da emergência do horror no cinema italiano, com destaque para as produções de Dario Argento e Mario Bava.

O horror, na Itália, dá origem ao subgênero *Giallo*, um tipo de filme marcado por assassinos mascarados e detetives de caráter ambíguo. O gênero deriva de romances policiais publicados pela editora Mondadori, e também possui forte influência do *film noir*. Filmes como *O pássaro com as plumas de Cristal* (*L'uccello dalle piume di cristallo*, 1970) emergem com sucesso na Itália nos anos 1970.

²⁶⁵ CÁNEPA, op. cit., p. 61.

²⁶⁶ O que poderia ser traduzido como “cinema de exploração”, mas, em inglês, *exploração* pode ter dois sinônimos: *exploration*, que se refere ao ato de explorar e investigar; e *exploitation*, que consiste no ato de tirar proveito de algo, abusar. No caso do cinema, o termo é utilizado por características que definem tal segmento: a busca da expressão da violência e do sexo de forma cada vez mais explícita.

²⁶⁷ PIEDADE, op. cit., p. 65.

Dario Argento, diretor nesse movimento de horror italiano, acreditava que o filme de horror deveria utilizar a linguagem do pesadelo diante da audiência. Produções de Argento, influenciam produções estadunidenses, como *A hora do pesadelo* (*The Nightmare on Elm Street*, 1984).²⁶⁸ O horror italiano é preponderante na emergência de dois dos mais importantes subgêneros nos anos 1960 e 1970 – os filmes de zumbi, fortemente influenciados pelos filmes do chamado segmento *mondo* (derivado da expressão *mondo cane*), e o *Slasher*, com forte influência do horror *Giallo*.

O lançamento de *A Noite dos Mortos Vivos* (*Night of Living Dead*, 1968) marca uma virada importante no cinema de horror, com a emergência dos filmes de zumbi do diretor George Romero. O filme foi um fracasso nos principais cinemas em que foi lançado,²⁶⁹ mas obteve sucesso nos circuitos alternativos e desencadeou a emergência de um subgênero dos filmes de *zumbi*, que recentemente ganhou fôlego e transcendeu os limites do horror. Diferentemente de muitas produções mais atuais com a temática *zumbi*,²⁷⁰ os filmes de Romero representam uma subversão no gênero de horror, por abordar o clima de incertezas sociais e políticas e realizar críticas à sociedade de consumo desenfreado.²⁷¹

Algo fundamental dos filmes que emergem a partir do final dos anos 1960 e se expandem nos anos 1970 é o fato de que os monstros, aqui, não são mais representados como invasores, representantes de uma ameaça externa; eles passam a ser parte da paisagem urbana contemporânea, um produto da própria sociedade. Tal advento representa uma profunda insegurança da sociedade acerca de si própria.²⁷² Para Jancovich, o filme de Romero traz um potencial radical de contestação para o horror, que, contudo, seria sufocado pelas produções posteriores.

Algo importante para entender as novas perspectivas do horror é o crescimento de um público específico ao “cinema B” ou *exploitation*. Tal público advém de um gosto cinematográfico paracinemático, que

²⁶⁸ Ibidem, p. 162.

²⁶⁹ CÁNEPA, op. cit., p. 63.

²⁷⁰ Muitos filmes mais recentes possuem uma perspectiva bastante diferente nesse sentido, partindo de um viés conservador, nos quais esses excluídos representam uma ameaça à família e aos valores estadunidenses.

²⁷¹ PIEDADE, op. cit.

²⁷² CÁNEPA, op. cit., p. 64.

[...] envolve uma estratégia de leitura que procura o sublime no ruim, no desviante e na não familiaridade, dando atenção a uma estética da aberração e da variação estilística. Concentrando-se na bizarrice formal dos filmes e na sua excentricidade estilística, a audiência do *paracinema* identifica nos seus filmes preferidos artifícios fora da diegese que se tornam o foco principal de atenção [...].²⁷³

A existência desse tipo de público, em um contexto no qual a indústria cinematográfica vivia uma crise financeira, faz com que os estúdios percebam que há ali um filão rentável. Além disso, há aspectos socioculturais que favorecem a produção de filmes que estão em sintonia com a emergência de uma direita religiosa, cuja argumentação em prol de valores morais, familiares e cristãos, favorece um tipo de horror que evoque o medo da perda dos valores tradicionais.

Assim, várias produções, passam a ter como foco o medo do declínio do *American Way of life* e da família, da dissolução da moralidade cristã, do advento da contracultura, da emancipação feminina, do sexo fora do casamento etc. Não à toa, o filme considerado pelos fãs, críticos e estudiosos como um ponto de virada do horror nos anos 1970 é *O Exorcista* (*The Exorcist*, 1973), que tem forte apelo cristão²⁷⁴ e consolida o gênero no cenário das superproduções,²⁷⁵ arrebatando um público não tradicional para o horror.

Um outro segmento de filmes emerge, acompanhando essa ascensão do horror: os filmes de *serial killer*. Aqui destaca-se *Halloween: a noite do terror* (*Halloween*, 1978). Para Kendall Phillips, o filme traz um formato que abarca as principais características do que seria chamado posteriormente de *Slasher*, tais como a presença de um maníaco sexual perturbado, o uso de armas primitivas,²⁷⁶ um quadro de vítimas composto, quase em sua totalidade, por jovens sexualmente ativos; um psicopata que assassina homens e mulheres. Em geral, as cenas em que mulheres são mortas são muito mais cruéis, dramáticas e lentas.²⁷⁷ A vítima sobrevivente é, geralmente, uma jovem virgem, que consegue escapar do assassino.²⁷⁸

²⁷³ Ibidem, p. 65.

²⁷⁴ PHILLIPS, op. cit., p. 112.

²⁷⁵ Ibidem, p. 67.

²⁷⁶ Geralmente fâlicas, como facas, tacos, serras elétricas, machados, entre outras

²⁷⁷ Este fator é reforçado por um levantamento realizado por James Weaver, no qual ele elenca o número de mortes e a forma delas, de modo a concluir que as mortes de personagens masculinos são geralmente mais rápidas e banais do que as mortes femininas, exploradas com maior crueldade. Cf. WEAVER, James B. Are "Slasher" Horror Films Sexually Violent? A content Analysis. In: **Journal of Broadcasting & Electronic Media**, v. 35, n. 3, Summer 1991, p. 385-392.

²⁷⁸ PHILLIPS, op. cit., p. 132.

Tais aspectos se relacionam, de forma íntima, com o discurso moralizante conservador, que passava, gradualmente, a dar o tom no cenário político e cultural dos EUA, no qual as dimensões religiosas se inserem no debate político e cultural, contrapondo-se aos movimentos por expansão de direitos e igualdades de mulheres, negros, gays, lésbicas, transexuais, entre outros. Esse discurso pregava que a expansão desses grupos, gerava a deterioração dos “tradicionalis valores familiares americanos”.²⁷⁹

Em consonância com os aspectos mencionados, a narrativa de *Halloween* engendra uma perspectiva de punição de tais comportamentos, por meio da ação de um assassino, que evoca a intenção do “retorno” aos valores tradicionais. De acordo com Kendall Philips,²⁸⁰ Myers representa o elemento que restabeleceria a ordem em meio a um caos de “depravação” moral.

Desse modo, cada uma das vítimas do filme está ligada a algum comportamento sexual, tido como inadequado. Assim, vários personagens são assassinados durante ou depois do ato sexual. Em certa medida, o filme ressoa as perspectivas disciplinantes em voga no debate da época. O filme, conforme mencionado, influenciou o cinema de horror a partir de então, principalmente o cinema da década de 1980, quando essas perspectivas conservadoras se expandem mais ainda na sociedade estadunidense.²⁸¹

Dessa forma nos anos 1980, o cinema de horror vive uma enorme expansão, com ciclos de horror que dão continuidade a subgêneros gestados nas décadas anteriores, e traz para os filmes as repercussões do conservadorismo da Era Reagan. O modo como isso se dá no cinema de horror é o que veremos no próximo capítulo.

²⁷⁹ Ibidem, p. 132.

²⁸⁰ Ibidem, p.133.

²⁸¹ Ibidem, p. 142.

CAPÍTULO 3

A Década do Pesadelo: Hollywood e o Cinema de Horror nos anos 1980

Conforme delineamos anteriormente, o horror, na condição de um gênero cinematográfico, em constantes transformações, passa por uma virada formal e narrativa entre fins dos anos 1960 e durante os anos 1970. Essa transformação atinge seu auge – além de seu sucesso de público e arrecadação – durante os anos 1980, quando o horror passa a ser um gênero a ocupar um espaço significativo na indústria cinematográfica estadunidense.

O gênero passa por uma transformação, na qual, em vez de se restringir a circuitos em cinemas isolados, e a produções independentes, com baixo orçamento, se torna fonte de uma cultura horrífica, veiculada nos anos 1980. As temáticas ligadas ao cinema de horror se fazem presentes em vários elementos que marcam o cinema e as mídias da década e este se torna, então, um produtor de mercadorias que se estendem para as mais diversas áreas comerciais.²⁸²

Linda Badley²⁸³ aponta que o horror, durante os anos 1980, foi o gênero mais popular da cultura de massas, não apenas pela bilheteria ou pelas produções que alavancava, mas por se estender à âmbitos mais amplos da cultura estadunidense. Para a autora, isso se demonstra pelo modo como o mesmo se fez presente no imaginário das crianças e adolescentes, a ponto de os subgêneros típicos daquele contexto modificarem o próprio sentido da festa de *Halloween*, nos EUA, agora muito menos influenciado pelo formato sobrenatural e fantasmagórico, e mais pautado pela sanguinolência, cadáveres, ou seja, pelo corpo: o corpo coberto por tubos, canibalizado, hospitalizado, decepado, torturado, ferido e reconstruído. O lugar antes ocupado, na cultura popular, pelo

²⁸² PRINCE, Stephen. Movies and 1980s. In: _____. (Org.). **American Cinema of the 1980s: themes and Variations**. New Jersey: Rutgers University Press, 2007.

²⁸³ BADLEY, Linda. **Film, Horror and the Body Fantastic**. Westport: Greenwood Press, 1996, p. 5-6.

sobrenatural passa a ser composto de imagens clínicas da fisiologia da doença, mutação, mutilação e decomposição.

Para Mark Jancovich (1994), a ascensão conservadora do período influencia o horror cinematográfico, e se demonstra pela incorporação do modo como o mal é representado a partir da percepção de que o mesmo é uma força destrutiva, mas sem o aspecto transgressor, presente no gênero em outros momentos, e sem confrontar as instituições estadunidenses; ao contrário, busca reafirmá-las.²⁸⁴

Entretanto, compreender o horror dos anos 1980, e o modo como ele dialoga com a realidade da sociedade estadunidense, em um período de euforia conservadora, é impossível sem o entendimento das mudanças próprias da indústria cinematográfica estadunidense. Que se reorganiza, no que tange ao formato dos filmes, além da própria cadeia de produção e organização econômica dos estúdios Hollywoodianos.²⁸⁵

Tal transformação ocorre concomitantemente à expansão de perspectivas conservadoras, que culminam no crescimento de diferentes vertentes da direita estadunidense. Em um contexto em que as transformações econômicas promovidas nos EUA influenciaram, o modo pelo qual ocorreu reconfiguração dos estúdios. Isso se dá tanto no que diz respeito aos aspectos econômicos da cadeia produtiva, quanto no que tange ao formato de filmes produzidos em Hollywood.

Cabe ressaltar que não é o intuito do trabalho fazer aqui uma conexão causal mecanicista e reducionista, que associaria a transformação do cinema como consequência direta da ascensão conservadora. Tal apontamento seria raso e superficial, além de não explicar nem um fenômeno nem o outro. Mas é importante frisar que essa transformação do cinema está inserida em um contexto de mudanças políticas na sociedade estadunidense, que se torna um fator importante, em meio a outros, que dizem respeito à própria trajetória da indústria cinematográfica.

Tais transformações levam, nos anos 1980, à consolidação de um novo formato de cinema, que já se configurava em fins dos anos 1970. O cinema de horror não passa incólume a esse processo, muito pelo contrário, é um dos gêneros centrais e característicos para se compreender essa transformação.

²⁸⁴ JANCOVICH, Mark. **American Horror from 1951 to the present**. Staffordshire: Keele University Press, 1994.

²⁸⁵ PRINCE, op. cit., p. 35.

No presente capítulo, trataremos de realizar uma discussão acerca do cinema e horror nos anos 1980. Bem como o modo pelo qual o horror se desenvolve e se inseriu na trajetória cinematográfica da década, enfatizando não apenas as transformações narrativas e formais, mas o modo como esse tipo de cinema dialoga com vários temas e realidades características da Era Reagan.

O diálogo com essa realidade, por meio das representações filmicas, nem sempre é direto. Ou seja, nem sempre se dá pela afirmação explícita das perspectivas abarcadas pela narrativa filmica. Mais do que outros gêneros,²⁸⁶ o horror se utiliza de alegorias²⁸⁷ acerca dos temas que trata, por conter em sua essência, o apelo ao fantasioso e ao “sobrenatural”. Aqui, procuraremos mapear o modo como o cinema se transformou, culminando na explosão do formato *Blockbuster*, nos anos 1980, e como isso se encontra com o concomitante crescimento do horror, como um dos principais gêneros produzidos pelos grandes estúdios.²⁸⁸

3.1 Hollywood nos anos 1980: a definição do formato

As mudanças em Hollywood, no que diz respeito ao formato e à estrutura econômica e de produção, iniciam-se ainda nos anos 1970, mas tem nos anos 1980 o seu ápice. Tais transformações representam uma recuperação, em relação à crise iniciada nos anos 1960, e levam os estúdios a expandirem os lucros e os investimentos nas produções cinematográficas.

Conforme Chris Jordan, após a crise, ocorre uma reformulação dos valores administrativos dos estúdios, investindo em um novo modelo de filme, que começa dar resultado na segunda metade dos anos 1970 e “explode” nos anos 1980, o *blockbuster*.²⁸⁹ Um formato que tem como pressuposto o alto investimento em um mesmo filme e a

²⁸⁶ Exceto o gênero de ficção científica, que em geral são abordados por muitos teóricos como complementar ao gênero de horror, principalmente pelo fato de que a intersecção entre ambos é comum, desde o surgimento deles, nos anos 1930. Nos anos 1980, filmes como *Alien* são exemplos desse conteúdo híbrido.

²⁸⁷ BRADLEY, op. cit., p. 8; JANCOVICH, op. cit., 1994, p. 10.

²⁸⁸ Contrastando com ideia de um horror desprezado pelo mercado cinematográfico e a audiência mais ampla, muito comum à trajetória do gênero. Ainda que parte da crítica (tanto nos EUA quanto no Brasil continuasse a tratar o horror como um gênero menor).

²⁸⁹ SILVA, Rodrigo C. **Programados para matar: Rambo, Reagan e a emergência da Nova Guerra Fria**. 2011. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Estadual de Maringá, Maringá, 2011, p. 76.

ampliação do público alvo, visando à redução dos riscos de fracasso e a um maior potencial de arrecadação por parte de um mesmo filme.²⁹⁰

O público mais jovem se torna um alvo preferencial dos estúdios, demonstrados por filmes de gêneros muito distintos, que possuem referências, personagens e narrativas voltadas para a absorção do público adolescente²⁹¹. Mas, para além disso, o novo formato da indústria do cinema busca ampliar suas fronteiras, de modo a ser acessível para vários tipos de público. Nesse sentido, o apelo familiar – algo nada incomum no cinema hollywoodiano clássico – é novamente um elemento central, utilizado com o objetivo de *vender narrativas para todas as idades*.²⁹²

Essa nova dinâmica de produção cinematográfica incorpora um formato de edição e sequenciamento das cenas que visa promover maior intensidade e velocidade às cenas, algo denominado como *cinema rollercoaster*.

Nesses moldes, enfatizam-se cenas de ação editadas com cortes rápidos, promovendo uma sobrecarga audiovisual ao espectador, com o intuito de aumentar a adrenalina e o impacto catártico do filme. A isso adiciona-se uma gama de efeitos especiais, como algo central na narrativa, e se reforça a ênfase em criar uma experiência *eletrizante e de tirar o fôlego* do público, como propagavam os anúncios de divulgação de filmes.²⁹³

Os principais estúdios adotavam esse novo estilo de produção, que é parte de um conjunto de mudanças mais amplas. A partir dos anos 1970, ocorre o processo de incorporação dos estúdios a um mercado multinacionalizado, com a introdução de capitais oriundos de diversas origens e em interação com corporações que abrangem setores diferentes. É um período em que ocorre a integração do cinema às corporações internacionais, por meio da entrada de acionistas, provenientes de setores diversos e da realização de processos de fusões e aquisições de estúdios. Tudo isso fomenta a formação de conglomerados compostos por vários ramos do entretenimento, da imprensa e do mercado financeiro.²⁹⁴

290 JORDAN, op. cit., p. 35.

291 *E.T – O Extraterrestre* (E.T – The Extra-terrestrial, 1982), *Os Goonies*, *Star Wars*, *Hora do pesadelo* e *Um tira da pesada* são exemplos de filmes com características (formais e narrativas) bem distintas, mas que apelam ao público jovem.

292 SILVA, op. cit., p. 76.

293 Horror é um exemplo da utilização desses efeitos como uma característica fundamental nos anos 1980.

294 JORDAN, op. cit., p. 40.

Chris Jordan aponta que ocorre um processo de concentração de propriedades no ramo do entretenimento, que acompanha aspectos do capitalismo mundial. Com a ascensão de mídias lucrativamente promissoras – TV a cabo e videocassetes – vários bancos e investidores acabaram por migrar seus investimentos para os conglomerados multimídias. Para o autor, boa parte do capital acionário dos conglomerados de mídia estavam dispersos entre bancos e investidores internacionais.

Essa integração permite maior alcance comercial no cinema, tendo em vista a exploração de mídias recém surgidas como plataformas de lucro, como no caso da TV à cabo, a grande novidade midiática dos anos 1970. Essa novidade se torna um veículo auxiliar dos estúdios, com o poder de criar novas vias de divulgação e exibição cinematográfica, permitindo tanto a continuidade do lucro, com um filme exibido em canais à cabo, quanto a divulgação de lançamentos, por meio da exibição de filmes correlatos.²⁹⁵ Desse modo, a TV a cabo passa a ser um vantajoso instrumento de potencialização dos lucros, de modo que os próprios estúdios acabaram por ocupar essas plataformas.²⁹⁶

Foi devido a essas vantagens que as operadoras de TV a cabo e os grandes estúdios reconheceram que a cooperação resultava em um maior alcance de benefícios do que a competição. O resultado foi o amadurecimento da TV a cabo dentro da indústria horizontalmente e verticalmente integrada com base em propriedades entrecruzadas, contratos de distribuição, ofertas de pré-produção com os estúdios cinematográficos e um regime de propriedade compartilhada.²⁹⁷

Além da TV a cabo, o VHS foi a outra plataforma em expansão nos anos 1980, e igualmente importante para a expansão do mercado cinematográfico. Apesar do medo inicial de que o público se afastasse das salas de cinema, o VHS foi muito bem assimilado pela indústria cinematográfica, que começou a lançar suas produções em vídeo, logo após o fim da exibição nas salas de cinema. Isso estendeu a lucratividade de uma produção por

²⁹⁵ Especialmente, filmes contendo os mesmos atores, diretores do lançamento, ou filmes anteriores no caso de *remakes* ou *sequências*.

²⁹⁶ SILVA, op. cit., p. 64.

²⁹⁷ JORDAN, op. cit., p. 43. Em tradução livre: “It was because of these advantages that cable television operators and the major studios recognized that cooperation yielded greater long-range benefits than competition. The result was cable television’s maturation into a horizontally and vertically integrated industry on the basis of cross-ownerships, distribution contracts, preproduction deals with movie studios, and shared ownership arrangements”.

muito mais tempo, além de minimizar fracassos de bilheteria, podendo compensar parte de uma arrecadação baixa, com lucros provenientes do lançamento no formato VHS.²⁹⁸

Somada a tudo isso, a forma de exibição pela qual as produções cinematográficas foram levadas ao público, nas salas de cinema, também passou por transformações. O advento do cinema *Multiplex* transformou o hábito de ir ao cinema, o sistema de lançamento de novas produções, além de ter contribuído para a sinergia comercial dos filmes, em relação à promoção de outros filmes e à publicidade de produtos diversos por meio do cinema.²⁹⁹

As salas *multiplex* compuseram um formato que se difundiu em Shopping Centers, geralmente localizados em subúrbios residenciais de cidades dos EUA. Em geral, caracterizava-se por concentrar inúmeras salas, de tamanhos diferentes, em um mesmo local. Desse modo, era possível promover lançamentos em salas maiores e em bairros específicos, de modo a permitir colocar os lançamentos mais promissores, em salas, cuja presença do público nas primeiras semanas, garantiria o lucro.³⁰⁰

A localização em shoppings permitiu, também, otimizar a publicidade, tendo em vista a integração do cinema com outros ramos do comércio, trazendo textos publicitários desses produtos nos próprios filmes, além de personagens e objetos dos filmes presentes nas lojas do varejo. O fato de estúdios comporem conglomerados corporativos, dos quais faziam parte empresas de diversos ramos, fez com que pudesse ocorrer esse tipo de integração dos produtos do varejo com os filmes. Essa sinergia comercial foi uma marca fundamental do cinema nos anos 1980, tendo em vista que o filme passou a compor uma cadeia, na qual ele era um dos produtos principais, mas não o único a ser comercializado.³⁰¹

As temáticas dos filmes foram influenciadas pelo público frequentador dos shoppings centers. De acordo com Stephen Prince os filmes passaram a adotar um formato que permitia a adesão de vários tipos de público. Entretanto, há um crescimento do apelo ao público jovem.³⁰² Importante destacar que, apesar dessas transformações administrativas, financeiras e estruturais dos grandes estúdios já ocorrerem desde os anos

²⁹⁸ SILVA, op. cit., p. 65.

²⁹⁹ Ibidem, p. 69.

³⁰⁰ Idem, ibidem.

³⁰¹ Ibidem, p. 70.

³⁰² PRINCE, op. cit.

1970, a ascensão conservadora e as desregulamentações promovidas pelas *Reaganomics* contribuem de forma a acelerar esse processo.

Embora as leis antitrustes impedissem que os estúdios controlassem todas as etapas do processo cinematográfico – da produção à exibição –, de acordo com Jordan, as desregulamentações econômicas facilitavam o processo de integração dos estúdios à conglomerados mais amplos e a relação econômica dos estúdios com setores comerciais presentes nos shopping centers. Chegando até mesmo a participarem como proprietários em shoppings, o que garantiria certa vantagem sobre as redes de cinema *Multiplex*.³⁰³

Entretanto, o contexto de ascensão conservadora e expansão das perspectivas da direita estadunidense, nos anos 1970 e 1980,³⁰⁴ influenciou os rumos do cinema Hollywoodiano de formas muito mais profundas, ou seja, trazendo para a forma e a narrativa fílmica as representações desses debates. Principalmente no que diz respeito aos aspectos políticos e morais, por meio de representações de comportamentos, valores e ideais que compõem a construção da *comunidade imaginada* dos EUA.

É importante enfatizar que não se trata de uma área homogênea. Assim como as manifestações culturais como um todo, o cinema também foi palco de disputa, tanto pela narrativa hegemônica, quanto pelas próprios espaços de produção e exibição

Contrariando uma visão mecanicista do campo cultural, Raymond Williams (2005)³⁰⁵ evita compreender as manifestações artísticas como dotadas de uma hierarquização, que reproduz a noção de alta cultura e baixa cultura, de uma cultura das elites dominantes (ativas no processo) e uma cultura das massas dominadas (passivas no processo). Para ele, a questão é dotada de maior dinamismo, ou seja, não há gradação valorativa entre ambas, e além disso, não se pode estabelecer um caráter passivo, meramente imposto para as culturas e manifestações culturais provenientes de setores populares. Nesse sentido, autores como Barbara Creed,³⁰⁶ Douglas Kellner,³⁰⁷ Stephen

³⁰³ JORDAN, 2003, p.43

³⁰⁴ Esse fenômeno foi discutido no primeiro capítulo deste trabalho.

³⁰⁵ WILLIAMS, Raymond. **Cultura e materialismo**. São Paulo: Unesp, 2005.

³⁰⁶ CREED, Barbara. Horror and the Monstrous Feminine: An Imaginary Abjection. In: ANCOVICH, Mark (Ed.). **Horror, the film reader**. London: Routledge, 2002.

³⁰⁷ KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia – estudos culturais: identidade política entre o moderno e o pós-moderno**. Bauru, Edusc: 2001.

Neale³⁰⁸ e Mark Jancovich³⁰⁹ consideram que o cinema não pode ser reduzido nem a uma expressão de grupos dominantes, nem de grupos *subordinados*, mas um local de disputa entre tais grupos.

Desse modo, mesmo com análises distintas, os autores citados nos permitem compreender que os diferentes grupos sociais estariam em um processo contínuo de diálogo, luta e disputa por espaços. Assim, cada grupo justificaria seus próprios interesses e aspirações no intuito de ganhar espaço de hegemonia.

No caso dos filmes, a linguagem cinematográfica é que se torna esse campo de disputas, que busca dialogar com os anseios, desejos e temores da sociedade, de forma a adequar-se às perspectivas defendidas – hegemônicas ou não – incorporando tais questões na narrativa. Em consequência, o cinema dos anos 1980 vai de encontro a esses anseios em inúmeras perspectivas.

Um exemplo se dá acerca da representação da classe média estadunidense nos filmes do período. As abordagens mais conservadoras tratavam da crise vivida pela classe média, como uma crise moral, uma crise da tradição, dos comportamentos, da religião. Desse modo, somente poderia ser solucionada por meio da retomada dos valores tradicionais nas perspectivas que dão molde à uma noção de pertencimento à *comunidade imaginada*³¹⁰ pautada pela tradição estadunidense.

Tal abordagem elimina elementos tensionadores, que podem voltar-se contra as próprias perspectivas. Um exemplo disso é a ausência de representações da crise da classe média como consequência das próprias *Reaganomics*, algo muito comum em representações conservadoras, como no caso de *Poltergeist*.

Desse modo, as questões colocadas em pauta nos anos 1980, chegam ao cinema. É um período em que o discurso político conservador está em voga, e as questões políticas domésticas e externas evidenciam as pautas que se espraíram no campo conservador. Desse modo, se fazem presentes, nas representações fílmicas, o debate sobre família, mulheres, sexualidade, valores morais, juventude e a busca por um retorno às *tradições* dos EUA, ainda que representadas por um passado idealizado.

³⁰⁸ NEALE, Steven. *Genre and Hollywood*. London: Routledge, 2000.

³⁰⁹ JANCOVICH, Mark. **American Horror from 1951 to the present**. Staffordshire: Keele University Press, 1994.

³¹⁰ ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

3.2 O horror nos anos 1980

Se nos anos 1970 o horror passou a ser reconhecido como um gênero que transpôs as fronteiras do cinema independente, para ser incorporado pelos grandes estúdios hollywoodianos, gerando novas produções e difundindo o gênero, no contexto dos anos 1980, o horror se tornaria um fenômeno de bilheteria e de produção cinematográfica.

Com uma quantidade de produções muito maior, o horror se coloca como um dos principais gêneros do período, ocupando espaço de destaque no circuito *mainstream* dos EUA, e se difundindo de forma significativa em mercados de outros países, como o Brasil. Isso diferiu da forma pela qual o mesmo era encarado nas décadas anteriores, ou seja, como um gênero marginal na estrutura de produção cinematográfica.

Entretanto, entre fins dos anos 1970 e início dos anos 1980, o horror encontrou grande vitalidade na violência gráfica, de filmes como *O Assassino da Furadeira* (*The Driller Killer*, 1979), *Esquizofrenia* (*Schizoid*, 1980), *O Maníaco* (*Maniac*, 1980), *O Trem do Terror* (*Terror Train*, 1980), *Trilha de Corpos* (*He Knows You're Alone*, 1980):

Estes e outros ofereceram violência lúgubre e graficamente detalhada em histórias construídas em torno de assassinos em massa psicopatas que matavam vítima após vítima. Os filmes despertaram grande controvérsia sobre os efeitos de assistir a esse tipo de violência amorosamente detalhada, mas as controvérsias, é claro, não prejudicaram a popularidade do ciclo³¹¹

Essa controvérsia em torno do gênero é um paradoxo fundamental do horror nos anos 1980. Apesar de Prince enfatizar o sucesso e a aceitação do mesmo, que ganhou espaço entre as principais produções dos estúdios e alcançou sucesso de crítica, com alguns filmes, outros autores, como Mark Jancovich, destacam que ainda assim, o horror é visto por críticos, como um gênero menor e repulsivo. A violência contida nos filmes não tardou a ser combatida, não apenas por *guardiões da moral social*, mas também pela crítica, que naturalizava a indesejabilidade dos filmes.³¹²

³¹¹ PRINCE, op. cit., p. 18. Traduzido do original: “These and others offered lurid, graphically detailed violence in stories built around psychopathic mass murderers offing victim after victim. The films aroused great controversy about the effects of watching this kind of lovingly detailed violence, but the controversies, of course, did not dampen the cycle’s popularity”.

³¹² JANCOVICH, Mark. **American Horror from 1951 to the present**. Staffordshire: Keele University Press, 1994.

Ao contrário do que se difunde, Jancovich aponta que a expansão do horror nos anos 1980, gerou uma reação mais violenta por parte daqueles que não o reconheciam como um gênero digno de ocupar lugar de destaque no mercado cinematográfico. Um exemplo disso está nas campanhas contra o *Video Nasty*,³¹³ ou seja, contra filmes com conteúdo violento, distribuídos para compra e locação em formato VHS. Em geral, eram filmes advindos do circuito *exploitation*, com pouca ou nenhuma exibição em salas de cinema, e que obtinham maior circulação, por conta do advento do videocassete.

Além de uma visão estereotipada e moralista sobre o horror, Jancovich destaca, principalmente, a equiparação que o termo *nasty*³¹⁴ e as reações contra os filmes como formas de associar o gênero à pornografia, atribuindo ao horror a mesma repulsa e reação moralista que se atribuía à pornografia. Longe de fazer um juízo de valor sobre ambos os gêneros, Jancovich destaca essa associação como forma de justificar a indesejabilidade de ambos. A ambos eram atribuídas a naturalização da aversão com que eram tratados. Isso é destacado pela utilização de termos como *doença* e *perversão*, que corromperiam e contaminariam a mente dos espectadores.

A questão é que essa definição não se deu apenas pelos conservadores, que se colocaram como *guardiões morais e culturais*, mas ganhou um status de obviedade e senso comum, compartilhado por parte da própria crítica cinematográfica, e por espectros políticos diferentes. Isso gerou, não apenas a justificativa de uma legislação para barrar a circulação desses filmes, mas significou pouco interesse na investigação real sobre suas formas e efeitos.

Jancovich aponta ainda que tal indesejabilidade liga-se também à já mencionada tendência de definir a cultura popular em positiva ou negativa, ainda calcada em uma perspectiva que diferencia as manifestações culturais como produtos de uma alta cultura ou baixa cultura, ao invés de tentar entender a complexidade, as ambivalências e o caráter constantemente paradoxal e não-linear dessas produções.³¹⁵

Para o autor, o cinema de horror em si, não é necessariamente conservador ou progressista, mas um campo de disputa entre representações de distintas perspectivas. Um exemplo disso, é que se por um lado nós temos representações conservadoras sobre a

313 Ibidem, p. 6.

314 É um termo cuja tradução seria algo como *desagradável*, que expressa uma repulsa. É utilizado para designar uma aversão e abjeção tanto ao horror quanto à pornografia.

315 JANCOVICH, 1994, op. cit., p. 7.

desagregação familiar, o comportamento feminino, a sexualidade e outros temas, em alguns filmes dos anos 1970 e 1980.³¹⁶ Por outro, temos filmes de diretores como George Romero e Lucio Fulci, que apresentam o horror em uma perspectiva crítica em relação as relações pessoais, sociais, de consumo, produção, entre outras. O caos aqui é matéria-prima para uma reflexão acerca de comportamentos e problemas da sociedade.

Entretanto, essa disputa nem sempre se dá de forma simples e bem demarcada,; os filmes, em geral, apresentam muitas vezes características ambíguas e paradoxais, dialogando com perspectivas múltiplas, às vezes dentro da mesma estrutura narrativa, conforme já apontamos no segundo capítulo.³¹⁷

No cinema de horror nos anos 1980, essa ambiguidade foi muito mais ampla, pois se, por um lado, algumas narrativas trouxeram elementos que reforçaram uma representação conservadora da família, da juventude, de gênero, da sexualidade, entre outras questões socioculturais, por outro, os aspectos formais do filme, em especial a violência gráfica – por vezes até exacerbada – quebrou alguns paradigmas do cinema e levou a uma rejeição da crítica e de grupos conservadores que se voltavam contra o chamado *Video Nasty*.

Entretanto, de certa forma, essa violência gráfica sofria adaptações, quando encampada por grandes estúdios, produzindo trabalhos com forma e narrativa limitada, de modo a atender as demandas de produção dos *blockbusters*.

Cineastas que se tornam os principais representantes desse período de sucesso do Horror, no mercado cinematográfico, passam por transformações na construção e elaboração da obra cinematográfica, de modo a atender os estúdios. O que, para autores como Carol Clover³¹⁸ e Wheeler W. Dixon,³¹⁹ significa uma perda de características e inventividade.

Carol Clover aponta que o filme de baixo custo permite que a criatividade e a visão individual do diretor seja mais realizável, de um modo que o ambiente mainstream não permite. Isso se dá devido ao emprego de um montante maior de investimentos, a necessidade de retorno desses investimentos, e a intervenção externa ao cineasta.³²⁰

³¹⁶ Como é o caso dos filmes analisados nesse trabalho e de muitos outros dos subgêneros *Slasher* e *sobrenatural/possessão*.

³¹⁷ KELLNER, op. cit., 2001, p. 25.

³¹⁸ CLOVER, op. cit.

³¹⁹ DIXON, Wheeler W. **A History of Horror**. New Jersey: Rutgers University Press, 2010.

³²⁰ CLOVER, op. cit., p. 5.

Assim, na visão da autora, a criatividade e a visão individual pode prosperar na filmagem de baixo custo.³²¹ Aqui ela aponta também para um trânsito entre exploitation independente e mainstream, que se deu a partir da entrada dos filmes de horror, especialmente os *slashers*, no circuito comercial dos grandes estúdios. Entretanto, isso não ocorreria sem uma perda criativa.

Um exemplo disso seriam a própria produção de *Poltergeist* e a direção de Tobe Hooper, que vinha de produções com baixo custo, mas que tiveram importância na ascensão do horror, em fins dos anos 1970, especialmente *O Massacre da Serra Elétrica* (The Texas Chainsaw Massacre, 1974). Em 1982, Hooper dirigiu, na MGM (Metro Goldwyn-Mayer), *Poltergeist: o Fenômeno* (Poltergeist, 1982); o filme teve produção e roteiro de Steven Spielberg, que naquele contexto se tornava um dos principais representantes do cinema blockbuster. A produção de *Poltergeist*, se deu de forma quase concomitante à de *E.T – O extraterrestre*, filme que consagra Spielberg a essa abrangência ao público infanto-juvenil e *familiar*.³²²

As concepções de Spielberg e a de Hooper foram muito conflitantes, principalmente no que tange ao tom e ao estilo do filme. Hooper, que vinha de produções com grande violência gráfica, almejava uma construção formal mais sombria e violenta para estética sobrenatural do filme, entretanto, Spielberg caminhava na direção oposta, a de produzir uma linguagem mais palatável ao grande público.

De acordo com Dixon,³²³ apesar de Hooper reter o crédito como diretor, o filme sofreu enorme interferência na produção, sendo reeditado e parcialmente refilmado por Steven Spielberg. Para Clover, outros diretores, como David Cronenberg, John Carpenter, Wes Craven, Larry Cohen, entre outros, tiveram dificuldade, no que diz respeito à liberdade criativa ao serem incorporados pelos grandes estúdios.

Essa visão apresenta pontos problemáticos. Primeiramente, por conta da ideia de uma *visão individual*, que retoma a controvérsia acerca do cinema de autor,³²⁴ o que é problemático em uma produção que envolve a participação de inúmeras instâncias e agentes. Em segundo lugar, por elencar diretores que tiveram uma trajetória profícua no

³²¹ Ibidem, p. 6.

³²² Um dos pilares da ampliação do público, que o modelo blockbuster encampava, foi justamente a definição de *filmes para a família*, que contava com fórmulas e personagens abrangentes, de modo a agradar públicos variados. Além de conter temas sensíveis à uma comoção familiar,

³²³ DIXON, op. cit., p. 149.

³²⁴ Conforme já mencionamos no primeiro capítulo

circuito dos grandes estúdios, realizando produções com grande sucesso de público, como Wes Craven e John Carpenter. Cineastas como Hooper já haviam superado a barreira da *mainstream*, muito antes de assumirem a direção de filmes com maior orçamento, em grandes estúdios.

Entretanto, não podemos negar que o processo de absorção do filme de horror, pelo *mainstream* das *majors*, levou a um enquadramento da produção, e uma limitação no potencial visualmente transgressor do gênero.³²⁵ É o que Fredric Jameson aponta acerca da mercantilização do valor estético, ou seja, de se colocar em enquadramentos rígidos de instrumentalização, algo que advém de uma lógica menos rígida e mais fluida. Segundo o autor, o processo de valorização de determinadas categorias de arte, em detrimento de outras, depende do grau de instrumentalização, de se tornar algo útil em uma lógica pragmática, para se definir seu valor de mercado, é o que chama de *quadratura do círculo*.³²⁶ É essa lógica que operou tanto na rejeição, quanto na valorização do cinema de horror, nos anos 1980.

O período foi marcado pelo predomínio de vários subgêneros, entres os mais destacados estavam o Slasher e o retorno de um subgênero que misturava Horror com Ficção Científica³²⁷. Os filmes de horror sobrenatural e de telecinese também se colocaram como subgêneros importantes. Houve, nesse período, um declínio do horror gótico, em favor de modalidades favorecidas pela violência gráfica e efeitos especiais. Compreendemos a importância de todos eles para compor o panorama do cinema de horror desse período, entretanto, no que concerne aos objetivos desse trabalho, optamos por dar atenção ao *Slasher* – sem dúvidas o principal subgênero do período – e o horror sobrenatural, que por vezes se mescla com os filmes de possessão. Ambos se relacionam diretamente com os filmes a serem analisados nos capítulos posteriores.

O *Slasher* se tornou o representante do horror mais difundido nos anos 1980, foi o subgênero que melhor expressou o formato da violência gráfica. Ele se caracterizou pela presença de um assassino em série que executava brutalmente suas vítimas, uma após

³²⁵ NETO, op. cit.

³²⁶ JAMESON, Fredric. **As marcas do visível**. Rio de Janeiro: Ed. Graal, 1995.

³²⁷ Estes filmes trazem a monstruosidade como advinda de um outro planeta ou de um mundo desconhecido, de modo a assombrar o que, no ponto de vista dos filmes, seriam os valores ocidentais. São muito populares nos anos 1950, e retornam nos anos 1980 em um novo ciclo de filmes, com produções de sucesso como *Alien – O oitavo passageiro* (*Alien*, 1979), *Aliens – O Resgate* (*Aliens*, 1986), *O Predador* (*Predator*, 1987), *O Enigma do Outro Mundo* (*The Thing*, 1982), reboot de *O monstro do Ártico* (*The Thing From Another World*, 1982).

a outra, O diferencial do *Slasher*, em relação a outros subgêneros que envolvem a presença de um maníaco perseguido e assassinando suas vítimas (como os *Stalker movies* e os *Serial Killer Movies*), é toda a composição formal e narrativa. Em geral, as vítimas eram adolescentes, as mortes de mulheres eram mais cruéis e tinham como cenários lugares afastado, abandonados, escuros ou visualmente caóticos.³²⁸

Um elemento fundamental deste subgênero é a brutalidade dos assassinatos, que geralmente envolve grande quantidade de sangue, a perda de membros e uma certa crueldade. Essas são características de uma violência gráfica que marcou o gênero do horror no período, deslocando o eixo da fonte horrorífica do medo do sobrenatural e da morte, para o corpo humano, tornando-se, o que Linda Badley denomina de *horror físico*, ancorado em imagens clínicas de sangue, membros mutilados, cortes, mutações, doenças, decomposição e a ênfase em uma violência cada vez mais brutal e escatológica.³²⁹

Para Clover, o fascínio que isso despertava, relaciona-se com a transposição do tabu acerca do que está invisível. Assim como os filmes sobrenaturais gerariam fascinação por apresentarem um medo vindo de um mundo invisível, o *Slasher*³³⁰ desperta fascinação por apresentar sangue, carne e entranhas, como aquilo que está no campo do invisível em relação ao corpo.

Assim como o horror, ao longo de sua história, sempre trouxe o medo narrativo como uma representação dos medos reais do contexto em que é produzido e da sociedade que permeia esse contexto,³³¹ o *Slasher* trouxe aqui a representação do medo do corpo, como uma expressão do medo acerca da sexualidade e da desagregação dos valores morais tradicionais.³³²

Além disso, existiam elementos formais que fizeram com que o horror enfatizasse esses aspectos: trata-se do período de ascensão dos efeitos especiais. Os anos 1980 representaram uma década de surgimento e aprimoramento de diversos tipos de efeitos especiais, que se tornaram uma das bases importantes da produção cinematográfica, em todos os gêneros, mas impulsionou, principalmente, o horror e a ficção científica.

³²⁸ CÁNEPA, op. cit., p. 63; CLOVER, op. cit., p. 26.

³²⁹ BRADLEY, op. cit.

³³⁰ Tal qual o Gore, o Splatter e os filmes apocalípticos de zumbis.

³³¹ PHILLIPS, op.cit.

³³² BRADLEY, op. cit., p. 10.

Essa ação se tornou mais significativa, ao observamos as armas utilizadas nos Slashers, que em geral não optavam por uma morte instantânea, mas com ênfase na dor e no sofrimento e na tortura. De acordo com Kendall Phillips, uma das características do Slasher é o uso de armas primitivas, usualmente fállicas.³³³ Carol Clover endossa tal apontamento, observando que na maioria dos filmes Slasher – e pode valer para grande parte do cinema de horror dos anos 1980 – não existem armas de fogo; em geral o uso é de artefatos de perfuração e corte, que permitam a exibição de sangue e entranhas. Ou seja picaretas, machados, martelos, motosserras, forquilhas e outros artefatos que, segundo a autora privilegiam um contato pessoal e corporal do assassino com suas vítimas.³³⁴

Uma diferença dos Slashers dos anos 1980, em relação aos produzidos no início desse ciclo, era a substituição das vítimas adultas por jovens, em geral, com comportamentos associados à sexualidade. Para Wood³³⁵ essa foi uma característica fundamental para enfatizar a associação do corpo como fonte de pecado, em especial para a juventude, em atitudes ligadas à sua sexualidade. Phillips endossa essa perspectiva, compreendendo que esse tipo de filme tinha foco na sexualidade, repressão e punição. Apelando para adolescentes que estriam em conflito e em busca de compreensão de sua própria identidade sexual.³³⁶

No Slasher, os transgressores sexuais estão marcados para serem destruídos logo. O subgênero é marcado por casais de jovens, tentando encontrar um local escondido da família para praticar atos sexuais, para imediatamente após isso (ou durante o ato) serem assassinados. Filmes como a *Hora do Pesadelo* e *Sexta-feira 13* exploram isso exaustivamente, sendo que este último contém, pelo menos, uma sequência com essas características ocorre em cada uma das oito sequências produzidas.

O outro subgênero, cujo destaque para o presente trabalho é importante, é o *sobrenatural*, que, ao contrário do que supõe Linda Badley, ainda era muito forte; porém, no cenário dos filmes de horror, acaba sendo superado, em quantidade e repercussão,

³³³ PHILLIPS, op. cit., p. 128.

³³⁴ CLOVER, op. cit., p. 30.

³³⁵ WOOD, op. cit., p.53.

³³⁶ PHILLIPS, op cit., p. 128.

pelos *Slashers*, mesmo não deixando de compor o cenário do gênero nos anos 1980 e dando sequência ao que já havia se iniciado nos anos 1970.³³⁷

É comum que esse subgênero dialogue com uma categoria mais vasta e desorganizada, cujas temáticas por vezes se misturam à do *horror ocultista*, que engloba filmes de possessão, sobrenaturais e com presenças demoníacas. Define-se por todo filme que se centra na resposta humana para ações satânicas ou de fantasmas.³³⁸

Em geral, de acordo com Clover, na época englobavam temáticas horroríficas bastante variadas, alguns filmes com a presença do Diabo, outros contavam com a aparição ou influência de espíritos falecidos; em alguns as pessoas eram possuídas, em outros a possessão se dava na casa ou em objetos (*Poltergeist*); alguns combinam a possessão com o processo de transmissão e contágio; outras narrativas traziam personagens com poderes telecinéticos ou telepáticos, provenientes de origens sobrenaturais. Existiam, também, os filmes que combinavam esses elementos com aspectos da ficção científica, nesse caso, o mais comum, são filmes sobre possessões alienígenas.³³⁹

Uma característica fundamental desse subgênero era o conflito entre ciência e crenças; na visão de Clover, esse aspecto sempre foi representado na oposição entre o que ela denomina como *Magia Negra e Ciência Branca*; a primeira, representando todo tipo de misticismo, crenças, religiões, vudu, espiritualismo, e práticas variantes do Catolicismo (com cruzes, água benta, orações, exorcismos, alhos, entre outros), e a segunda a racionalidade científica ocidental.

Clover aponta que nos filmes, a *Magia Negra* geralmente é exercida por negros, descendentes de povos originários, pessoas mestiças não-brancas, e estrangeiros, provenientes de países periféricos (especialmente Asiáticos e Latino-Americanos), e geralmente mulheres, como ocorre em *Poltergeist: o Fenômeno* (*Poltergeist*, 1982)³⁴⁰. Desse modo, apesar de não problematizar a etimologia dos termos, em uma perspectiva étnico-racial, a autora aponta para uma distinção entre *Magia Negra e Ciência Branca* nos filmes, em termos étnicos de gênero, trafegando pelas tensões sociais de seu tempo.

³³⁷ CLOVER, op. cit., p. 32.

³³⁸ Idem, ibidem.

³³⁹ Idem, ibidem.

³⁴⁰ Tangine, uma mulher descendente de nativos dos EUA, é quem realiza o procedimento para reverter a ação sobrenatural sofrida pela família Freeling, os protagonistas do filme.

Entretanto, ela não discorre sobre o tema, apesar de enfatizar um certo caráter inclusivo dos filmes, ao apontar as soluções advindas de pessoas provenientes de minorias excluídas.

Em geral, para Clover, essa contraposição (racionalidade x crenças) se dá no sentido de se voltar contra os domínios de uma racionalidade científica, que tende a impor uma epistemologia única ocidental, desprezando outros tipos de conhecimento.

Mark Jancovich trafega sua análise por caminhos parecidos, ele aponta em filmes de horror, essa tendência de voltar-se contra a racionalidade científica, representada, geralmente, como insuficiente e descolada da realidade dos personagens afetados pela assombração ou invasão alienígena. O autor destaca dois momentos específicos em que essa tendência se fez presente: os anos 1950 e os anos 1980. Para ele, tais filmes representam uma espécie de rebeldia contra um *establishment* científico e contra a posição de autoridade dos cientistas e uma burocracia estatal, representada por militares.

Desse modo, Jancovich propõe uma interpretação alternativa à filmes, geralmente associados à Guerra Fria e ao anticomunismo por boa parte dos autores. Sua análise vai no caminho contrário, em que opta por privilegiar questões domésticas dos EUA, ao invés de externas, afirmando que as representações dos filmes atacam justamente o modelo de sociedade tecnocrático, na qual o cientista e os militares executam procedimentos, operam atividades burocráticas, atuam em prol do Estado, alijados do cotidiano e das necessidades reais da população.

Desse modo, para o autor, esses filmes dialogariam não com a Guerra Fria, mas com a consolidação do modelo fordista no Pós II Guerra Mundial, não apenas nas relações de trabalho, mas como modelo de organização da vida política, econômica e social. Como consequência teríamos as corporações aplicando técnicas científicas de gerenciamento de atividades no trabalho, e também nas relações pessoais, treinamento, design de produtos, estratégias de preço, entre outras ações. Logo, na perspectiva desses filmes, teríamos um sistema controlado por uma elite de especialistas, usando a racionalidade técnico-científica para regular todas as atividades da sociedade.

Tal enfoque utiliza como exemplo filmes dos anos 1950, como *O Monstro do Ártico* (The Thing From Another World, 1951), *Vampiros de Almas* (Invasion of the Body Snatchers, 1956), *Veio do Espaço* (It Came from Outer Space, 1953), *O Monstro da Lagoa Negra* (The Creature from the Black Lagoon, 1954), e aponta para filmes dos anos 1980 como a retomada dessa perspectiva, principalmente com o *remake* dos dois primeiros citados, além de *Poltergeist*, claro.

Apesar de ambos autores (Clover e Jancovich) realizarem importantes contribuições para o estudo do cinema de horror na sociedade – conforme abordamos em diversos debates nesse trabalho – de modo as ideias centrais de cada um deles vão muito além do ponto agora discutido, suas abordagens acerca do horror sobrenatural apresentam vários problemas.

O primeiro é o aspecto, já citado, da menção de Clover à um recorte social e étnico, no que diz respeito à disputa entre *Ciência Branca e Magia Negra*, sem, no entanto, problematizar isso. Sua análise vê a inserção desse conflito como algo que privilegia a presença de minorias étnicas como elemento fundamental para a solução dos problemas causados pela interferência sobrenatural. Quando, na verdade, podemos questionar vários aspectos aqui implícitos.

O primeiro deles é a própria questão da terminologia: a definição de *Ciência Branca e Magia Negra*, traz em sua etimologia algo problemático, que associa à ciência como um produto ocidental de pessoas brancas, e a magia como um misticismo excêntrico, proveniente, principalmente de Africanos e seus descendentes pela América.

O problema vai além, pois na maioria dos filmes, como o próprio *Poltergeist*, Tangina Barrons (interpretada por Zelda Rubinstein), uma descendente de nativos dos EUA, resolve o problema sobrenatural, que a ciência não conseguiu resolver; entretanto, ela também é apresentada como excêntrica, como um polo oposto e simétrico à própria excentricidade do monstro, o que permitiria a ela entender o monstro e acabar com ele.

O ponto mais complicado diz respeito ao argumento central, acerca do modo como os filmes, seja nos anos 1950 ou nos 1980, construíram as representações acerca de cientistas como agentes de uma sociedade tecnocrática, culminando em uma oposição das narrativas filmicas a esse *establishment* técnico.

A argumentação de Jancovich e Clover, nesse sentido, apresenta algumas outras possibilidades interpretativas. De fato, podemos ver uma recorrência de filmes em que cientistas, autoridades científicas e especialistas em determinadas áreas eram desacreditados, questionados e a racionalidade científica colocada em xeque. Entretanto, será que a única explicação para isso seria a representação de um enfrentamento à uma tecnocracia dominante?

Tanto Clover quanto Jancovich tratam da relação da narrativa com o contexto, desconsiderando inúmeros elementos, como a relação entre e indústria cinematográfica e o anticomunismo no período de maior tensão da Guerra Fria, nos EUA, quando inúmeras produções com essa perspectivas foram realizadas, em consonância com a perseguição

realizada à atores, diretores, roteiristas, produtores, e outros envolvidos com produções cinematográficas.

Nos anos 1980, pensar o cinema, sem pensar nessas relações com o *Reaganismo*, é negligenciar algo fundamental para a sociedade e cultura do período. O próprio fato de filmes com esse tipo de representação terem seu ápice, justamente nas décadas de 1950 e 1980 – ambos momentos em que o conservadorismo e o anticomunismo ascendiam na sociedade estadunidense – demonstra uma correlação das narrativas com tais questões do período.³⁴¹

Essa visão soma-se a um temor em relação aos limites da ciência e ao cientista/intelectual, já presente desde a literatura fantástica, ainda no século XIX e início do século XX.

Desse modo podemos expandir a análise do contexto e compreender que muito do que Jancovich e Clover apontam como representações *antiestablishment* tecnocrata e de crítica a racionalidade científica podem ser compreendidas não como uma crítica ao modelo fordista do pós-Segunda Guerra Mundial, mas como uma manifestação anti-intelectual.

É possível observar, pelo que apresentamos sobre cada um desses subgêneros, que ambos possuem suas particularidades; no entanto, preenchem um espaço mais amplo, que envolve o horror como um todo, e dialogam com questões em voga na sociedade e aspectos centrais para o pensamento conservador da época. Esse apontamento nos faz observar o modo como as representações horróricas se relacionam à muitos princípios da sociedade em que se insere, fazendo com que o apelo ao medo, para reafirmação de valores do *status quo*, seja um mecanismo constante. Desse modo, nos anos 1980, várias produções se alinham com as perspectivas de seu tempo. Os filmes de horror, apesar da violência gráfica,³⁴² se tornam meios populares de veicular concepções sobre a sociedade, seja por meio de alegorias, seja por representações mais explícitas, como no caso de filmes que envolvam as famílias como personagens centrais.

O debate acerca de temas como questão de gênero, moral sexual e família tornaram-se recorrentes nas representações dos filmes de horror. Segundo Tony

³⁴¹ Sobre o Cinema da Guerra Fria, nos anos 1950 cf. VALIM, Alexandre Busko. **Imagens vigiadas: cinema e guerra fria no Brasil, 1945-1954.** Maringá: Eduem, 2010.

³⁴² Especialmente, o Slasher.

Williams,³⁴³ o *Reaganismo* tentou, restaurar valores familiares, atacando o que considerava uma degeneração nesses valores, principalmente as perspectivas vindas dos setores progressistas da geração de 1968, como o feminismo e os movimentos ligados aos direitos civis.

Além disso, questões ligadas à ruptura com os padrões da família tradicional, de valores religiosos, de uma moral sexual rígida e a noção de uma juventude perdida e desvirtuada também são elementos centrais dos filmes de horror. De acordo com Kevin Mattson,³⁴⁴ desde os anos 1950, o pensamento conservador constrói a ideia da existência de um *establishment* progressista, que estaria, supostamente, destruindo o que se concebia como elementos da tradição estadunidense.³⁴⁵

Com o passar das décadas, e a efervescência de diferentes correntes do pensamento conservador, essa ideia de *establishment* deteriorante do tecido social – e nisso está embutida uma noção de *ordem social* em ruínas – vai se personificando, na ótica conservadora, na figura dos movimentos sociais advindos do efervescente período do fim dos anos 1960 e início dos anos 1970. Desse modo, a ascensão dos valores conservadores reaganistas tendem a considerar tais movimentos como a causa para os problemas vividos pela sociedade estadunidense. Assim, a Era Reagan busca *restaurar* uma hegemonia masculina, branca, calcada em valores cristãos e familiares tradicionais.³⁴⁶ Era a resposta reaganista à um contexto que via a massiva destruição das indústrias pesadas, dominadas por homens, resultando em alto desemprego³⁴⁷, famílias destruídas, casos de suicídio, adolescentes desacreditados e sem perspectivas, um crescimento dos casos de suicídio.

Tudo isso aponta para um contexto de desestabilização de uma estrutura familiar tradicional e hegemônica. Com a necessidade do aumento do rendimento familiar, expandiu-se a criação de postos de trabalhos femininos, com baixa remuneração, a que dentro de uma estrutura tradicional somaram-se aspectos culturais, ligados a valores

³⁴³ WILLIAMS, Tony. **Hearts of Darkness: The Family in the American Horror Film**. Jackson; University Press of Mississippi, 2014.

³⁴⁴ MATTSON, op. cit., p. 133.

³⁴⁵ Conforme discutimos no primeiro capítulo.

³⁴⁶ NETO, op. cit., p. 46.

³⁴⁷ WILLIAMS, op. cit., p. 133.

feministas advindos dos movimentos dos anos 1960, e levaram a uma *crise dos papéis de gênero*.³⁴⁸

Questões de gênero estiveram no centro de muitas representações no horror hollywoodiano dos anos 1980. Não apenas por apresentarem a mulher em papéis principais, geralmente perseguidas ou mortas por monstros e assassinos, mas também por serem um tema bastante debatido entre os críticos e pesquisadores do cinema de horror. Carol Clover, Linda Badley, Linda Williams, Barbara Creed, Robin Wood, Mark Jancovich e Tony Williams são alguns – de muitos – autores que trazem a discussão sobre a questão de gênero para o centro do debate no cinema de horror.

É importante compreendermos que este não é um fenômeno exclusivo do cinema de horror dos anos 1980; a representação acerca da mulher, dos papéis de gênero, e as representações sobre a masculinidade estiveram presentes desde o surgimento do cinema de horror.

Gad Horovitz,³⁴⁹ por meio da teoria psicanalítica, aponta para um processo de repressão comportamental, como elementar nas perspectivas tradicionais do ocidente (Heterossexual, monogâmico, patriarcal, capitalista), nesse sentido a sexualidade e os padrões de gênero seriam estabelecidos pelos limites comportamentais desse formato. O que é reprimido aqui não é apenas o sexo e a sexualidade relacionada à prática sexual, mas o que a psicanálise determina como *Energia Sexual Criativa*, que impulsiona atividades humanas. O processo repressivo funciona de modo a reduzir essa energia a um não criativo e não satisfatório trabalho, e balizando-a pelos parâmetros heterossexuais monogâmicos.

De acordo com Robin Wood,³⁵⁰ tal parâmetro repressivo apresenta-se no cinema, de modo a normatizar comportamentos e reproduzir os parâmetros da própria sociedade, como as representações do feminino e masculino. Desse modo, no cinema de horror sempre predominou a representação da mulher a partir da repressão da sexualidade e da criatividade feminina, além da atribuição do feminino como passivo. Características que fugissem a esses princípios eram atribuídas como sinais de masculinidade.

³⁴⁸ WILLIAMS, op. cit., p. 18.

³⁴⁹ HOROVITZ, Gad. **Repression: Basic and Surplus Repression in Psychoanalytic Theory:** Freud, Reich, and Marcuse. Buffalo: University of Toronto Press, 1977.

³⁵⁰ WOOD op.Cit, p.36

Os monstros, os vilões aterrorizantes, os seres vindos de outro mundo, os assassinos sempre aterrorizaram mulheres nas narrativas do cinema de horror. Entretanto, nos anos 1980 o horror representou, segundo Tony Williams, uma reação conservadora à crise que se estendeu desde a década anterior, de modo culpar a desagregação dos valores tradicionais, da família, dos papéis de gênero pelos problemas da sociedade. Era um cinema de natureza reacionária, que representou uma cultura em crise, tentando negar o colapso social. Isso se dava por elementos fetichistas formais espetaculares, que reafirmam a própria narrativa; principalmente no subgênero do *Slasher*.

O *Slasher* é talvez o subgênero mais representativo nesse sentido e, no que tange à questão de gênero e sexualidade, o que mais suscita discussões e análises. O trabalho de Clover, por exemplo, discorre, em linhas gerais, sobre o horror e a relação gênero e o papel das mulheres nos filmes de horror, que já foi fruto de constantes análises e debates nos estudos acerca do gênero. Clover introduz no campo acadêmico o conceito de *Final Girl*, que seria a heroína sobrevivente de toda a escalada de assassinatos em série, realizados nos filmes *Slashers* – além de analisar a presença feminina em outros subgêneros, como o Sobrenatural, fazendo com que seu trabalho vá muito além de um simples conceito, muito debatido e difundido nos estudos de cinema de horror.³⁵¹

Ao discutir o cinema de horror nos anos 1980 – especialmente o *Slasher* –, é imprescindível considerarmos as perspectivas de Clover. O conceito da *Final Girl* é um dos mais visitados ao se falar do subgênero. Por meio dele, Clover demarca um território fundamental acerca do debate sobre a mulher e a questão de gênero, como um todo, no cinema de horror. O conceito trata de uma visão acerca do que ela chama de *vítima-heroína*, na qual a mesma mulher que, geralmente, é a vítima de um assassino se torna também a responsável pela sua derrota, o que constrói uma representação da mulher como vitoriosa.

Clover parte, principalmente, da ideia de que a *Final Girl* constrói uma identificação feminina, com um público predominantemente masculino. Segundo ela, o espectador masculino busca um personagem homem para se identificar, porém, encontra pouca coisa no *Slasher*, que deixa para a personagem feminina, a função de derrotar o assassino, ou monstro ou assombração. Desse modo, ela afirma que o *Slasher* convida à identificação do público com a mulher.

351 CLOVER, op. cit.

Jancovich percorre um caminho parecido. Para ele, a ausência de papéis masculinos significativos, no horror dos anos 1980, era decorrente de uma crise de autoridade, que caminhava junto à crítica do caráter coercitivo do racionalismo tecnocrata. Isso levou, em sua visão, ao abandono de heróis masculinos tradicionais, fazendo emergir heroínas femininas. Para ele, os filmes envolviam uma identificação com o assassino, no início, mas terminavam com uma heroína mulher, como ponto de identificação.

O apontamento dessa identificação, por parte de ambos autores, não se limitou ao *Slasher*; eles apontam para filmes de invasão alienígena e o horror sobrenatural. Para eles, filmes como *Poltergeist* e *Alien* apresentaram as mulheres como heroínas que possuem os recursos necessários para se derrotar os inimigos, sejam eles alienígenas ou monstros sobrenaturais. Jancovich chega a sugerir a existência de um *horror feminista autoconsciente*, no qual os papéis femininos e os masculinos se tornariam indistintos. Ele aponta, por exemplo, que atributos heroicos, tradicionalmente atribuídos à personagens masculinos, foram direcionados aos personagens femininos. Tais atributos, como agressividade, violência, autoafirmação, para ambos os autores, subverteriam a lógica tradicional dos personagens femininos e seriam apropriadas de forma ressignificar seus papéis.³⁵²

Ambos autores trabalham de modo a contrapor as análises que encaram o horror desse período, como conservador e reprodutor dos valores de um *status quo* patriarcal, machista e tradicional. Jancovich contrapõe grande parte das perspectivas que analisam os filmes do período, atribuindo um sentido no qual as mulheres são apresentadas a partir de uma lógica punitiva, na qual o monstro persegue mulheres sexualmente ativas, impondo a representação do medo acerca da transgressão de um padrão normatizado moralmente conservador. Desse modo, o autor contrapõe uma visão – especialmente de Barbara Creed e Stephen Neale, na qual o horror do anos 1980 elabora representações as sexualidade feminina como a própria essência da monstruosidade, em uma narrativa que trabalha para reprimir e conter qualquer ameaça à *hegemonia patriarcal*.³⁵³

Jancovich ressalta um ponto importante, no que tange às generalizações acerca do alinhamento de filmes com perspectivas conservadoras ou progressistas, pois para ele, o gênero cinematográfico é mais complexo e mais paradoxal, pois os filmes trafegam em

³⁵² JANCOVICH, op. cit., 1994, p. 38.

³⁵³ Ibidem, p. 7.

diferentes caminhos, muitas vezes com contradições em um próprio filme. Entretanto, ele mesmo não coloca isso em prática em sua análise, tendo em vista que, para combater a visão de um horror hegemonicamente conservador, nos anos 1980, ele aborda filmes em que pressupõe um alinhamento progressista nos filmes analisados.

Carol Clover, apesar de apontar que a visão acerca da *final girl* demonstra um enfoque em heroínas mulheres, que dá força ao discurso da mulher protagonista e identificada com o público, incluindo homens – análise que o presente trabalho discorda – entende que tanto o *Slasher*, quanto o subgênero *Sobrenatural*, trazem representações da mulher ligadas à demonização da sexualidade. Um exemplo disso se dá quando ela concorda com o fato de as mortes de mulheres, no *Slasher*, serem mais cruéis do que as de homens, além de geralmente estarem cercadas de conotações sexuais.

Clover também admite que o próprio heroísmo feminino, se dá com base em comportamentos tradicionalmente masculinos. Sua visão é de que a apropriação dessa lógica tradicionalmente masculina é uma forma de subverter a própria lógica dos filmes, em termos narrativos e formais. Entretanto ela pode significar exatamente o contrário: a transformação da mulher em heroína, mediante à adequação a características tidas tradicionalmente como masculinas, nesse caso, o que ela entende como um convite do horror à identificação feminina³⁵⁴, na verdade, é uma continuidade da identificação com valores masculinos transpostos à uma mulher.

Em uma outra perspectiva está Barbara Creed,³⁵⁵ para quem muitos dos filmes de horror dos anos 1980, em especial o *Slasher*, enxergam as mulheres por uma ótica moralista tradicional e *patriarcal*. Para ela a sexualidade feminina é punida, por meio de monstros que assassinam pessoas que transgridem uma moral sexual *castradora*. Para ela os assassinos são fruto de uma sociedade que pune o comportamento sexual, principalmente das mulheres, para quem é direcionada maior crueldade nas sequências de assassinato.

Para a autora, há exemplos de vários filmes, cujo assassino é fruto de uma família que rompe com os valores tradicionais, principalmente com a ausência da figura patriarcal, como é o caso de Jason Voorhees, o assassino em série de *Sexta-feira 13*; o medo em relação à ausência de um patriarca, também é um dos elementos que abrem o caminho para a assombração e a possessão, como é o caso de *O Exorcista* e de *A Hora*

354 CLOVER, op. cit. p. 62.

355 CREED, op. cit.

do Pesadelo. Quando há um patriarca, ele geralmente é representado como uma figura frágil e incompetente frente ao problemas, o que para Clover, seria fruto do protagonismo assumido pelas personagens femininas nos filmes. Tony Williams trabalha em uma perspectiva oposta à Carol Clover e Mark Jancovich; para ele, os monstros e assassinos, em grande parte dos filmes de horror dos anos 1980 – mais do que os dos anos 1970 – representam a fragilidade da estrutura familiar tradicional, que tem as atitudes das mulheres como ameaçadoras, e as ações dos monstros como punitivas. Representa uma reação masculina à expansão dos espaços ocupados pelas mulheres e à consequente transformação dos papéis de gênero, propagados por movimentos feministas desde 1980. Culpam-se tais movimentos pela crise social vivida, vista pela ótica conservadora, como uma crise de valores.

Para Williams, o papel discreto – e tido por Carol como incompetente – por parte de personagens masculinos, no *Slasher* e no *Horror Sobrenatural*, não se relaciona com um protagonismo feminino, mas com um comportamento de acomodação masculina às novas atitudes, sem o abandono de uma estrutura patriarcal.

Na ótica de Tony Williams, Clover ignora a complexidade textual, em favor de um sentido literal da apresentação dos papéis de homens e mulheres nos filmes. Essa suposta “fraqueza” dos homens não representaria a redução do papel masculino a mero acessório na luta contra o monstro ou assassino, mas sintomas de uma acomodação patriarcal frente ao feminismo. Um novo patriarca que incorpora a cordialidade, como forma de imposição de uma autoridade moral, representando os valores da Era Reagan/Bush de uma *América mais cordial*.³⁵⁶

O argumento de Williams, no qual muitos filmes de horror, nos anos 1980, se embrenham em uma reação conservadora ao contexto de crise e na busca de solução rápida e violenta para as tensões sociais, coaduna com os pressupostos do presente trabalho. Entretanto, quando os filmes aqui analisados assumem a perspectiva de que a crise e o mal-estar existente se dá no âmbito familiar e buscam, conforme aponta Kevin Mattson,³⁵⁷ culpabilizar os movimentos sociais – em especial aqueles que repercutiram em fins dos anos 1960 e durante os anos 1970 (*hippies, feministas, luta por direitos civis*) – pela existência de tal problema, podemos considerar um outro prisma no qual se

³⁵⁶ WILLIAMS, op. cit., 2014, p. 216.

³⁵⁷ MATTSON, op. cit.

encaixam os papéis masculinos: a representação do homem com autoridade débil, decadente, como consequência da crise.

Tais representações ocorrem de forma a apresentar os papéis masculinos como consequência negativa dessa crise. Filmes como *Poltergeist*, *A Hora do Pesadelo*, *Sexta-feira 13*, entre outros, apresentam os personagens masculinos como frágeis, geralmente amedrontados ou sem força de autoridade; as representações da figura paterna aparecem como fracas e permissivas, de modo a descuidar da educação dos filhos (*Poltergeist*) ou não se fazer muito presente nesse processo (*A Hora do Pesadelo*).

Desse modo, a compreensão de personagens masculinos como frágeis ou incompetentes para cumprir os objetivos dos filmes – inevitavelmente, a derrota do monstro ou assassino – a partir da constatação do destaque feminino³⁵⁸, ou pela inserção de um comportamento masculino de autoridade acomodada a novos valores,³⁵⁹ nos parecem insuficientes.

Os elementos inseridos no próprio viés narrativo desses filmes, nos permite afirmar que o comportamento apático e postura fraca dos personagens masculinos estão mais relacionados com um descontentamento com os papéis de gênero que fogem de um aspecto tradicional. Se relaciona com a perspectiva que aponta para os valores defendidos pelos movimentos provenientes dos anos 1960, em especial aqui, o feminismo, como os culpados pela declínio e degeneração dos valores tradicionais familiares, conforme aponta Kevin Mattson.³⁶⁰

No que tange ao cinema de horror, essa crise de comportamento e a desagregação familiar é tida pela lógica narrativa, como o culpado pela chegada da assombração ou do assassino, tendo em vista que essa desagregação gera mudanças morais, que afetam o comportamento de todos, o que abriria caminho para a interferência sobrenatural ou punição pela morte.

Tony Williams aponta a temática familiar como algo recorrente no cinema de horror. Principalmente após os anos 1970, questões morais e de comportamento se tornam pertinentes na agenda de debates da sociedade estadunidense. Para o autor, a questão familiar sempre esteve presente no cinema hollywoodiano como um todo, mas o que ele chama de *horror familiar* ganhou uma nova conotação em fins dos anos 1960 e durante

³⁵⁸ CLOVER, op. cit.; JANCOVICH, op. cit.

³⁵⁹ WILLIAMS, 2014, op. cit.

³⁶⁰ MATTSON, op. cit.

os anos 1970. A presença dessa temática no cinema de horror é o foco principal de Tony Williams.

A família, para Williams seria uma entidade complexa. Seu trabalho propõe encarar não a família em geral, mas aquela ideologicamente imposta, que exclui qualquer alternativa ao seu papel na sociedade humana. Além disso, a estrutura familiar existente na sociedade seria a causa de inúmeros traumas e males para a constituição dos indivíduos, pois, “sempre que os indivíduos são forçados a continuar uma instituição que lhes causou grande infelicidade pessoal, aquela em que nasceram e não escaparam em uma idade vulnerável, podem ocorrer grandes danos patológicos”.³⁶¹

Seu trabalho aborda o modo como o cinema de horror constrói representações sobre esse cenário opressor, fazendo uso de uma linguagem visual e narrativa, que permite mostrar uma violência muito maior, proveniente dessas relações. Assim, ele aponta filmes como *Psicose* como fundamentais para a problematização do aspecto repressivo das relações familiares.

Para o autor, o horror dos anos 1970 traz relações mais problemáticas, de forma a permitir questionamentos sobre o formato das relações familiares e o modo como isso causaria traumas e patologias. Para ele, os assassinos são frutos de uma relação opressiva, e por vezes abusiva, transmitida por gerações em uma mesma família – exemplifica com *O Massacre da Serra Elétrica* – além de outros personagens cujos dilemas seriam frutos de relações familiares complexas, como o padre Damien Karras, de *O Exorcista*.

Assim, o cinema dessa década, como um todo, teria subvertido uma representação da família estadunidense, como um ícone de *normalidade* e padrão comportamental, muito por conta dos questionamentos de valores da geração de jovens dos anos 1960. O padrão da família tradicional encontrou no horror sua contraparte monstruosa, perpetuadora da violência familiar. Desse modo, o monstro não viria mais de fora, mas dentro da própria casa, formado no seio familiar ou assombrando as famílias dentro de suas casas. De todo modo, a família está no centro dos eventos horroríficos.³⁶²

Se, por um lado, ele analisa os anos 1970 como um período em que as questões familiares se deram de forma plural, complexa e as vezes contraditória, no cinema de horror, com uma mecânica formal e violenta do gênero e, por vezes um significado

³⁶¹ WILLIAMS, 2014, op. cit., em tradução livre: “Whenever individuals are forced into continuing an institution that caused them great personal unhappiness, one in which they were born into and had no escape from at a vulnerable age, then great pathological damage can occur”.

³⁶² Ibidem, p. 11.

radical; por outro lado, nos anos 1980, as produções representaram uma reação conservadora, com um fetiche violento pela morte pela violência gráfica, presente nos elementos formais de uma série de produções do cinema de horror. O horror da Era Reagan atacava o feminismo e valorizava a hegemonia masculina como formas de reconstruir nos filmes os valores familiares conservadores.

Em uma perspectiva diferente de Clover e Jancovich, Williams conclui que as mulheres, em boa parte do horror Hollywoodiano, nos anos 1980, não propõem uma identificação feminista por meio das protagonistas femininas. Mas, a maioria das mulheres morria nos filmes e as heroínas sobreviventes sempre carregavam consigo vários traumas e a vida despedaçada após a derrota do monstro, o que contrapõe a proposta libertadora da *Final Girl*:

Os motivos conservadores no texto contradizem quaisquer teorias, supostamente progressivas, de Carol J. Clover que envolvem o posicionamento cinematográfico do público masculino em posições masoquistas "femininas" e a identificação com uma heroína *Final Girl*. Uma *Final Woman* pode às vezes derrotar o monstro. Mas sua vitória final é minada pela morte eventual em uma sequência (Adrienne King na sexta-feira 13, parte II; Heather Langencamp em *A Nightmare on Elm Street III: Dream Warriors* [1987]) ou insanidade (as heroínas do *Massacre da Serra Elétrica no Texas I e II*; sexta-feira 13: parte II e III; e *Hollowgate* [1988]). O mero fato de uma mulher dirigir um filme de terror como *Slumber Party Massacre* (1982) nunca garante a subversão de poderosos mecanismos genéricos conservadores. Somente o gênero não garante um texto progressivo.³⁶³

Em geral, tanto no *Slasher* quanto no horror *Sobrenatural* dos anos 1980, a sobrevivência de uma heroína no final, estiveram muito mais relacionado à uma redenção moral da personagem que muda sua conduta e seu comportamento. No *Slasher*, a questão sexual era um elemento fundamental para explicar a morte e a sobrevivência. Em geral, jovens cuja rotina estava associada à comportamentos transgressores, ligados ao sexo, bebida e consumo de drogas, tinham suas vidas ceifadas pelo monstro/assassino.

363 WILLIAMS, 2014, op. cit., p. 16, em tradução livre: "Conservative motifs in the text contradict any supposedly progressive theories by Carol J. Clover that involve cinematic positioning of male audiences in "feminine" masochistic positions and identification with a 'Final Girl' heroine. A Final Woman may fight sometimes defeat the monster. But her ultimate victory is undercut either by eventual death in a sequel (Adrienne King in *Friday 13th, Part II*; Heather Langencamp in *A Nightmare on Elm Street III: Dream Warriors* [1987]) or insanity (the heroines in *The Texas Chain Saw Massacre I and II*; *Friday the 13th: Part II and III*; and *Hollowgate* [1988]). The mere fact of a woman directing a horror film such *Slumber Party Massacre* (1982) never guarantees subversion of powerful conservative generic mechanisms. Gender alone does not ensure a progressive text".

A garota sobrevivente era apresentada, geralmente, como alguém vivendo um dilema de escolha, acompanhada de amigos com comportamento e moral *condenável*, mas ao mesmo tempo sem um comprometimento total com os atos deles. Eram apresentadas como garotas que fizeram escolhas equivocadas, mas que poderiam buscar sua redenção, pela aniquilação do assassino, acompanhada de uma transformação comportamental.

O horror sobrenatural também faz isso, a partir do protagonismo de personagens mulheres. Entretanto, ao contrário do que aponta Clover e Jancovich, esse protagonismo não gera uma visão progressista acerca do feminino; ao contrário, o enfoque de gênero tende a construir uma narrativa de culpabilização da mulher pelo *mal* que assola sua família. Geralmente, trata-se de uma mãe, cujo comportamento se aproxima de valores contrários ao padrão moral defendido por conservadores, especialmente os advindos das *New Christian Rights*, uso de drogas, bebidas, ideias progressistas, que sempre se relacionam à um desleixo e permissividade excessiva, em relação aos filhos.

A personagem Diane Freeling (interpretada por JoBeth Williams), de *Poltergeist: o Fenômeno*, é um exemplo disso. Antes, em 1973, *O Exorcista* já havia feito essa associação com a personagem Chris McNeal (Ellen Burstyn), a mãe de Regan (Linda Blair), a menina possuída pelo demônio. Nesse último caso, havia também o fato de não existir uma família nuclear, com a ausência da figura paterna para Regan, e consequentemente, de um casamento para Chris.

A perspectiva da *Final Girl*, no modo apresentado por Clover, também pode ser questionada a partir da sua atribuição de identificação com a personagem feminina, por parte inclusive, de um público predominantemente masculino. Para Williams, não há como medir essa identificação, primeiro porque, como já afirmamos, essa vitória é parcial e, de certo modo, se associa à punição por determinados comportamentos, e segundo, porque em uma análise mais ampla, vemos a divulgação, expansão e sucesso fora das salas de cinema, dos vilões masculinos desses filmes.

O *Slasher* promove o surgimento de personagens, que se tornam o principal atrativo das franquias e se integram a um processo sinérgico de comércio de produtos correlatos. Isso sugere que a identificação com o monstro não se encerra no final, ainda que o mapeamento desse processo não envolva apenas a análise da narrativa, mas estudos de todo o circuito comunicacional dos filmes.³⁶⁴

364 VALIM op. cit.

Um aspecto muito importante para o que Williams chama de *horror familiar* é exatamente a questão da adolescência como um elemento fundamental para as representações de desagregação da família e da moral tradicional estadunidense. Em geral, os filmes de horror dos anos 1980, principalmente o *Slasher*, tinham um enfoque em personagens adolescentes. Para vários autores, tratava-se de uma questão fundamental para a época. O foco no comportamento de jovens se tornou uma bandeira em ascensão, nos anos 1970 e que veio a permear o discurso conservador dos anos 1980. Geralmente, por focar na adolescência, como um momento de transformações e escolhas, ela era tratada como uma fonte de perigos e de degradação moral.

O enfoque era a culpabilização dos movimentos progressistas dos anos 1960 e 1970, pela crise política, social e econômica dos EUA, nos anos 1970 e 1980. Tais movimentos defendiam mudanças de comportamento no que dizia respeito ao sexo, aos direitos civis, à livre manifestação de ideias, entre outras liberdades comportamentais. Nesse sentido tivemos o debate sobre a abstinência sexual e a educação sexual nas escolas emergindo como um aspecto fundamental na agenda conservadora,³⁶⁵ que tinha o adolescente, como o principal perfil a ser alcançado pela Nova Direita estadunidense.³⁶⁶

Os personagens jovens dos anos 1980 eram, na verdade, filhos da geração dos anos 1960. Assim, o comportamento dos filhos era relacionado com a desagregação familiar, provocada por atitudes que se desvirtuavam de valores morais tradicionais. Desse modo, os pais eram sempre representados como figuras problemáticas, como alcoólatras, permissivos, desleixados, com comportamentos sexuais tido como *depravados e imorais*.

Tony Williams entende o caráter mais conservador do horror nos anos 1980; seu trabalho parte da premissa de que todas as representações abordadas por ele apresentam pessoas desajustadas como consequência das relações patriarcais familiares violentas, que gerariam indivíduos traumatizados. Isso faz com que ele veja que os jovens nos filmes são representados como vítimas de pais advindos de uma postura tradicional. Já Clover atribui o apelo ao público adolescente e aos personagens adolescentes como uma forma de ruptura com visões tradicionais, tendo em vista que, por serem filhos de uma geração, cujos contemporâneos jovens defendiam valores progressistas, não teriam contato com uma estrutura autoritária.

³⁶⁵ GRESLÉ-FAVIER op. Cit., p. 45.

³⁶⁶ Conforme debatemos no Capítulo 1.

Ambos, em perspectivas diferentes ignoram a complexidade narrativa do horror familiar dos anos 1980. Em geral, a representação de famílias desajustadas se relaciona muito mais com uma crítica conservadora ao comportamento de pais advindos de uma geração progressista do que com a estrutura tradicional, como entende Williams.³⁶⁷ Essa crítica não relacionava esses jovens à geração de seus progenitores, como forma de expandir um comportamento libertário, no âmbito moral, mas sim, como forma de reprimi-los.

O monstro era uma figura disciplinadora, que estendia seus poderes violentos, como forma de educar esses adolescentes. Nesse sentido, e em uma afirmação que corresponde à narrativa, à estrutura formal e ao contexto do filme, fazem o papel patriarcal, de educar pela violência. Seria uma forma de resolver os problemas de comportamento, por meio da exacerbação excitante da violência gráfica.³⁶⁸

É importante não perder de vista que esse *enfoque juvenil* do horror, nos anos 1980, não era exclusivo deste gênero. Mas sim, um fenômeno mais amplo do cinema como um todo, que expandia sua atenção para um público, amplo, e com cada vez mais demanda de consumo. O fenômeno de públicos jovens para filmes com personagens jovens extravasou para todos os gêneros cinematográficos.

Importante compreender que esse recorte, no horror era incrementado pelo medo da sexualidade, decorrente não apenas de uma retórica ligada à moral conservadora cristã, mas também a ascensão da aids.³⁶⁹ A doença se espalhou nos anos 1980 e, devido à sua transmissão pelas relações sexuais e pelo compartilhamento de drogas injetáveis, passou a ser o bode expiatório da condenação moral do comportamento adolescente, principalmente para a Nova Direita Cristã.

O medo da doença também é um dos dilemas sociais que os filmes buscam resolver de forma violenta³⁷⁰. O espectro da AIDS aparece implícita e explicitamente em filmes de horror. Nos filmes da série *Sexta-feira 13*, é notável uma gradual desintegração da face de Jason Voorhees, em cada sequência, assemelhando-se aos estágios degenerativos e finais da doença. Quanto aos jovens, em geral a camisinha não os protege

³⁶⁷ WILLIAMS, 2014, op. cit., p. 225.

³⁶⁸ Ibidem, p. 13.

³⁶⁹ Cf. NASCIMENTO, Dilene Raimunda do. **As pestes do século XX: Tuberculose e Aids no Brasil, uma História Comparada.** Rio de Janeiro: Fiocruz, 2005; TRONCA, Italo. **As máscaras do medo: Lepra e Aids.** Campinas: Editora da Unicamp, 2000.

³⁷⁰ WOOD, op. cit.

da punição, o avanço da AIDS é visto como uma punição à relação sexual em si, ao que se considera como um comportamento degenerado; logo, a camisinha não protege esses jovens, que morrem, independentemente da prevenção.

Todos esses elementos morais elencados, trazem consigo a expectativa do horror, apontada por Wood, de resolver os conflitos sociais dos anos 1980, por meio das representações violentas e brutais. O que, em certa medida, reage à um medo mais profundo e arraigado naquele período, como aponta Tony Williams:

A carnificina brutal e a alta contagem de corpos em vários filmes *Slasher* articulam medos profundos de insegurança. Em uma era que reagia contra a suposta permissividade das décadas anteriores e sem alternativas radicais viáveis, não há saída para aqueles que hesitam em seguir padrões conformistas.³⁷¹

Poderíamos inverter esse conformismo atribuído por Williams, para considerarmos um senso de *rebeldia*, dentro da lógica conservadora do período, como aponta Kevin Mattson. Esse uso de uma retórica rebelde e *antiestablishment* é uma marca fundamental inserida no conservadorismo daquele período, que tende a argumentar a partir do pressuposto da existência de uma hegemonia progressista embrenhada não apenas no sistema político, mas no âmbito religioso, familiar, sexual, moral. Isso dá sentido na busca de um inimigo a ser derrotado, é o elemento de coesão entre correntes distintas do conservadorismo e setores diferentes da sociedade estadunidense. O *boom* dos filmes de horror nos anos 1980, coincidem com a expansão desse medo e dessa retórica violenta, que tem, nas narrativas do gênero, a solução metafórica e as respostas rápidas para os dilemas da década.

371 WILLIAMS, 2014, op. cit., p. 214, em tradução livre: “The brutal slaughter and high body count within various slasher films articulate deep-seated fears of insecurity. In an era reacting against supposed permissiveness of earlier decades and lacking viable radical alternatives, there is no exit for those hesitant to follow conformist patterns”.

CAPÍTULO 4

Os valores perdidos: medo, família e comportamento no horror – uma análise das narrativas filmicas

Até o momento, buscamos fazer uma análise, na qual contemplamos algumas diferentes dimensões acerca de nosso tema central. Nos capítulos anteriores, verificamos a emergência do conservadorismo nos anos 1980, contemplando a construção e argumentação acerca dos principais tópicos da agenda conservadora nos EUA durante as décadas de 1950, 1960, 1970 e 1980; e, em seguida, verificamos as características do próprio gênero do horror, inserido nos diversos contextos dos EUA, incluindo os anos 1980 e passando por um debate sobre a natureza da própria ideia de gênero cinematográfico.

No presente capítulo, partimos desse arcabouço para algo mais específico: analisar de que modo as questões elencadas nos capítulos anteriores se manifestam por meio das narrativas filmicas, englobando três filmes em específico: *Poltergeist – O Fenômeno* (Poltergeist, 1982), *A Hora do Pesadelo* (A Nightmare on Elm Street, 1984) e *A Hora do Pesadelo II – A vingança de Freddy* (A Nightmare on Elm Street 2 – Freddy’s Revenge, 1985).

A escolha dos filmes se dá por motivações que se relacionam com o interesse central do trabalho: compreender como alguns filmes de horror evocam representações de pressupostos conservadores da época. Aqui, temos três produções cujas narrativas abordam aspectos morais, familiares e da juventude, a partir do ponto de vista que enxerga as novas gerações, principalmente os filhos de uma juventude ligada a um período de contracultura, como um sinal do declínio e decadência da sociedade estadunidense.

É importante ressaltar que cada um dos filmes possui suas particularidades, abordando aspectos que os assemelham, mas também possuindo elementos próprios em cada um deles Além disso, cabe também reforçar que não partimos do pressuposto de que

o horror é intrinsecamente conservador, pois entendemos que, em vários períodos, os valores em discussão nas mais diversas narrativas do gênero se deram de forma múltipla e heterogênea, com filmes em perspectivas muito distintas, trazendo muitas vezes elementos ideologicamente contraditórios dentro de uma mesma produção.

Desse modo, procuraremos analisar os filmes escolhidos, de modo a compreender o contexto em que cada um foi produzido, as dinâmicas que envolveram a produção dos mesmos e os conteúdos presentes em suas narrativas, contemplando toda uma gama de aspectos, desde o modo como a história, os diálogos e os personagens são construídos, até os elementos que envolvem aspectos formais, como cenários, planos de câmera, trilhas sonoras, figurinos, formato de edição e cortes, entre outros.

4.1 *Poltergeist – O Fenômeno (Poltergeist, 1982)*

4.1.1 Contextos de produção e relatos

Poltergeist foi produzido em 1982 e lançado no mesmo ano. O filme foi dirigido por Tobe Hooper, um dos principais diretores do cinema de horror, desde os anos 1970, quando dirigiu *O Massacre da Serra Elétrica* (*The Texas Chain Saw Massacre*, 1974) e dirigiu *Eaten Alive* (1976), filme que na época, não foi lançado no Brasil, e *Pague para entrar, Reze para sair* (*The funhouse*, 1981). O primeiro e o último filme são, de certa forma, filmes que inauguram ciclos do horror, o primeiro é o precursor do que seria o subgênero *Slasher*, e o segundo inaugura um ciclo de filmes de horror, que se passam em parques de diversões.

Poltergeist dá início a um ciclo de horror sobrenatural nos anos 1980; o subgênero não é novo, mas *Poltergeist* o relança com muito sucesso em 1982. Entretanto, um dado fundamental sobre o filme é que o mesmo foi produzido por Steven Spielberg, fazendo com que alguns espectadores questionassem se o filme não teria sido dirigido também por Steven Spielberg. De acordo com Dixon, desentendimentos ocorridos entre ele e Hooper fizeram com que a intervenção de Spielberg se desse de forma mais presente. Tal fato transparece em aspectos formais e narrativos da produção, como o uso intenso de efeitos especiais e uma narrativa que explora a harmonia familiar, além de uma trilha sonora instrumental, bastante característica de seus filmes.

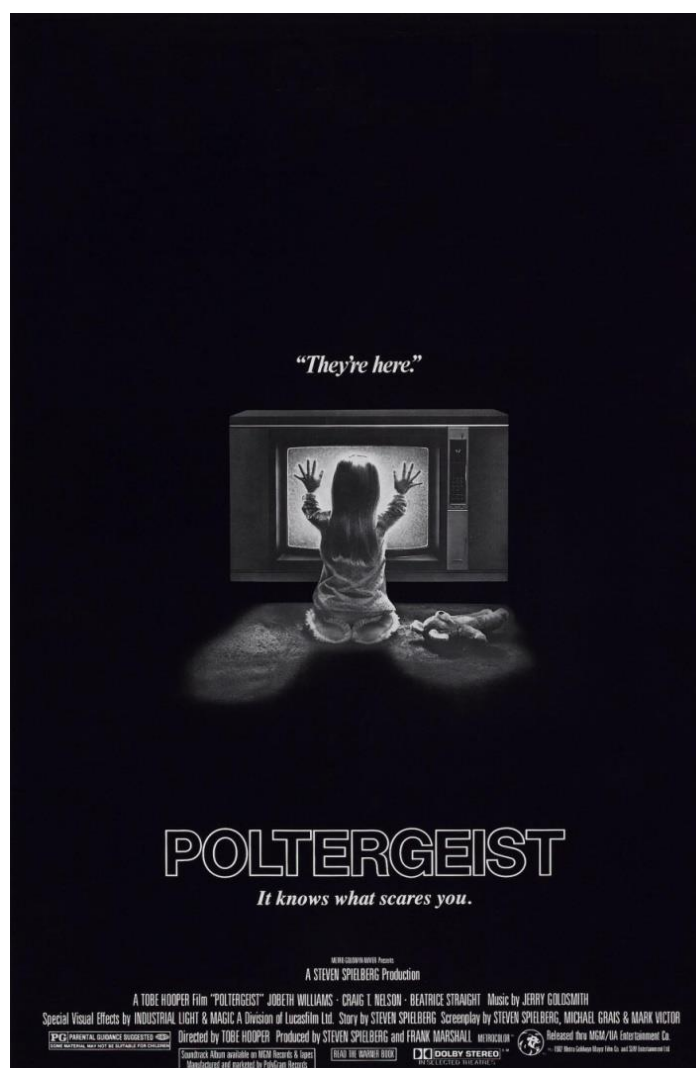
Tais aspectos conferem ainda a *Poltergeist* um caráter que Rick Altman define como *mescla de gêneros*. Ou seja, o filme é de horror, mas traz inúmeras características de outros gêneros, como romance, aventura e ficção científica.

De certo modo, a presença de Spielberg na direção, faz com que *Poltergeist* ajude na promoção do grande lançamento daquele ano: *ET – O extraterrestre* (*E.T – The extra-terrestrial*, 1982), ambos foram lançados com menos de dois meses de diferença entre *Poltergeist*, lançado primeiro, em outubro de 1982 e *E.T* lançado em dezembro do mesmo ano. O intuito de promover Spielberg nesse filme é bastante claro, como fica evidente pelas letras garrafais com as quais seu nome aparece mencionado nos caracteres iniciais e finais do filme, além de cartazes que destacam a participação dele.

Um dado fundamental para o filme diz respeito às mortes ocorridas após a produção do mesmo: após dois meses de lançamento do filme, a atriz Dominique Dunne, que interpreta Dana Freeling, foi assassinada pelo seu namorado na época; e em 1988, após as filmagens de *Poltergeist 3*, a atriz Heather O'Rourke, que interpreta Carol Anne, faleceu por complicações de saúde.

Tais mortes poderiam passar despercebidas em relação ao filme, não fosse pelo fato de o filme pertencer ao gênero de horror, no qual as chamadas 'Comunidades Consteladas', na definição de Altman, estabelecem fatos macabros e assustadores em relação aos filmes de horror, como forma de promover esse gênero, e criar uma conexão do mesmo com uma espécie de realidade.

Figura 1. Cartaz oficial de *Poltergeist – O Fenômeno*



O cartaz de *Poltergeist – O Fenômeno* apresenta o filme a partir da reprodução de uma cena específica, o contato da personagem Carol Anne com as forças sobrenaturais, por meio da TV. O fundo escuro reforça o aspecto sombrio. A garota está sozinha na frente da televisão, enquanto a frase acima menciona “Eles estão aqui” (*They’re here*). A frase pode ser interpretada tanto como a afirmação de que a assombração e os perigos da mesma se encontram na TV, e principalmente, no ato de deixar as crianças sozinhas, em frente à TV; quanto pela ideia de que “eles” (os males sobrenaturais) estão presentes na realidade do espectador. Nesse sentido, entende-se que o cartaz já busca levar à audiência a ideia de que se trata de uma ameaça existente no mundo real, para além da tela do cinema. Adicionalmente, é importante mencionar o destaque dado ao nome de Steven

Spielberg como produtor, um destaque que possui dois motivos: a fama dele como diretor é um atrativo ao público (principalmente pelo fato de *Poltergeist* ter sido lançado no mesmo ano do sucesso de *E.T – O Extraterrestre*) e ele interferiu de forma preponderante no trabalho de Tobe Hooper, conforme já mencionamos.

4.1.2 Narrativa de Poltergeist

O filme se inicia apenas com uma tela escura com a execução instrumental de *The Star-Spangled Banner*, o conhecido Hino dos Estados Unidos da América (12 seg.), e com o posterior surgimento dos caracteres iniciais (24 seg.), anunciando o diretor (Tobe Hooper) e o título do filme. A partir de um *fade-in*, surge uma imagem quadriculada com sombras em primeiro plano (48seg), a imagem vai gradualmente se afastando em *zoom out* e, aos poucos, nota-se que as sombras escuras advêm de imagens de um televisor (50 seg.). Gradativamente, a imagem vai passando a um plano mais aberto, ao passo que o hino nacional vai chegando ao fim, momento em que é possível observar que tais sombras, na realidade, são monumentos e edifícios históricos. Nesse caso, apenas a sombra do Memorial de Guerra dos Fuzileiros Navais, em Arlington, na Virgínia. O monumento reproduz (1min 28seg). Quando o hino se encerra, a imagem da TV sai do ar e na tela se vê apenas *chuviscos* (1min 38seg). Observa-se, então, que se trata de uma vinheta de encerramento da programação de um canal de TV.

Durante essa *vinheta*, por exemplo, é exibida uma imagem do *Memorial de Guerra dos Fuzileiros Navais*, Em Arlington, no estado da Virgínia (1min 28seg); em outro momento no filme, em um plano mais aberto, essa vinheta é exibida novamente e observa-se a presença de outras construções históricas, como o Obelisco de Washington (22min15seg), a Casa Branca (22min17seg), o Capitólio (22min 22seg), A Suprema Corte (22min25seg), enfatizando duas coisas: a princípio, a intenção do filme em associá-lo com um imaginário nacional mais amplo e a circunscrição do filme no universo de uma “comunidade imaginada”,³⁷² notado principalmente no início do filme; posteriormente, com o conhecimento do público acerca do que ocorre na primeira sequência, a exibição dessa vinheta e o posterior encerramento da programação, indica o início de uma relação dos personagens com o sobrenatural.

³⁷² ANDERSON, op. cit.

Essa relação só ocorre quando as imagens que remetem ao imaginário nacional se desfazem, indicando o risco de se fugir das tradições nacionais, adentrando a algo sem nenhum tipo de controle e sem imagens nenhuma. Isso cria uma oposição binária muito comum à vários filmes de horror, que opõe o familiar e seguro (hino e símbolos nacionais) ao não familiar e inseguro (a imagem sem a presença de nenhum sinal externo), que abre caminho para todos os males possíveis. O perigo reside nos hiatos em que não estamos conectados aos valores nacionais. Aqui, ao contrário da perspectiva de Douglas Kellner,³⁷³ que entende que uma das mensagens do filme é o alerta moralista que diz “Não deixem seus filhos serem educados pela TV”, propomos uma análise inversa: a TV (assim como o cinema) é um dos meios pelos quais a identidade nacional é reproduzida, logo ela deve estar presente em todos os momentos, enfatizando as glórias, as tradições, os valores nacionais, da família, da moral e do trabalho estadunidense, na ausência desses valores é que a sociedade, e no caso específico do filme, as famílias, estão em risco. Nesse sentido, seu lançamento junto com *ET*, faz todo sentido.

A seguir, somos gradativamente apresentados à família Freeling, os personagens centrais do filme e ao ponto de partida para a narrativa: um cão, da raça *Golden Retriever* surge em frente à TV, que dá um efeito luminoso intermitente a uma sala escurecida, e lambe um prato que foi deixado no chão por um homem, que à princípio tem apenas as mãos exibidas próximas ao prato, que se encontra ao lado da poltrona (1min 50seg). O cão se desloca, enquanto a câmera o acompanha, subindo uma escada (1min 51). Em seguida, o cão adentra todos os quartos da casa, apresentando os personagens principais da trama (2min; 2min13seg; 2min29seg), que dormem; no trajeto do cão, nota-se a presença de brinquedos espalhados no chão e alimentos na cama de uma das crianças (1min 57seg), denotando certo desleixo e certa liberdade das crianças. O cão segue até a cama de Carol Anne (Heather O’Rourke), a filha caçula da família, e a câmera passa acompanhá-la (2min37seg).

Em seguida, Carol Anne levanta-se da cama, desce as escadas, observa o televisor fixamente, se ajoelha frente à TV e começa a conversar com algo que existe dentro do aparelho (3min 36seg), até o momento em que ela grita “Fale mais alto” (3min54seg) e, de súbito, todos os outros personagens acordam para observar, boquiabertos, o contato dela com a TV: o pai, Steve (Craig T. Nelson), na poltrona da sala (4min03seg); a mãe, Diane (JoBeth Williams), na escada que dá acesso ao quarto, e os outros dois filhos do

³⁷³ KELLNER, op. cit., p. 78.

casal, Dana (Dominique Dune) e Robbie (Oliver Robins), no alto da escada, ao fundo de Diane (4min07seg). Todos observam a ação de Carol Anne ao responder supostas perguntas – como quando diz “cinco”, referindo-se à sua idade (4min20seg) – até o momento em que o enquadramento fecha em Carol Anne de costas, frente à TV, que é tocada por suas mãos (04min36seg).

Por meio de um rapaz que, montado em uma bicicleta, leva cervejas à casa da família protagonista, a sequência seguinte apresenta, primeiramente, o típico bairro de subúrbio estadunidense onde a família mora (04min40seg até 07min02seg), e uma placa indica que se trata do residencial *Cuesta Verde* (06min12seg).

Posteriormente, os hábitos familiares são exibidos, por meio de um contraste em duas situações paralelas: na primeira, Steve disputa o canal da TV com seu vizinho, Ben Tuthil (Michael McManus), que possui um controle remoto idêntico ao dele, fazendo com que a mudança de canal de um, mude o canal do outro também (8min22seg).

Essa situação apresenta um contraste entre Steve assistindo ao jogo de futebol americano do Los Angeles Rams com amigos (8min) – a referência ao time indica a localização geográfica da família, nesse e em outros momentos (11min 55seg; 32min40seg) – e Ben que quer assistir, junto com seus filhos, ao programa de Fred Rogers (8min35seg), um reverendo presbiteriano conhecido por apresentar um programa educativo infantil nos EUA.

O contraste é enfatizado paralelamente a essa situação, quando Carol Anne flagra a mãe prestes a jogar no vaso sanitário seu passarinho que morreu (9min11); a cena é composta por meio da sombra do passarinho projetada na tampa do vaso sanitário, acompanhada por uma música instrumental que cresce em intensidade conforme a sombra desce, em um clima de suspense, que constitui provavelmente uma referência à *Psicose* (Psycho, 1960). Após interromper a mãe, Carol Anne prepara uma caixa de charutos para enterrar o passarinho, enquanto reclama que ele não gosta do cheiro da caixa (10min), ao que sua mãe responde que o passarinho está morto; logo, não sente o cheiro. Ambas enterram o passarinho no quintal, e Carol Anne faz uma oração *para guardar sua alma* (11min4seg), ato que sua irmã, Dana, ao fundo desdenha, enquanto sua mãe parece não ligar muito para a ação da filha, demonstrando certa indiferença da família em relação a ações religiosas (11min30seg). Após enterrar, Carol Anne tem uma reação feliz e pergunta para a mãe: “Podemos ter um peixinho agora?” (11min43seg).

Tal sequência enfatiza várias características que o filme associa a comportamentos incorretos. Primeiro, o contraste entre o vizinho que assiste um programa familiar junto

de seus filhos, e Steve que está apartado da família, além do contraste entre uma família cristã, demonstrada pelo programa assistido por Ben, e a família sem apego (e até mesmo com certo desprezo) a religiosidades, isso é reforçado por um certo desdém quanto ao corpo do passarinho, quando o filho Robbie, pergunta se ele pode desenterrar o animal, depois de apodrecer (11min34seg). Tal atitude, apenas indica um desprezo futuro, quando descobrirão que a casa foi construída sobre um antigo cemitério (1h 14min 2seg). O outro aspecto diz respeito à certa permissividade nas atitudes dos pais, que não controlariam as atitudes dos filhos, e reforçariam seus comportamentos pela não repreensão de comportamentos considerados inadequados e o atendimento de todas as vontades dos mesmos.

O início da sequência seguinte, com Carol Anne brincando com um peixinho, endossa essa ideia de permissividade (11h 49seg). Em seguida, Robbie observa a tempestade que ocorre do lado de fora e a projeção de sombras da árvore contígua à janela de seu quarto, que cria uma forma monstruosa para a mesma (12min 11seg). Essa projeção assusta o garoto, que dorme no mesmo quarto de sua irmã.

Após sua mãe adentrar ao quarto dos filhos (12min46seg), seguem-se outras atitudes permissivas, em que a Diane faz a vontade dos mesmos, deixando Carol dar comida excessiva ao peixe (12min58seg) e atendendo prontamente a todos os pedidos das crianças, como o de abrir a porta do closet e deixar a luz acesa (13min30seg; 13min34seg). Em sua saída, o close da câmera em sua mão fechando a porta do quarto lentamente, com uma música crescente ao fundo, enfatiza um suspense acerca de algo que se prenuncia (14min2seg).

Em seguida, Steve e Diana estão no quarto do casal, assistindo a *Dois no céu* (A guy named Joe, 1943), em uma cena em que o personagem de Spencer Tracy acaba de descobrir que está morto e é um espírito, uma referência que prenuncia a futura manifestação sobrenatural na casa (14min10seg). No diálogo entre Steve e Diana, eles sugerem que Carol teve uma crise de sonambulismo; enquanto isso, ela está fumando um cigarro de maconha (14min28seg), e Steve prepara um novo baseado ao mesmo tempo em que lê um livro sobre Ronald Reagan (14min 46seg). A seguir, cogitam o medo de a filha cair no buraco da piscina em construção no quintal (15min10seg), e Steve faz imitações e ri, junto com sua esposa, demonstrando certa alteração de ambos. Demonstrando, afinal de contas, certa irresponsabilidade em seu comportamento (15min55seg).

A representação dos pais no filme se dá como um casal relativamente irresponsável. A mãe, Diane, é sempre apresentada como uma personagem demasiadamente permissiva com os filhos, conforme situações já mencionadas e em vários outros momentos (12min58seg; 13min34seg; 21min29seg; 37min09seg; 1h33min20seg; 1h35min50seg). Além disso, ela é vista, em alguns momentos, com certa despreocupação em relação às tarefas da casa, como quando Carol Anne anuncia que, após incidentes sobrenaturais, que a princípio divertem a mãe, esta não preparou o jantar da família (32min40), fato reforçado ainda pela reclamação de fome, por parte da menina (33min38seg). Esse comportamento “relapso” é associado, em alguns momentos, à sua juventude, como fruto de uma geração de jovens que viveram a fase de liberação sexual de fim dos anos 1960 e início dos 1970 (32min31seg). A própria idade dos filhos endossa isso, quando em um momento posterior o pai fala acerca da idade de todos ambas e menciona a filha mais velha com 16 anos, e a mãe com apenas 32, indicando uma gravidez na adolescência, o que reforça a noção de imaturidade do casal (40min58seg).

Entretanto, o pai é sempre representado como uma figura dúbia, um sujeito que viveu as liberdades dos anos 1960, mas que busca se adequar ao padrão de vida da classe média, e se enquadrar à posição de chefe de família, em um trabalho de corretor, em que obtém sucesso com a venda de casas do mesmo projeto residencial que gerou sua própria casa (32min31; 30min38seg; 14min46; 20min53seg). Desse modo, a dubiedade é demonstrada pelo interesse dele por Ronald Reagan, ao mesmo tempo em que fuma maconha e tem comportamentos adolescentes.

O comportamento inadequado dos pais é reforçado, quando Robbie amedrontado com a tempestade, a árvore do quintal (17min 11seg) e um palhaço de brinquedo (17min 30seg) perto de sua cama, decide se dirigir ao quarto dos pais, no momento em que os mesmos estão fumando maconha, que é rapidamente escondida pela mãe, enfatizando sua preferência pelo prazer pessoal, enquanto sua família está amedrontada (18min18seg).

Em seguida, Carol e Robbie optam por dormir na cama dos pais (21min29seg), após os mesmos serem colocados na cama por Stevie (20min45seg) e se assustarem com um raio que cai rente à janela (21min18seg). No quarto dos pais, o televisor está ligado, e após o encerramento da programação, com a respectiva execução do hino nacional (21min 30), Carol acorda e se dirige à TV com chuviscos (23min19seg), para a qual ela estende sua mão e é correspondida com o espectro de uma mão que sai da tela em sua direção (23min49seg) e se desloca como fumaça rumo à cama dos pais (24min). Após isso, vários feixes de luz emanam da TV até um deles atingir fortemente a parede atrás da

cama dos pais (24min11seg), e iniciar um tremor na casa (24min17seg), que cessa, enquanto Carol Anne anuncia: “Eles estão aqui!” (24min30seg).

O ceticismo da família é novamente demonstrado, quando acreditam que o ocorrido foi um terremoto, algo cientificamente explicável, em oposição ao desconhecido inexplicável (24min44seg). Após isso, uma sequência de fatos sobrenaturais se inicia, com a quebra misteriosa de copos (26min09seg), talheres que se entortam (26min 50seg), cadeiras que se movem e se empilham sozinhas (27min35seg; 33min) e o cão que late para a parede atingida pelo espectro da TV (28min06seg).

Nesse ínterim, várias outras atitudes reforçam o desleixo da mãe, como quando seus filhos discutem na mesa (25min30seg) ou quando sua filha é assediada por dois trabalhadores que constroem a piscina na casa da família, e ela acha tal cena engraçada (27min 35seg), em um contexto que associa a figura masculina e do trabalhador braçal com a sexualidade exacerbada. Além disso, Diane faz brincadeiras com as cadeiras que andam sozinha (33min), utilizando inclusive sua filha, Carol, como um objeto que se move sozinho (33min50seg), o que deixa Steve assustado.

Após terem uma conversa embaraçosa (34min13seg) com o vizinho Ben sobre os fatos estranhos ocorridos, Steve decide buscar alguma ajuda no dia seguinte, mas Diane não vê tanta necessidade para isso (35min53seg; 36min14seg). A displicência em não levar mais à sério os eventos sobrenaturais cobra seu preço. Assim, na noite que se segue, os eventos estranhos continuam a ocorrer, com a tempestade apavorando Robbie (36min30seg) e a árvore não apenas projetando sombras, mas ganhando vida, quebrando o vidro da janela do quarto (36min56seg), e com um galho na forma monstruosa de uma mão (36min59seg) agarrando o garoto e levando o mesmo consigo, enquanto Carol Anne grita e os pais não conseguem chegar ao quarto a tempo de salvar o garoto (37min08seg). O efeito dos relâmpagos nesse momento se assemelha ao reflexo das luzes das ocasiões em que Carol Anne interagiu com a televisão.

Diane, Steve e Dana, a filha mais velha, descem ao andar de baixo para salvar Robbie (37min11seg). Diane e Steve saem no quintal, enquanto ouvem os pedidos de socorro de Robbie (37min 37seg) e ao fundo um pequeno tornado a caminho é exibido (37min 30seg). Robbie é salvo após uma luta intensa, em que vários cortes oscilam o enquadramento entre Steve lutando com a árvore, e a mãe desesperada (37min 44seg; 38min 30seg; 38min 33seg), até o pai desvencilhar Robbie da árvore (38min53) e o tornado arrancá-la do solo e levá-la embora (39min08seg).

Entretanto isso ocorre, Carol Anne é sugada por seu closet, que se abre após a saída de seus pais do quarto (37min15seg), mais uma vez enfatizando o desleixo em deixar a criança sozinha; ,e após uma sequência que oscila entre vários ângulos, entremeado com cortes abruptos da imagem, o closet emana vários espectros luminosos (37min16) e suga Carol (38min46seg), junto de vários objetos existentes no quarto, sem seus pais perceberem o ocorrido. Ao se darem conta da ausência da filha, os pais procuram no closet e não a encontram (40min02seg).

Após procurarem em vários locais da casa, incluindo o buraco da piscina em construção (41min26seg), Robbie ouve a voz de Carol Anne vindo da TV do quarto dos pais (41min38seg), ao gritar pela mãe, ela não percebe que a voz vem da TV (42min04seg). Diane procura a menina até ouvi-la chamar pela mãe de dentro da TV (42min26), e em seguida toca a TV com as mãos ainda sujas de lama da piscina em construção (42min39seg).

Steve busca ajuda em uma universidade (42min45seg), em uma sequência em que somos apresentados à Dra. Lesh (Beatrice Straight), Marty (Martin Casella) e Ryan (Richard Lawson), o cenário ao fundo identifica um laboratório para o espectador, e o iconotexto à porta nos informa de se trata de parapsicólogos (43min22seg). O que se segue, a princípio, são alguns desencontros entre a intenção dos pais e dos cientistas, já que os últimos estariam preocupados apenas com o estudo acerca dos fatos sobrenaturais, e o pai, preocupado com a própria filha (43min46seg).

A chegada dos cientistas à casa da família indica esse conflito (44min09seg), no qual os eventos anteriores descritos pelos mesmos são manifestações minúsculas, comparadas aos fenômenos na casa dos Freeling; isso, em certa medida, enfatiza um argumento anti-intelectual e anticientífico, a partir do qual, a realidade pragmática vivida no cotidiano é muito mais precisa e válida do que uma realidade ancorada na ciência. O susto dos parapsicólogos ao se depararem com os objetos voadores no quarto das crianças (45min18seg) e a reação da mãe quando Ryan vê as luzes piscando – quando diz: “vai haver mais duas, elas chegam em pares” (46min28seg) – enfatizam esse conflito entre o empírico e o teórico.

Após explicar para os pais os diferentes tipos de assombração possíveis (46min44seg), Dra. Lesh os acompanha ligando a TV para tentar contato com Carol, Diane enfatiza que os canais não sintonizados facilitam a comunicação (47min22seg). Após chamarem por Carol Anne, por algumas vezes, sem obter resposta, o cão da família fica de pé em uma região próxima a escada da casa (48min19seg), que mais adiante será

identificada como a saída do portal para o mundo sobrenatural, e só sai, no momento em que se ouve a voz de Carol Anne vindo da TV (48min50seg). Após ela descrever que vê uma luz (49min 36seg), da qual Dra. Lesh pede para que ela se afaste (49min50seg), posteriormente um clarão abre na região do portal e despeja alguns objetos que não se relacionam com a família, a notar pelo espanto de Steve que questiona sobre o que seria aquilo (50min 24seg). Nesse momento, Marty, cético, olha atrás da TV, procurando um transmissor que pudesse identificar alguma fraude (50min01seg).

O diálogo com Carol aponta para a menina em apuros, que pede ajuda contra algo que está vindo atormentá-la (50min 42seg). A partir de então, a sequência busca apontar para uma transformação da própria família, que não mais despreza religiosidade e as questões espirituais. A voz de Carol pedindo socorro parece se deslocar para o andar de cima (51min 06seg), em seguida, Diane começa a subir as escadas, e um vento muito forte passa por ela (51min 13seg). Nesse momento uma música lenta e emotiva acompanha a reação de admiração da mãe, que sente o cheiro da filha nela, e o reforço de uma conexão natural e divina entre mãe e filha (51min42seg). A imagem corta para Dana, a irmã mais velha, que antes desdenhava da prece realizada pela irmã, e que agora está admirada e aos prantos, com as mãos em posição de oração (51min 45seg).

Logo em sequência, no que parece uma reação a esse momento de fé, ouvem-se barulhos vindos do andar de cima (52min 04seg), e um estrondo acompanhado de um vento forte, que derruba móveis e lança Dana com força ao solo (52min20seg). Ao tentarem ir ao quarto das crianças, mesmo sob a desconfiança contínua de Steve (52min 52seg), Marty retorna rapidamente com um ferimento no abdômen (52min 57seg), indicando a incapacidade de práticas científicas (ou pseudocientíficas) de darem conta de resolver um problema sobrenatural.

Mesmo assim, na sequência seguinte, Marty ainda desconfia da veracidade daqueles fatos, e sugere várias hipóteses científicas para o fato de os equipamentos apontarem alterações no ambiente, incluindo umidade (54min). Em um diálogo entre Dra. Lesh, Marty e Ryan, os três cogitam inúmeras hipóteses científicas para os fatos que podem estar ocorrendo. Durante essa interação, em vários momentos, Steve, de longe, expressa uma reação de desprezo por tudo o que dizem (54min10seg – 54min55min).

A falta de um controle total por parte dos parapsicólogos é enfatizada, quando Dra. Lesh abre uma pequena garrafa de whisky (55min43seg), que carrega consigo e admite para Diane que está aterrorizada (56min06seg). Robbie questiona Dra. Lesh acerca das pessoas que estão assombrando (56min 27seg); ela diz que para aqueles que

morreram haveria uma luz maravilhosa que os buscaria, e nela estaria a explicação para todas as coisas do mundo (57min11seg), mais uma vez ressaltando o aspecto religioso dessa relação sobrenatural. Entretanto, haveria pessoas que estão perdidas e essas atormentariam os vivos (57min 44seg).

Posteriormente, enquanto todos dormem, Marty deixa Ryan cuidando dos equipamentos (1h30seg) enquanto vai até a cozinha procurar comida, mas começa a ter delírios, vendo um pedaço de carne se mexer (1h1min56seg) e um pedaço de frango se encher de larvas abruptamente (1h2min6seg), além disso vê sua pele se descolar do seu rosto, frente ao espelho (1h2min45seg). Isso ocorre como uma contraposição ao ceticismo apresentado justamente por Marty até aqui.

Ryan que deveria cuidar do equipamento, está realizando um desenho e ouvindo música nos fones de ouvido (1h3min21seg), enquanto não percebe que as câmeras fixadas para monitorar o local, começam a se moverem, mirando a escada, de onde se vê uma fumaça saindo do segundo andar, juntamente de uma luz e um som de porta se abrindo, com um aumento da intensidade dessa luz (1h4min1seg). Marty avisa Ryan, que olha com espanto para a situação (1h5min3seg), na qual as luzes se intensificam e todos olham com espanto (1h5min43seg), até o momento em que o espectro volta para o andar de cima (1h 6min 7seg). Ao olharem a gravação feita pelas câmeras, nota-se o vulto de um homem com chapéu (1h 7min 13seg).

A origem desse vulto é revelada na sequência seguinte, quando, após Dra. Lesh ir embora (1h8min14seg), sem resolver o problema, Steve recebe a visita de seu chefe, Sr. Teague, que acredita que o pai dos Freeling não está trabalhando naqueles dias, por que está em outro trabalho (1h 9min 23seg). Assim, Sr. Teague o leva até o topo de um monte, de onde se enxerga o vale, onde foram construídos os residenciais (1h 11min 13seg), lá, ele diz para Steve, que ali será construída sua futura casa, como um presente por ele ser responsável por 42% da vendas, e que por isso não pode perdê-lo (1h 11min 52seg), reforçando novamente o esforço de Steve para incorporar os valores da classe média estadunidense, deixando seu passado progressista para trás.

Após um riso meio indignado de Steve (1h12min30seg), a câmera se afasta em *zoom out* e exhibe ele e seu chefe frente a um imenso cemitério (1h12min50seg), olhando para os túmulos e diz: “Somos donos dessa terra, já tomamos providência para a mudança do cemitério” (1h13min), ao passo que Steve, em um momento de apego religioso, o questiona sobre o fato de isso ser um sacrilégio (1h13min03seg). Algo que para Sr. Teague não haveria problema, já que revela que o loteamento onde os Freeling moram

também foi construído sobre um antigo cemitério (1h 13min 15seg), mas assegura que as ossadas foram removidas para outro cemitério (1h 14min 02seg)

A sequência seguinte traz uma outra tentativa de salvar Carol Anne, agora não mais por uma via (pseudo)científica, mas por Tangina (Zelda Rubinstein), uma médium, que teria dons sensoriais documentados. Enquanto Tangina percorre os cômodos da casa (1h 15min 02seg), Steve desconfia de seus poderes, o que é rapidamente contornado por um ato de telepatia da médium com Steve (1h 16min 30seg).

Porém, antes de iniciarem o combate às forças sobrenaturais, a clarividente realiza uma explanação, que funciona como o princípio de redenção no comportamento questionável de Diane (1h 17min 13seg). Após afirmar que o ponto de origem dessas forças sobrenaturais é o closet pelo qual Carol foi sugada (1h 17min 44seg), Tangina afirma que precisa do amor de Diane pela filha e de sua fé, para poder salvar Carol Anne (1h 17min 56seg).

Em seguida a clarividente afirma que as assombrações são espíritos que não conseguiram ‘fazer a passagem’, logo, se encontram ali, pois Carol Anne ao mesmo tempo é uma luz que representa vida e memórias do lar para esses espíritos, e também os prazeres terrenos (1h 18min 59seg).

Após essa fala de Tangine, Diane abaixa a cabeça e chora, como se sentisse culpada por expor a filha aos seus próprios prazeres individuais, como fumar maconha (1h 19min 14seg). Aqui, de certo modo, reconhece-se uma culpa moral pelo acontecido, recaindo sobre o casal, mas com mais força na mãe dos Freeling.

O peso moral e religioso dessa possessão é afirmado, quando ela aponta uma presença terrível junto de Carol Anne, que se disfarça em uma forma inocente de criança, mas que “para nós é a besta” (1h 21min 18seg). A música emocionante e o *big close up* em Diane e em Tangina (1h 21min 56seg) enfatizam a urgência de se voltar contra a presença do demônio atormentando a pequena menina. Aqui, utiliza-se de uma referência cristã ao demônio como ardiloso em seus disfarces para enganar suas presas, tal referência data-se desde o cristianismo medieval.³⁷⁴

Em seguida, eles preparam um aparato (1h 22min) composto de cordas e bolas de tênis, e na sequência, iniciam a busca por Carol Anne. A princípio tentam fazer contato com a menina, que não responde (1h 22min 45seg). Segundo Tangina, isso ocorre pois ela está se sentindo segura com os braços que a envolvem (1h 22min 50seg), mas é uma

³⁷⁴ NOGUEIRA, Carlos R. F. **O Diabo no Imaginário Cristão**. São Paulo: Ed. Ática, 1995.

falsa segurança, e por isso, seus pais precisam brigar com ela, por meio de uma bronca, para que ela se desgarre dessas forças que a prendem (1h 23min 17seg).

Steve, à princípio, se nega a ficar bravo com a filha (1h 23min 26seg), mas depois a ameaça: “Você vai apanhar se não responder para os seus pais” (1h 23min 31seg). Em seguida o contato com Carol é estabelecido (1h 23min39seg). Demonstrando outra vez o argumento de que há uma falha de autoridade por parte dos pais, representados como extremamente permissivos.

Tangina pede, então, para Diane falar para Carol caminhar até a luz (1h 24min), o que desagrada a mãe (1h 24 min 16seg). Após isso, eles sobem para o quarto dos filhos (1h 24min 50seg), enquanto Ryan desce as escadas e vai até a região onde se abriu o portal no teto anteriormente (1h 25min 28seg). Após lançar duas bolas de tênis no armário do quarto, de onde emana uma luz forte acompanhada de um som estrondoso e intenso (1h 26min; 1h 26min 20seg), e verificar que as mesmas chegaram até Ryan pelo portal, Steve lança a corda, que é puxada da sala por Ryan (1h 27min 20seg). Em seguida, a corda é amarrada em Diane, que faz questão de entrar (1h 28min 39seg) , simbolizando uma forma de redenção de seu comportamento.

Após uma cena romântica de beijo entre Diane e Steve, selando uma espécie de harmonia familiar, acompanhado de uma música emotiva (1h 29min 03seg), a mãe de Carol adentra devagar ao guarda roupas, que emana luzes e estrondos mais fortes (1h 30min), e após 1minuto e 15segundos que Steve realiza uma luta intensa para segurar a corda, uma imagem monstruosa de caveira surge à frente de Steven, que solta a corda, no mesmo momento em que um enquadramento em *contra-plongée* aponta para o portal no teto da sala, de onde caem Diane e Carol Anne (1h 31min 15seg).

Ambas estão desacordadas (1h 31min 21seg), o que cria uma outra situação de suspense; Tangina pede para colocarem as duas em uma banheira cheia de água que já havia sido preparada (1h 31min 15seg). Na banheira, a câmera enquadra Carol Anne, sua mãe, e seu pai do lado de fora, apontando um sentido de união familiar para a cena (1h 31min 42seg), ambas aos poucos vão acordando (1h 31min 59seg; 1h 32min 25seg), e o suspiro aliviado de todos à volta indica uma suposta solução e desfecho para as turbulências (1h 32min 54seg).

A sequência seguinte ocorre em frente à casa, com a família rodeada de caixas e objetos, realizando a mudança (1h 32min 02seg). Após a mãe dar algumas instruções para Dana não voltar tarde de sua saída noturna (1h 33min 30seg), demonstrando um cuidado antes inexistente; Diane mostra duas mechas grisalhas no cabelo, demonstrando certo

amadurecimento com a situação ocorrida (1h 33min 47seg). Esse amadurecimento, já fora sugerido logo após o sumiço de Carol Anne, quando as roupas curtas e o visual despojado de Diane foi substituído por roupas mais sóbrias e fechadas (45min 46seg). A seguir, Diane e Steve, iniciam um diálogo reflexivo, em que lamentam terem de sair da casa após trabalharem duro por ela (1h 34min 42seg). Após isso, Steven diz que vai até o escritório buscar suas coisas, e demonstra postura firme, quanto a sua decisão de sair do trabalho (1h 35min 05seg).

Em seguida, Diane está em casa, para o que seria a última noite da família lá (1h 35min 37seg). Enquanto ela se prepara para tingir o cabelo, ouve-se as crianças brincando no quarto (1h 35min 42seg), a mãe então abre o registro da a banheira (1h 36min 10seg) e vai até o quarto das crianças pedir para que elas durmam (1h 36min 40seg). Após sua saída, Robbie observa o palhaço de brinquedo (1h 37min 15seg), que agora está sobre a cama de Carol Anne, ele joga sua jaqueta para cobrir o palhaço, e em uma sequência de cortes sucessivos que retarda o tempo de ação, a jaqueta cai sobre o palhaço e escorrega para o chão (1h 37min 40seg). Sob um enorme silêncio, a cena ganha contornos de suspense, até o momento em que Robbie observa que o palhaço não está mais no lugar de antes (1h 34min 06seg).

Lentamente, Robbie abaixa para olhar debaixo da cama, e a câmera o acompanha, mas o palhaço não está lá (1h 39min 32seg); ao subir novamente para a cama, o palhaço aparece e agarra o seu pescoço (1h 39min 36seg), e, nesse momento, o caráter sombrio e assustador do palhaço é enfatizado pela sua fisionomia alterada. O garoto enfrenta o boneco (1h 40min 11seg).

Diane, à princípio não ouve nada, até Robbie gritar de dentro do quarto (1h 40min 14seg), entretanto, ela não tem mais controle de seu corpo. Uma força abrupta a puxa para a parede e posteriormente até o teto (1h 40min 25seg), tal cena parece uma referência à possessão de *O Exorcista* (The Exorcist, 1973). Enquanto isso, Robbie despedaça o boneco com a mão (1h 40min 51seg), ao passo que Carol vê a porta do guarda roupa se abrindo novamente. A maldição não abandonou a casa, pois na perspectiva da narrativa do filme, ela é parte da natureza do lugar, que sendo construído sobre o cemitério, desrespeitou as almas que ali perambulavam, que nesse momento se vingam. O desrespeito é sobretudo um desrespeito religioso às almas.

Após sugar uma cadeira, a porta do closet se fecha (1h 41min 02seg) e pelas frestas observa-se intensas luzes e uma substância viscosa, que começa a escorrer pelas frestas da porta do mesmo (1h 41min 04seg). Ao conseguir sair do quarto, um espectro

esfumaçado se transforma em uma criatura que impede Diane de chegar até o quarto das crianças (1h 41min 22seg). Do lado de dentro, Robbie não consegue girar a fechadura da porta, que se encontra travada (1h 41min 26seg). Diane rola as escadas e lá embaixo tenta voltar, mas leva um choque no corrimão (1h 41min 55seg).

Diane, finalmente consegue sair de casa, e vai até a cerca divisória gritando pelo vizinho Ben Tuthill (1h 42min 21seg), ao tentar correr de volta para a casa, ela cai na piscina em construção (1h 42min 30seg), onde se nota uma série de esqueletos que emergem na lama que cobre a piscina (1h 42min 47seg). Após esforços para se desvencilhar das ossadas, Diane consegue escalar até a borda pela mangueira de drenagem instalada no local e, com ajuda de seu vizinho Ben, ela consegue sair (1h 43min 50seg). Na sequência, ela retorna para dentro de casa e consegue subir as escadas (1h 44min 04seg). Ao subir, o hall, que até então era pequeno, se transforma em um corredor comprido (1h 44min 14seg), em uma referência a *O Iluminado* (The Shining, 1980) produzido dois anos antes de *Poltergeist*. Frente ao corredor, cujo tamanho se expande mais, Diane corre até chegar à porta e arrombá-la (1h 44min 36seg): ao entrar, seus filhos estão pendurados (1h 44min 42seg), pois o *closet*, que agora é um buraco amarelo, que se movimentava como uma boca faminta, está sugando tudo o que está no quarto (1h 44min 50seg). A mãe consegue sair e estender as mãos para, com muito esforço, salvar os filhos (1h 45min 44seg).

Nesse momento, Steve chega, junto com o Sr. Teague (1h 45min 59seg), e o descer do carro se apavora com as luzes intensas que emanam de dentro da casa (1h 46min 01seg). Ele avista a família saindo pela porta da frente, mas um caixão emerge do chão, despejando um esqueleto na família, e impedindo os mesmos de saírem de casa (1h 46min 06seg). A partir disso, vários caixões começam a emergir no jardim e em várias partes da casa (1h 46min 18seg; 1h 46min 27seg). Vendo isso, Steve agarra Sr. Teague pelo colarinho e “tira satisfação” por seu ex-chefe ter deixado os corpos do cemitério no local das construções (1h 46min 39seg). Mesmo após desviar de vários caixões que emergem do solo, Diane e os filhos conseguem chegar na rua e entram rapidamente no carro (1h 47min 02seg); a saída é atrasada pela demora de Steve em achar as chaves e pelo corpo que um caixão arremessa no carro (1h 47min 34seg). Antes de saírem, Dana chega e também adentra o carro, que acelera (1h 48min 4seg), enquanto a câmera se abre e exhibe a rua com um cenário caótico, repleta de explosões vindas do subsolo e caixões emergindo (1h 48min 13seg).

Após desviar de vários obstáculos o carro da família se afasta, no momento em que a imagem corta para Sr. Teague que se levanta e observa um raio amarelo que o derruba no chão (1h 48min 18seg). Aos poucos a casa se esfacela e é sugada inteira pelo próprio feixe de luz que emana de lá de dentro (1h 48min 57seg).

O filme se encerra com a família Freeling entrando um hotel (1h 49min 42seg). A imagem exhibe o lado de fora do quarto até a família entrar (1h 50min 10seg). A imagem vai se afastando aos poucos, mas ainda há tempo para que Steve abra a porta e coloque a TV para fora do quarto (1h 50min 36seg). A imagem continua se distanciando, enquanto uma música cantada por um coral começa a ser executada, ao mesmo tempo em que, antes mesmo da imagem escurecer, aparecem os caracteres anunciando que o filme foi produzido por Steven Spielberg (1h 52min 6seg).

A narrativa de *Poltergeist* apresenta inúmeros aspectos que tocam questões debatidas nesse trabalho, como as perdas geradas pela crise econômica nos EUA e o consequente medo do esfacelamento do *American Way of life*. Tal esfacelamento, na visão das principais correntes conservadoras da época, incluindo os Republicanos ligados ao presidente Ronald Reagan, teria sido culpa das políticas de bem-estar social dos anos 1960 e 1970 e dos progressistas que se manifestaram nesse período, por meio da contracultura, e da adoção de novos hábitos.

Os conservadores difundem a ideia de que aquela geração seria responsável por um declínio moral dos EUA, que impõe práticas de permissividade *excessiva* no âmbito do comportamento, como a falta de rigidez para a educação dos filhos e o consumo de drogas e bebidas. Para eles, tal cenário destruiria o estilo de vida da classe média estadunidense, representado no filme, por um dos símbolos da mesma: a casa própria em bairro residencial suburbano.

Além disso, no que diz respeito à TV, a posição é ambígua, pois, ao mesmo tempo que a cena final demonstra a busca pelo afastamento total da família, em relação à televisão, por outro lado, o filme deixa claro, que tudo depende do programa assistido. As manifestações sobrenaturais na TV não ocorrem enquanto se assiste a elas, mas quando a TV sai do ar, após se desfazer o elo com os valores estadunidenses, representado pelo fim da execução do hino nacional dos EUA e a entrada da TV em estado de ausência de sinal televisivo.

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

4.2.1 Contexto de produção e relatos

A série *Hora do Pesadelo* é composta por uma sequência de sete filmes, produzidos entre 1984 e 1994. O primeiro filme a ser analisado aqui dá início a uma das sequências de maior sucesso do horror dos anos 1980. Dirigido por Wes Craven, criador do personagem apresentado pelo filme e que se tornaria um dos símbolos do slasher dessa década, Freddy Krueger,³⁷⁵ o filme é um dos mais significativos exemplos do acoplamento da fórmula *blockbuster* ao cinema de horror.

Craven havia dirigido alguns outros filmes, durante os anos 1970 e 1980, mas com sucesso restrito ao público do horror. Antes de *A Hora do Pesadelo*, seu filme mais conhecido foi *Quadrilha dos Sádicos* (*The Hills Have Eyes*, 1977). Com *A Hora do Pesadelo*, Craven ingressa no hall dos principais diretores do gênero.

O filme consolida o formato de sequências lucrativas e o modo como o horror se incorpora ao cinema *Blockbuster*, com sinergia de mercado, narrativa com apelo juvenil, ritmo acelerado em cenas de ação, e a comercialização de uma infinidade de produtos correlatos, como brinquedos, roupas, programas de TV e uma infinidade de bens de consumo, com o apelo para Freddy Krueger.

O filme, apesar de ter sido lançado nos EUA, em 1984, foi exibido no circuito cinematográfico do Brasil apenas em 1986, pouco antes do lançamento do segundo filme da franquia. No mundo todo, a produção arrecadou um total de mais de 27 milhões de dólares.³⁷⁶ Além disso, o filme ficou conhecido por lançar Johnny Depp (no papel de Glen), como um jovem ator fazendo sua estreia em Hollywood.

³⁷⁵ Juntamente com Jason, de *Sexta Feira 13*.

³⁷⁶ Fonte: <https://www.boxofficemojo.com/title/tt0087800/?ref=bo_se_r_1>.

Figura 2. Cartaz oficial de *A Hora do Pesadelo*



O cartaz de *A Hora do Pesadelo* (*A Nightmare on Elm Street*, 1984), traz a gravura de Nancy deitada na cama, com os olhos arregalados. Sobrepondo-se à sua cabeça estão dois olhos deformados, que apontam para um horror que lhe assombra (partimos do pressuposto de que o espectador, no contexto do lançamento, ainda não conhece o personagem Freddy Krueger), junto dessa imagem monstruosa há as unhas metálicas do personagem, e no alto do cartaz a frase em caixa alta, com letras brancas: “Se Nancy não acordar gritando, ela não vai acordar de jeito nenhum”. A frase aponta para a causa de a assombração estar relacionado ao sono, no caso ao pesadelo, como o próprio título induz.

Há um contraste de cores entre a parte de baixo do cartaz (na qual se encontra Nancy) que contém um azul e um branco mais suave, e a parte superior do mesmo, que ressalta o vermelho do vilão, acentuando a ideia de bem contra o mal.

Chamam a atenção os ombros e parte do tronco de Nancy descoberto e desnudo, o que indica certa conotação de sensualidade, anunciando este elemento como parte da narrativa.

4.2.2 Narrativa de *A Hora do Pesadelo*

A primeira sequência apresenta um formato que se mantém nos filmes posteriores da franquia, introduzindo o espectador ao pesadelo de um dos personagens, que sempre culmina em um contato direto ou indireto com o vilão horrorífico, Freddy Krueger (Robert Englund). Neste primeiro filme, o pesadelo tem a função de apresentar o personagem e o seu *modus operandi* para perseguir suas vítimas. Dessa forma, o filme inicia com Krueger se apossando de um pacote de pano, cujo conteúdo são as partes de uma luva, utilizada como arma pelo personagem (20seg), por conter compridas garras de metal, nas pontas dos dedos. Após isso, inicia-se a montagem dessa luva (23seg), indicando o início de uma saga violenta do personagem, A confecção da luva é realizada por ele mesmo, entretanto, a cena é composta por uma sucessão de planos fechados, com muitos cortes, nos quais se intercalam tomadas em plano detalhe de uma mesa bagunçada, de ferramentas e da *montagem* de suas garras, em uma oficina revelando pouco sobre quem está executando a ação nesse momento (23seg até 56seg).

A ação é acompanhada de uma música instrumental, produzindo um efeito de suspense, que vai se intensificando até a luva ser calçada na mão de Freddy Krueger (58seg), quando a música chega à um agudo intenso, e após um *fade out*, o título do filme aparece em vermelho na tela (1min 06seg). Após isso, em contra-plongée, as garras de Freddy são vistas rasgando um pano pendurado, apontando para o início da ação do personagem (1min 11seg).

Em seguida, surge uma garota loira, de cabelos médios, correndo (1min 13), ela está em um corredor e aparece de frente, em perspectiva, usando uma camisola (1 min 22seg); enquanto ela caminha, uma voz a chama pelo nome *Tina*, ela então corre, enquanto a voz continua chamando por ela.

Após isso, Tina (Amanda Wyss) corre e adentra em uma casa de máquinas, com uma iluminação escura, repleta de canos, corredores e fumaça (2min 01seg). Seu andar é intercalado pela sombra de Krueger, à espreita dela (2min 09). A personagem anda por diversos corredores e plataformas, de múltiplos andares, como mostra uma das tomadas em um plano geral (02min 23 seg) e está sempre acompanhada por uma trilha instrumental contínua, além de grunhidos e risadas intercaladas de Freddy Krueger (2min 17seg; 2min 43seg, 3min 20seg), gerando a impressão de estar perdida e ser perseguida em um labirinto. Essa conotação se intensifica quando o assassino começa a perseguir Tina, que corre, em fuga, até adentrar um corredor sem saída, repleto de canos e tubos (3min 24 seg).

Enquanto ela grita, Krueger se aproxima, mas ainda é apresentado apenas pela sua sombra caminhando nesses corredores (3min 27seg). Ao fundo podemos ouvir o som de carneiros berrando, o que pode ser tanto uma referência ao ato de *contar carneirinhos* (3min 30seg), identificando tal sequência como um sonho, quanto a representação da inocência juvenil, sendo aniquilada naquele pesadelo, um carneiro já havia cruzado o caminho de Tina, em instantes anteriores (1min 57seg).

Antecedendo o ataque do vilão, a música cessa, e Tina está em um *close up* frontal, em relação à câmera, escondendo do espectador o que há no seu entorno³⁷⁷ (3min 32seg). O clima de suspense tem seu clímax com a quebra o silêncio e a aparição de Freddy Krueger (Robert Englund), gritando e segurando Tina pelo braço (03min 38seg), até que ela acorde em sua cama, levantando seu tronco, repentinamente, de frente para a câmera, enquanto acima dela se vê um crucifixo, indicando o peso da crença e da religiosidade para se safar do assassino monstruoso (03min 40seg).

Após se levantar, Tina se depara com sua mãe adentrando ao seu quarto (03min 40seg), e lhe perguntando sobre a agitação de seu sono, após Tina responder que teve apenas um *sonho ruim*, ela repara em sua camisola rasgada pelas garras de Krueger, e pede para Tina aparar melhor as unhas ou parar com esse tipo de sonho (3min 57 seg). Essa ação denota um certo desleixo da mãe em relação aos problemas da filha; tal comportamento é reforçado, com a presença de um homem que adentra ao quarto e pede para a mãe de Tina voltar para a cama.

³⁷⁷ Tal enquadramento é um recurso habitual do horror, para promover o impacto do susto gerado pelo ataque à vítima, ou seja, fecha-se o enquadramento, de modo a ir se abrindo no momento do ataque do monstro/assassino.

A reação da jovem, demonstra que ele (3min 59seg), provavelmente, não é seu pai. O breve diálogo tem uma forte conotação sexual, inserindo mais um elemento comum aos filmes analisados: a atribuição de comportamentos considerados *inadequados*, em uma relação causal e explicativa ao terror sofrido pela vítima da assombração sobrenatural.

Ao voltar a dormir, Tina pega o crucifixo em suas mãos e traz para perto dela, reforçando a ideia acerca da proteção religiosa, quando se trata do enfrentamento de forças sobrenaturais (4min 15seg). Após uma transição encadeada, a sequência seguinte se inicia com várias crianças vestindo branco e pulando corda, ao mesmo tempo em que cantam uma cantiga, presente em todos os filmes da série (4min 24 seg). A cantiga é ao mesmo tempo um indicativo de que o perigo da assombração é justamente o esfacelamento de uma inocência infantil, bem como anuncia a chegada do próprio Freddy Krueger.

É importante lembrar que o próprio assassino possui uma relação com crianças em seu passado, já que ele é o fantasma de um infanticida, que foi morto, retorna para assassinar outros jovens, agora com o poder de adentrar aos pesadelos dos adolescentes, como será explicado em um outro momento da narrativa. Ou seja, a cantiga, as crianças, e o próprio crucifixo são alguns dos aspectos que trazem ao filme uma característica remanescente do cinema clássico hollywoodiano: a redundância narrativa, que, segundo David Bordwell, busca reforçar de várias formas uma mesma mensagem, por meio da repetição e reafirmação da mesma, intercruzando aspectos narrativos e formais, imagéticos e sonoros.³⁷⁸

Nesse contexto somos apresentados aos outros três jovens perseguidos por Freddy Krueger. Primeiramente, o casal *Nancy Thompson* (Heather Langenkamp) e *Glen Lantz* (Johnny Depp), que, acompanhados de Tina, descem de um carro vermelho (4min 42seg), conversando sobre o pesadelo da noite anterior. Tina relata ter ouvido a tal cantiga no sonho (4min 47seg), após Nancy também dizer que teve um sonho assustador; tal diálogo afirma ao público que aquele grupo de jovens é o alvo do assassino. Em seguida, somos apresentados ao outro jovem, Rod (Jsu Garcia, aqui como Nick Corri), o namorado de Tina, cuja chegada é marcada por um comportamento debochado, agressivo e extremamente *sexualizado*, por meio de piadas e insinuações a Tina e aos demais.

378 BORDWELL, op. cit.

Rod é tido como um jovem de comportamento rebelde, que faz piada, ameaça e age com certa soberba e inconseqüência (5min 03seg, 9min 21seg, 9min 43seg); isso é reforçado por seu figurino, com calças jeans e jaqueta preta, em uma referência à padrões formais que remetem à ideia de rebeldia juvenil, explorado por muitos filmes anteriores.³⁷⁹ Diferentemente de outros personagens, Rod não tem sua família presente em nenhum momento da trama, reforçando a associação do comportamento juvenil inconsequente com o descuido paterno e materno.

Ainda na mesma seqüência, antes de entrarem na escola, Tina e Nancy conversam sobre os sonhos ruins, e afirmam que as coisas estão estranhas. Tina sugere que, possivelmente haverá um terremoto, pois acredita que as coisas ficam estranhas antes de um terremoto (5min 46seg). Tal afirmação funciona como um anúncio e um presságio de dificuldades a serem enfrentadas pelas personagens.

Na seqüência seguinte, já após o anoitecer, Tina entra em sua casa, acompanhada de Nancy e Glen. Ela os chama, pois sua mãe foi viajar e a deixou sozinha (6min 06seg), entretanto Glen afirma que não foi autorizado, pelos seus pais, a passar a noite na casa de Tina (6min 10 seg), e terá de fingir que está na casa de um primo; para tal finalidade, ele liga para sua mãe, e utiliza efeitos sonoros gravados em uma fita cassete para fingir que está em outro ambiente (6min 20seg). Essa soma de fatores reforça novamente a ideia da irresponsabilidade paterna e ainda se acrescenta a noção de juventude desvirtuada e desobediente, mesmo quando tem pais rígidos (como é o caso de Glenn). Os elementos visuais, que compõem o *mise-en-scène* da seqüência, como o cenário, reforçam, de forma redundante, essas afirmações: mesa de centro bagunçada, comida espalhada no ambiente, objetos desorganizados.

Em seguida, Tina, em um diálogo em plano médio, de perfil, ao afirmar, que ficou o dia inteiro pensando *na cara feia daquele homem e ouvindo aquelas unhas* (07min 25seg), estranha o fato de a amiga, Nancy, ter sonhado com um monstro semelhante ao dela, cuja descrição física é a mesma (07min 31seg). E logo chegam à conclusão de que sonharam com o mesmo monstro (08min 04seg).

³⁷⁹ Especialmente por filmes protagonizados por James Dean, como *Juventude Transviada* (Rebel Without a Cause, 1955), e Marlon Brando, como *O Selvagem* (The Wild One, 1953); assim como algumas produções da própria década de 1980, que fazem clara referência a esses filmes, a exemplo de *O Selvagem da Motocicleta* (Rumble Fish), que reforça o estereótipo físico do rebelde descompromissado.

Após Glen desacreditar dos pesadelos de Tina e Nancy (08min 07seg), o trio ouve barulhos vindos de fora da casa e saem para o quintal para averiguar (08min 36seg) o que se passa; em uma escalada de suspense. A sequência, com Glen caminhando, enquanto Nancy e Tina esperam na varanda, intercala cortes sucessivos, de modo a gerar um alongamento temporal, o que Ismail Xavier define como *adiamento da ação*, que cria um efeito de suspense e aumento da expectativa por um impacto vindouro (08min 50 seg até 9min 21seg).³⁸⁰ A imagem fecha em um *close-up* de Glen, quando o mesmo adentra uma região escura do quintal (09min 15 seg). Subitamente, Glen é interpelado por Rod, que o derruba, debocha dele e o ameaça em seguida (09min 46seg), explicitando, mais uma vez, um comportamento tido como inadequado, pela representação que a narrativa faz de sua rebeldia. Ao final dessa sequência, as insinuações sexuais de Rod, ao levar Tina para o quarto da mãe dela, reforçam essa representação (10min 18seg).

Em seguida, Tina e Rod têm relações sexuais, que ocorrem no quarto da mãe da garota, enquanto Glen está no sofá da sala, ouvindo os gemidos e barulhos advindos do casal (11min 04seg). *Moralismo é uma droga* (11min 28seg), demonstrando que seu incomodo não é com os gemidos em si, mas pelo fato de não poder realizar o mesmo com sua namorada, Nancy. Ao mesmo tempo, isso demonstra um comportamento mais *recatado* e retraído do casal. O reforço dessa moralidade sexual se dará pelos eventos seguintes, envolvendo o primeiro assassinato cometido por Freddy Krueger, no filme.

Após a relação do casal, ressalta-se o contraste com Nancy, quando ela, deitada no quarto de Tina, segura o crucifixo que cai da parede e dorme com o objeto ao lado (12min 32seg), enfatizando o contraste moral entre Nancy e Tina e o peso da fé cristã como arma para se combater a monstruosidade do assassino, que, desse modo, é automaticamente trazido para a narrativa como uma força demoníaca sobrenatural. Isso é confirmado no minuto seguinte, quando Freddy Krueger tem sua forma modelada na parede do quarto (13min 57seg), mas recua, após Nancy se mexer, com o crucifixo ao lado (14min 12seg).

No primeiro ataque de Krueger, evidencia-se ao público o *modus operandi* do vilão – utilizado em todos os filmes da série: ele utiliza o pesadelo, o sono, um momento de vulnerabilidade do jovem, para cometer os assassinatos. Após levantar de sua cama e ouvir barulhos vindos de fora da casa (13min 39seg), Tina desce até o quintal, ouvindo

³⁸⁰ XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: opacidade e transparência**. São Paulo: Paz e Terra, 2005, p. 31.

uma voz chamar seu nome (15min 10seg), e ao avançar (em plano subjetivo) ela sai da casa e adentra à uma rua suja e escura (15min 43seg). Em um portão de madeira, ao final da rua, surge a sombra de Freddy Krueger (15min 54seg), ele surge, em um plano aberto, em meio a um contraste de luz e sombra, o que ressalta apenas sua silhueta, na rua (15min 57seg), enquanto seu braço se torna elástico, ocupando todo o espaço da rua, de modo a utilizar suas garras para arranhar as paredes, e produzir ruídos e faíscas (16min 10seg).

Antes de fugir, Tina, aterrorizada, diz em *close up*: “Por favor! Deus!” (16min 12 seg), e Krueger, apontando para suas garras afiadas, responde, em tom de deboche: “Isto é Deus!”, reforçando a ideia do monstro como o oposto da fé e da religiosidade, como uma entidade diabólica.

Em sua fuga, Tina volta para o quintal da casa e fecha o portão (16min 30seg); entretanto, Freddy Krueger sai de trás de uma árvore (16min 36seg) e utiliza duas garras para cortar os dedos de sua outra mão, enquanto ri de modo debochado, demonstrando sua natureza sobrenatural e o que é capaz de fazer, além de indicar uma certa onipresença dele nas ambientações dos pesadelos.

Sem conseguir entrar na casa, Krueger segura Tina, ambos entram em luta corporal e caem sobre vários objetos existentes na varanda (17min 01seg), em um plano fechado e repleto de cortes rápidos, até o vilão cobrir Tina com um pano branco, enquanto ela grita e a música tensa se intensifica (17min 04seg).

Em um plano fechado, Rod acorda no quarto e vê Tina totalmente embaixo do lençol, se mexendo com agitação e gritando (17min 07seg), ele se levanta, assustado, puxa o lençol de Tina e encosta-se na parede (17min 11seg). Tina é morta de forma violenta e sangrenta, após ser ferida e arrastada por Krueger – invisível para Rod, que estava acordado e apenas vê tina flutuando, girando pelo teto e pelas paredes e morrendo (18min 01seg), após ser solta na cama e ensanguentar o quarto inteiro, incluindo Rod, que observa em desespero.

Cabe ressaltar, que esse excesso de sangue é uma característica bastante comum do subgênero Slasher. Entretanto, apesar de aparecer duas vezes durante este primeiro filme, não é um padrão para os assassinatos cometido por Freddy; muito do que, aliás, deve-se ao fato de que o filme busca um público mais abrangente e heterogêneo, quebrando alguns limites do subgênero e do próprio gênero de horror, ressignificando as características genéricas.³⁸¹

381 ALTMAN, op. cit., p. 93.

Após ouvirem os gritos de Tina (17min 55seg), Glen e Nancy entram no quarto e se deparam com o cadáver ensanguentado da amiga (18min 20seg), em um close up, ressaltando seu espanto, Nancy olha para a janela, que está aberta (18min 26seg), indicando a fuga de Rod, que será acusado desse crime.

A morte de Tina exemplifica um elemento central em vários filmes de horror hollywoodianos, dos anos 1980: a ideia de uma juventude perdida, reforçando uma visão catastrófica acerca de uma sociedade em decadência moral. Nesse sentido, a associação dos jovens com comportamentos considerados *imorais* e inadequados com consequente morte dos mesmos, como fruto de uma abertura às forças diabólicas, se faz frequente.

Em geral, muitos desses comportamentos são associados, principalmente, a uma ideia de degradação familiar, explicada pelo fato de esses adolescentes, filhos de uma geração de pais que viveram a juventude dos anos 1960, serem frutos de uma educação permissiva e descuidada. Isso é demonstrado, nessa morte, tanto pela relação sexual entre o casal de adolescentes (fato que culmina na morte da garota), quanto pelo desleixo parental, que deixa a jovem sozinha em casa.

A sequência seguinte, quando na delegacia, o Tenente Donald Thompson (John Saxon) ouve a descrição do perfil da vítima, feita pelo Sargento Parker: “Abandonada pelo pai, 10 anos atrás; mãe estava em Vegas com seu namorado...” (18min 30seg). A descrição de Rod também reforça a perspectiva de uma juventude decadente: “Seu nome é Rod Lane, é do tipo músico, foi preso por drogas e brigas” (18min 49seg). Donald entra em sua sala e lá estão Marge (Ronee Blakley) e Nancy.

Donald Thompson, pai de Nancy, é separado de Marge (Ronee Blakley), ele é bastante cético em relação às assombrações de Krueger. Além disso, na narrativa, a ruptura familiar, promovida pelo divórcio, traz consequências no que tange à autoridade sobre a filha e o comportamento dos jovens.

Em alguns momentos, incluindo essa sequência em família na delegacia, Donald insinua que Marge estaria sendo uma mãe displicente e relapsa (19min 26seg; 47min 03seg), a culpa pelos males que ocorrem com Nancy, o que reforça uma representação feminina pela sua função maternal e cuidadosa, justamente pela apresentação da Marge, como o contra exemplo, uma mulher perturbada, alcoólatra e permissiva com a filha. O que problematiza a concepção de Carol Clover sobre a representação de personagens femininas como empoderadas nos filmes de horror.

Todo esse ambiente (mãe relapsa, pai culpabilizando a mãe e amigos de índole duvidosa) contribuiria para que Nancy estivesse em perigo, assim como outros jovens de

sua geração. Também está em evidência um conceito de família, pois a partir do enfoque em pais separados, como uma das causas de problemas para os adolescentes, demonstra-se a necessidade de uma família nuclear, com pais casados, para educar e vigiar os filhos.

A sequência seguinte apresenta os aspectos problemáticos de Marge e sua relação com a filha e a bebida. No dia após o assassinato, Marge manuseia uma garrafa na cozinha, enquanto sua filha vê notícias sobre a busca policial por Rod, principal acusado de assassinar Tina (20min 41seg), antes de sair para ir à escola. Marge tenta impedir, mas não consegue fazer com que Nancy fique em casa. Nesse caminho da escola, Rod, em fuga, encontra Nancy e afirma sua inocência (22min27seg), mas é preso por Donald, que usa a amizade de sua filha para encontrar o acusado (22min 57seg).

Em seguida, Nancy cochila em uma aula de literatura e tem outro pesadelo com Krueger. Durante a aula, sua professora está abordando a obra Hamlet, de William Shakespeare. As citações e declamações da aula se entremeiam com o próprio sonho, quando Nancy se encontra em um estado sonolento, e o conteúdo explanado se relaciona com sonhos, pesadelos e com a assombração vivida por Nancy: “De acordo com Shakespeare, havia alguma coisa operando na natureza humana que era podre. Uma ‘úlcera’, segundo ele” (23min 25seg). Como o anúncio de que a assombração é o fruto de um lado sombrio da humanidade. Em um momento seguinte, enquanto Nancy adormece, um aluno declama o seguinte trecho: “E os mortos, com suas mortalhas, gritaram e gaguejaram, nas ruas de Roma, com as trevas, com o rastro de fogo e dívidas de sangue” (24min 07seg). Desse modo se dá, novamente, a redundância em reafirmar uma natureza diabólica de Freddy Krueger, em congruência com as mortes que assombram o cotidiano da protagonista e ainda o prenúncio de que tal assombração é efeito de um ato cometido pelas próprias pessoas envolvidas – o que será evidenciado mais adiante, quando Nancy descobre a origem de Krueger e a relação do mesmo com o passado de seus pais (57min 58seg).

Nesse pesadelo, Nancy vê Tina toda ensanguentada em um saco plástico, chamando por ela (24min 23seg); ao fundo o rapaz encerra recitando “Oh Deus, eu poderia ser confiando numa casca de noz e me sentir um rei do espaço infinito, se eu não tivesse sonhos ruins” (24min 38seg), ao passo que Nancy se levanta e vai atrás da aparição de Tina, no corredor da escola (24min 44seg), enquanto a música se intensifica, indicando suspense e expectativa. Tina, de frente, em um plano médio, olha para o contracampo, enquanto segue um rastro de sangue no chão (24min 53seg). Ela avista o corpo de Tina, deitado no chão, dentro de um saco transparente, quando as pernas de Tina erguem e ela

é arrastada por algo invisível, sumindo e virando o corredor (25min 07seg). Nancy continua seguindo o rastro, quando ela acelera e dá de frente com uma garota, com o nariz sangrando e a blusa listrada, característica de Freddy Krueger (25min 26seg).

Nancy continua andando, e ouvindo a voz de Krueger a chamar (25min 38seg), ao olhar para trás, ela vê a garota com as garras do assassino, dizendo “Não corra no hall” (25min 40seg), entretanto continua correndo, em plano americano (25min 44), até chegar em uma escada, apresentada em *plongée*, na qual Nancy desce, e vê uma placa com o iconotexto “Não é permitido estudantes” (25min 53seg). O que anuncia, que os caminhos que ela adentrar a partir de uma porta que se encontra em sua frente, podem fugir do seu controle, é como um território *proibido*.

Nancy caminha, em um ambiente caótico, com um som de água caindo ao fundo³⁸² uma marca de prenúncio do ataque de Freddy Krueger, que permanece por todos os filmes da sequência. O plano fechado e a iluminação escura, com jogos de luz e sombra, fazem com que aumente o suspense com a sequência, já que não é possível ver muita coisa do que há ao seu redor, além de caldeiras, máquinas e ferramentas por todos os lados (26min 33seg).

Ao mesmo tempo em que observamos Krueger se escondendo e observando Nancy entre vigas de madeira, enquanto a protagonista chama por Tina (26min 57seg), demonstrando que o corpo da amiga foi a armadilha utilizada pelo vilão para atraí-la, tal ação demonstra, novamente, o aspecto do demônio cristão, presente em Krueger, já que ele possui táticas ardilosas para atrair suas vítimas, utilizando falsas imagens, se passando por outras pessoas, e se utilizando de sarcasmo e deboche frente as situações.³⁸³ Esse aspecto é confirmado, quando ele fica de frente com Nancy e, enquanto ri, corta a pele do próprio peito, de onde saem inúmeros vermes e larvas (27min 06seg).

Com isso inicia uma perseguição à Nancy, que se vê perdida, sem achar uma saída do local, que parece um labirinto. Esse labirinto, que está no o pesadelo de Nancy, ou seja, em sua mente, pode ser entendido como o perigo existente dentro do próprio jovem, do seu pensamento, crenças e hábitos, que o leva a se perder. As mortes de outros jovens, em todos os filmes da série, muitas vezes é acompanhada do caminhar perdido do

³⁸² Uma marca presente nos filmes da sequência *A Hora do Pesadelo* e funciona como um mecanismo que indica o prenúncio do ataque de Freddy Krueger, o anúncio da assombração.

³⁸³ NOGUEIRA, op. cit..

personagem perseguido, em meio a labirintos existentes em casas, ruas, prédios, fábricas e outros ambientes.

A perseguição ocorre até o momento em que Nancy se vê acuada contra a parede, em um corredor repleto de tanques com alta temperatura (27min 29seg). Krueger, ao vê-la, faz todo tipo de deboche sarcástico, como utilizar suas unhas para fazer um ruído estridente, em contato com os canos de metais (27min 48seg), anda lentamente enquanto dá risada (27min 55seg); diz, em um enquadramento de *plano detalhe*, de sua boca: “Venha para Freddy!” (28min 07).

Nancy acorda, após encostar o braço a tubulação quente, ao mesmo tempo em que Krueger desferia seu ataque nela, em *contra-plongée*³⁸⁴ (28min 11seg). Após acordar, ela foge da escola (28min 40seg) e repara que a queimadura afetou seu braço para além do pesadelo (29min 19seg). A confusão sobre esse fato a leva a visitar Rod na cadeia, para compreender o que ocorreu com Tina (29min 38seg). O rapaz relata que na cena do crime “havia mais alguém embaixo das cobertas com ela” (29min 41) e que sabe disso porque alguém fez quatro cortes com algo invisível, na sua frente, em sua namorada (30min 34seg). Além disso, ele cogita que pode ter algo a ver com o pesadelo que ela tinha, em que “havia esse cara, ele tinha facas no lugar dos dedos” (32min 03seg). Antes de ir embora, Nancy, assustada, se afasta e confirma que acredita em Rod (31min 23seg).

Na sequência seguinte, o ataque de Krueger ocorre quando Nancy está tomando banho na banheira, em sua casa, a princípio, em um enquadramento fechado, sonolenta e cantando a cantiga infantil sobre Freddy Krueger (31min 43seg). Ao fim da cantiga, ela cai no sono e o enquadramento frontal mostra a jovem com as pernas abertas e as garras do assassino surgindo entre as pernas, por debaixo de seu órgão genital (32min 15seg), apontando novamente para o aspecto sexual presente na origem dos males que a assombram. O enquadramento fixa-se em um plano subjetivo, com as garras se aproximando dela (32min 27seg), mas ela é salva desse ataque, por sua mãe, que bate na porta e a acorda (32min 28seg). Entretanto, após discutir com sua mãe, ela volta a pegar no sono (32min 47seg).

Com o enquadramento frontal, a partir do meio de suas pernas, Nancy é puxada para baixo, à medida que a música contínua até então se intensifica (33min 03seg).

³⁸⁴ O enquadramento em *contra-plongée* é muito comum nos filmes da série e representa, geralmente, uma relação de superioridade/inferioridade, onipotência/impotência, da vítima em relação ao vilão e do mesmo em relação à vítima atacada.

Enquanto ela grita e se debate, o enquadramento muda várias vezes, em cortes rápidos e sucessivos, incluindo um plano zenital, que exhibe a jovem afundando e se debatendo (33min 18seg), e um plano médio no fundo da banheira, que possui aqui uma profundidade muito maior, em um ambiente muito escuro, no qual, as garras de Freddy Krueger surgem e tentam agarrá-la. Após se debater, Nancy consegue colocar a cabeça para fora da água e chamar sua mãe, que tenta abrir a porta por fora (33min 33seg). Ao sair da banheira, Nancy finge para sua mãe que nada ocorreu (33min 41seg) e, após Marge sair, pega um remédio cujo iconotexto, em seu rótulo, enfatizado em plano detalhe, contém o nome *Stay Awake – Fast Acting* (34min 24seg), indicando ser um remédio para inibir o sono e evitar que ela durma.

Embora o sono não cesse, Nancy se mantém acordada em seu quarto, enquanto Glen, que mora do outro lado da rua, escala a janela e adentra. Após ver Glen afirmar que acredita que Rod seja culpado, Nancy pede para ele acompanhar seu sono, e alerta que ele não pode falhar. O rapaz debocha de sua namorada, demonstrando sua descrença na ação sobrenatural e fazendo insinuações sexuais a ela; entretanto, consente em ajudá-la (36min 52seg).

Após uma transição em *fade out/fade in* (37min 05seg), inicia o sonho de Nancy, identificado, como nos outros, por um ambiente esfumaçado, repleto de neblina, e com pouca luz (37min 41seg). Tal sequência acompanha Nancy se dirigindo até a delegacia, após passar por ruas escuras, becos e passagens por imóveis abandonados (37min 49seg, 38min 22seg; 38min 45seg), enfatizando mais uma vez o cenário inóspito associado à assombração, como parte do *mise en scene* da ação horrorífica. Nancy se posiciona do lado de fora da delegacia e olha entre as grades da janela da cela de Rod.

Em um plano subjetivo e ângulo *zenital*, Nancy vê Rod dormindo na cela ((39min 31seg) e Freddy caminhando e atravessando as grades, na direção da cama do rapaz (39min 35seg). Enquanto Nancy grita, desesperadamente, por Glenn (39min 34seg, 39min 45seg, 40min 09), Krueger olha para ela e ri, enquanto puxa o cobertor de Rod.

Nancy se levanta após olhar para o lado e ver Tina, ensanguentada, em pé, dentro de um saco plástico, chamando por Nancy. Tina, em plano médio, está à frente de um portão, repleto de detritos e lixo por perto e com várias cobras e outros animais peçonhentos ao seu redor (40min 11seg). Em *close up*, vemos seus olhos sangrando, com o rosto para fora do saco plástico e uma centopeia gigante saindo de sua boca (40min 16seg).

Tal composição da assombração com o cadáver de Tina possui aspectos que se relacionam com questões religiosas, apresentando o sagrado, por meio do profano. Sua disposição em pé, coberta pelo saco plástico, com o rosto para fora e os braços levantados, se assemelha a uma versão diabólica de Virgem Maria (Blessed Virgin Mary, para os estadunidenses), acompanhada de cobras, que, em um sentido bíblico, representaria o pecado, a tentação. Inserido no contexto da narrativa, a imagem reforça a ideia do pecado, da sexualidade, dos prazeres mundanos, como um caminho diabólico, corruptor dos valores morais cristãos.

A jovem, assustada, grita para Glenn acordar e pergunta se ele está por lá. Quem responde é Krueger, que, subitamente, surge ao lado dela no gramado em que ela se encontra junto a um estrondo agudo (40min 35seg). Inicia-se aí uma intensa perseguição, que termina com Nancy chegando em sua casa, e o assassino atrás dela, intercalando planos subjetivos (com o ponto de vista de Freddy) e planos abertos, enfatizando a perseguição (40min 37seg).

Dentro da casa, Nancy tenta subir as escadas, porém a superfície do piso está movediça, e seus pés sobem a escada de forma lenta, enquanto Krueger quebra o vitral da porta, e aparece com o rosto de Marge dizendo *Salve-me do...* (41min 10seg), ele retira uma máscara, revelando seu rosto e completa com deboche: *Freddy* (41min 10). Após subir as escadas, Nancy entra em seu quarto, gritando por Glenn, que se encontra dormindo na cadeira, ao lado de sua cama (41min 19seg) e enfatiza o aspecto imaginário da situação: *Isso é um sonho, isso não é real, é apenas um sonho* (41min 22seg).

Em seguida, Krueger adentra ao quarto, arrebentando a porta e o espelho (41min 28seg), e entra em luta corporal com Nancy, que se esquiva, se defende e é salva pelo despertador que toca (42min 03seg). Ao acordar, ela briga com Glen, por não ter vigiado seu pesadelo (42min 20seg), e após esconder o fato de sua mãe, que vai até seu quarto (42min 38seg), vê uma pena de ganso suspensa no ar (43min 11seg), resultado de um travesseiro rasgado pelas garras de Freddy Krueger, durante o pesadelo (42min 51seg), o que assusta Nancy, pois a presença da pena, funciona como a antítese à sua afirmação acerca da realidade do pesadelo vivido. Sim, ele foi real.

Tal percepção é chave para entender a motivação de Nancy para se dirigir até a delegacia, junto de Glen, logo após acordar do pesadelo (43min 16seg). Nesse contexto, a jovem tenta a todo custo convencer seu pai sobre a necessidade de verificarem a situação de Rod, devido à sua suspeita de que algo poderia estar errado, ou seja, que Krueger estaria, de fato, agindo em sua cela (43min 31seg, 44min 19seg). O que é comprovado

pelo que ocorre em paralelo a isso, na cela, quando Freddy Krueger (aqui, invisível para a câmera, demonstrando que estamos vendo sua ação do lado externo ao pesadelo) enrola o lençol no pescoço de Rod e (43min 40seg), ao som de sua risada sarcástica, o arrasta até a parede (44min 47seg), onde o pendura até matá-lo enforcado (45min 08seg).

Mesmo com gritos de Rod, ninguém chega à tempo de salvá-lo, Nancy e seu pai, acompanhados de Glenn e do Sargento Garcia (Joe Unger) entram na cela e encontram Rod morto, pendurado na grade da janela, ao fundo da cela (45min 11seg). Após o tenente retirar Rod do lençol e verificar que não há sinais vitais (45min 17, 45min 43), a transição para a sequência seguinte é realizada por uma fusão encadeada entre o rosto de Rod morto e a estátua da *Blessed Virgin Mary* com Jesus morto em seu braços, em um cemitério (45min 45seg). Tal transição reforça o sentido religioso e de redenção que a morte trouxe ao rapaz.

O enterro do rapaz é marcado pela citação bíblica realizada por um reverendo, que reforça sua morte como uma punição ao seu comportamento rebelde: “Cinzas às cinzas, do pó ao pó, Sua vida e sua morte confirmam os avisos das escrituras, de que aquele que vive pela espada, morre pela espada” (46min). O sentido de redenção é reforçado por uma iluminação mais clara, e a impressão de um dia calmo e ensolarado.

Em seguida, antes de partir no carro com a mãe, Donald se aproxima da filha e Nancy o alerta que o assassino ainda estaria solto (46min 40seg), e o descreve com as características de Freddy Krueger: “[...] ele está queimado, usa um chapéu estranho e uma blusa vermelha e verde, muito suja. E ele usa umas facas com unhas gigantes” (46min 48seg). Seu pai, incrédulo avisa Marge para manter a garota em casa, e a mãe afirma que buscará ajuda (47min 07seg). A ajuda se dá logo na sequência seguinte, quando Nancy é levada por sua mãe a uma instituição. Logo, passamos para a uma imagem aberta do local, que fecha a imagem – em um *zoom* – na placa, próxima a entrada do local, com a identificação Katja Institute for the Study of Sleep Disorder³⁸⁵(47min 40seg). Pessoas circulando de jaleco reforçam o caráter científico que da instituição.

Em seguida, Nancy está em um leito, com vários eletrodos sendo conectados em sua cabeça por uma enfermeira. A jovem está ali contra sua vontade, pois sabe que seus problemas não se relacionam com sua função cerebral, e logo de início já demonstra dizendo “Você não pode, apenas me dar uma pílula para parar de sonhar” (47min 47seg). Ao seu redor, além da enfermeira (Mimi Craven, a esposa do diretor Wes Craven, na

³⁸⁵ Instituto Katja para Estudos de Distúrbios do Sono.

época), estão sua mãe e o médico, Dr. King (Charles Fleischer); após tentarem tranquilizar Nancy, ambos saem do quarto, enquanto a enfermeira reclina o leito e diminui a iluminação (48min 20seg).

Em uma sala ao lado, ambos acompanham o exame, enquanto conversam sobre Nancy (48min 30seg). Desde o início, se constrói a ideia da insuficiência explicativa da ciência, quando se trata das questões humanas, morais ou comportamentais, como já aponta o primeiro diagnóstico do Dr King, proferido antes mesmo de uma análise dos dados coletados durante o sono de Nancy: “Não há sinais de patologia no EEG – eletroencefalograma – dela. Eu aposto que temos uma garota normal, que passou por dois dias de inferno” (48min 44seg); ou quando ele afirma que os sonhos são um mistério para a ciência (49min 12seg).

Os eventos seguintes reforçam esse viés: ao dormir, durante o exame, Nancy começa a sonhar, o que é constatado pelo monitoramento realizado por Dr. King, que considera os indicativos insuficientes para indicar um pesadelo (49min 38seg). Entretanto, o espectador, observa as imagens em *close up* de Nancy, se movimentando enquanto dorme, com o característico som de água pingando ao fundo (um dispositivo repetido, constantemente, para indicar a presença de Nancy no mundo do pesadelo de Krueger), que revelam o oposto da afirmação médica (49min 52seg, 50min 16seg).

Em seguida, a jovem começa a ter sobressaltos, fazendo com que os índices de sua atividade cerebral disparem à níveis altíssimos, o que deixa Dr. King perplexo e faz com que todos adentrem o quarto (50min 20seg). Nancy é acordada por Marge, que a chacoalha (50min 42seg). A jovem retorna do sonho, com arranhões nos braços, e trazendo consigo o chapéu de Freddy Krueger, além de apresentar uma mecha grisalha em seu cabelo (50min 48seg). Enquanto isso, o médico se preocupa apenas em aplicar um tranquilizante em Nancy, fazendo com que Marge o empurre para longe (50min 54seg). A tônica dessa sequência se dá justamente por trazer um recorrente embate nos filmes de horror, que contrapõe Ciência, conhecimento e racionalidade à fé, religiosidade e eventos sobrenaturais. Este é um elemento comum entre todos os filmes analisados pelo presente trabalho; em alguns, esse embate se sobressai de forma mais evidente do que em outros, mas em todos é um componente narrativo, que reforça o aspecto anti-intelectual, que enfatiza, a ciência e a intelectualidade como um elemento desagregador da sociedade estadunidense e dos valores tradicionais que a comporia.

Outro aspecto é o dispositivo que aponta para uma mudança de compreensão e redenção da vítima perseguida pela assombração, no caso, o súbito aparecimento de uma

mecha grisalha. Tal recurso aparece no contexto de uma virada narrativa da personagem, e em algumas análises, o fenômeno é explicado como uma *mácula* imposta pelo assassino à jovem, como uma representação externa e visual, em seu corpo, das *máculas* sexuais que os ataques de Krueger representariam.³⁸⁶ Apesar dessa abordagem considerar o fator sexual como um elemento presente na imposição de normas tradicionais – *patriarcais*, como principal aspecto analisado – ela não contempla alguns aspectos mais específicos à produção do horror hollywoodiano nos anos 1980 e às questões presentes nos debates do interior da sociedade estadunidense.

Mesmo concordando, no que tange ao aspecto da representação de uma moralidade punitiva, incorporada pelo monstro que a persegue, uma observação mais ampla, traduz um sentido diferente à essa marca corporal nos cabelos de Nancy, a de amadurecimento emocional e moral. Essa perspectiva retira da personagem o risco de se *desviar* por caminhos ligados à uma suposta libertinagem juvenil, e a coloca em condições de enfrentar os comportamentos que desviariam a jovem dos comportamentos tradicionais impostos pela sociedade em que está inserida.

A mecha representa aqui, um amadurecimento. Esse dispositivo, se torna mais evidente, se observarmos sua presença em outros filmes, como o caso de *Poltergeist – O Fenômeno* (*Poltergeist*, 1982), já mencionado no presente trabalho.

A realidade e a materialidade do assombro vivido por Nancy são comprovadas pelo pertence pessoal de Krueger – o chapéu – que é trazido do pesadelo para a realidade (51min 14seg). Além disso, o contato da jovem com o objeto, também demonstra uma redenção, uma virada no seu comportamento, representado aqui por um maior controle da situação, representando uma ruptura com os valores *perdidos* da adolescência e a passagem da jovem para uma mulher com maturidade e valores.

A sequência seguinte comprova uma nova disposição de Nancy, em relação ao assassino. Em um conflito com a mãe, na cozinha de sua casa, a jovem afirma que a experiência na clínica apenas confirmou para ela que Rod não matou Tina, nem se matou; ela ainda é questionada por Marge, cética, acerca da autenticidade do chapéu de Krueger, e sua mãe demonstra a familiaridade com nome do assassino, ao revelar que Freddy Krueger não poderia persegui-la, devido ao fato de estar morto. Nancy questiona ainda o

³⁸⁶ MILANEZ, Nilton; OLIVEIRA, João P.S. Garotas até o fim! Genealogias do corpo de mulheres em filmes de horror(1974-1984). **Discursividades**: Revista do Departamento de Letras da UEPB, n. 4, abr. 2019, p. 8-34.

alcoolismo da mãe e quebra uma garrafa de Vodca pertencente a ela. Tal momento confirma uma nova atitude de Nancy, que passa a questionar e enfrentar todos os problemas que a envolve: o alcoolismo da mãe e seu descaso, o ceticismo da família em relação ao assassino e a própria perseguição que Freddy realiza a ela e aos seus amigos, como ela mesmo diz ao encerrar a discussão: “Basta” (54min 11seg).

Porém, ao contrário do que boa parte das interpretações nos sugerem, como as de Clover e Wood,³⁸⁷ compreendemos que não se trata de um empoderamento da jovem, que vai enfrentar os seus pesadelos, demonstrando uma postura autônoma e independente da personagem feminina, mas sim de uma espécie de *amadurecimento moral*, que contraria as expectativas de sua família perturbada e de seus amigos *desvirtuados*. Ou seja, o que pode parecer um empoderamento para afirmar a autonomia feminina, na verdade demonstra a adequação a um padrão moral comportamental, tido como responsável e adulto, que a leva a questionar os hábitos dos que a cercam, denotados pela narrativa, como imorais e degradantes.

Em seguida, Nancy encontra-se com Glen, em uma ponte sobre um rio; ela carrega um livro sobre *Armadilhas e Dispositivos Anti-Pessoais improvisados* (55min 27seg), demonstrando seu planejamento para enfrentar Freddy Krueger. Seu namorado menciona sobre as técnicas que os balineses utilizam para controlar os sonhos, e sugere para Nancy que ela *condicione sua mente* (51min 47seg). Além de inserir na narrativa um elemento de redundância, que explicará sua ação no final do filme, Glen insere também um recorte bastante comum em vários filmes de horror sobrenatural: a origem ou a solução do mal advinda de povos orientais ou latinos, reforçando uma visão de excentricidade acerca dos estereótipos sobre povos de países periféricos, atribuindo a eles características místicas e xamânicas.³⁸⁸

Ao retornar à sua casa, Nancy vê, ainda do lado de fora, todas as janelas com grade e olha com indignação e revolta (55min 52seg). A iluminação mostra ao espectador que a ação ocorre no entardecer, já anoitecendo. Ao entrar em casa, sua mãe a espera de roupão branco, cabelo despenteado, fumando um cigarro e agindo com certa soberba (56min 26seg); quando indagada sobre as grades, ela argumenta que é para a segurança da filha (56min 33seg), e então convida a jovem para descer com ela até o porão (56min 46seg). Nancy, perplexa e confusa, acompanha a mãe (56min 51seg).

387 CLOVER, op. cit.; WOOD, op. cit.

388 CLOVER, op. cit., p. 65.

A partir de grades, em plano detalhe, a câmera realiza um zoom out e identifica uma fornalha de aquecimento central (56min 54seg), um elemento constante de um cenário significativo para toda a série de filmes da franquia, o porão da casa de Nancy,³⁸⁹ no qual Krueger protagoniza vários dos pesadelos em que se faz presente. Aqui, Marge abre a fornalha (apagada) e pergunta para Nancy: “Você quer saber quem foi Freddy Krueger? Ele era uma criança assassina imunda, que matou pelo menos 20 garotos na vizinhança, garotos que todos conhecíamos” (57min 09seg). Marge, então, coloca suas mãos na fornalha e retira um pacote de pano, enquanto explica que por um deslize judicial dos advogados e do juiz, o assassino foi solto, o que revoltou os moradores da cidade, que encontraram Krueger em uma caldeira abandonada e atearam fogo nele (57min 35seg).

Nancy acompanha com perplexidade o relato de sua mãe, que afirma a não existência do perigo para a jovem, já que o mesmo estaria morto, o que reforça a permanência do ceticismo de Marge, agora como uma espécie de negação. Enquanto isso, ela desembrolha o pacote e mostra a luva do monstro para a filha, que se desespera (58min 26seg). A sequência explica, dentro do escopo narrativo, a constância da ambientação do porão da casa da Rua Elm e da fornalha, como um cenário recorrente de pesadelo. Mas além disso, reforça ao espectador a incapacidade das forças, ainda que de forma muito sutil e rápida, a representação das instituições como ineficazes e incapazes de cumprir seu papel punitivo, em relação aos criminosos, fazendo com que os mesmos acabem soltos, perpetuando os crimes. Essa argumentação corrobora uma argumentação neoliberal acerca do Estado e da burocracia estatal, como culpadas pelas crises e problemas na sociedade estadunidense.³⁹⁰

Na mesma noite, Nancy, agora presa dentro da própria casa, conversa com Glen pelo telefone (58min 58seg). Ambos estão próximos da janela de seus quartos, se olhando, já que moram em casas vizinhas. Durante a conversa, a jovem combina com seu namorado, para ajudá-la a matar Krueger, depois que ela o trouxe para fora do pesadelo, como fizera com o chapéu, e pede para o rapaz encontrá-la em sua varanda à meia noite, e que de forma alguma caia no sono. Entretanto ele debocha, e mesmo aceitando a proposta da garota, permanece descrente quanto ao perigo descrito por ela (59min 45seg).

³⁸⁹ A casa de Nancy é um cenário presente em todos os filmes da franquia, seja apenas nos pesadelos criados por Krueger ou como local de ação dos personagens, fora do ambiente dos sonhos. É tida como a *Casa da Rua Elm*, que fornece o nome da franquia de filmes, no título original, *A Nightmare on Elm Street* (Um Pesadelo na Rua Elm).

³⁹⁰ MATTSON, op. cit.

Sua descrença fica evidente logo após desligar o telefone, quando, com deboche diz: “Oh, meia noite, tacos de baseball e bicho papão” (1h 00min 58seg). Em seguida, o rapaz coloca fones de ouvidos e vai para a cama (1h 01min 07seg), onde instantes depois, sua mãe (Sandy Lipton) o encontra dormindo, com a televisão ligada e os fones de ouvido, ligados ao aparelho de som (01h 01min 36seg). Ela o acorda, o questiona sobre assistir TV e ouvir o som ao mesmo tempo, e Glen afirma que seu interesse é apenas ver *a Miss Nude America* e que não se interessa muito pelo que ela tem a dizer, denotando uma exacerbação de um comportamento sexual, além de associar isso a certa permissividade da mãe, que acata o jovem, pedindo apenas para ele dormir (01h 01min 51seg).

Enquanto isso, Nancy simula que está se deitando para dormir, enquanto Marge tenta reforçar essa necessidade para sua filha (01h 02min 34seg). A garota finge concordar, enquanto a mãe leva embora todas as canecas existentes, em vários móveis do local, incluindo uma jarra de café, que Nancy deixou ao lado da cama (01h 02Min 46seg). Após sua mãe sair do quarto, a garota se levanta e retira uma cafeteira, que escondia ao lado da cama, e toma um café, demonstrando sua obstinação em permanecer acordada (01h 03min 07seg). Ela se troca, e olha pela janela, e em plano subjetivo, observa o pai de Glen (Ed Call) à frente de sua casa, a observando, e fecha a cortina repentinamente ((01h 03min 48seg).

Enquanto isso, em plano médio diagonal, a mãe do rapaz se aproxima, e o pai aproveita para afirmar que, em sua opinião, Nancy é *um tipo de lunática* (01h 04min 04seg), e que não quer vê-la *saindo por aí com seu filho* (01h 04min 24seg). Esse diálogo, além de demonstrar o ceticismo e o desconhecimento dos pais acerca da vida dos filhos, funciona como um preâmbulo para os fatos seguintes, quando após os pais de Glen rejeitarem uma ligação telefônica de Nancy, preocupada com o namorado (1h 05min 33seg), Freddy Krueger realiza mais um ataque.

Primeiramente, o telefone de Nancy toca, e ao atender, a jovem ouve apenas os grunhidos de Krueger do outro lado da linha. Assustada, ela retira o aparelho da tomada, entretanto, enquanto sai vagarosamente de seu quarto, o telefone toca novamente, e ela vai, lentamente, até o aparelho, muito assustada. Os cortes intercalam um plano geral do quarto, enquadrando sua caminhada até o telefone, e um plano mais fechado, intensificando o suspense pelo recurso do *adiamento da ação*.³⁹¹

³⁹¹ XAVIER, op. cit., p. 31.

Ao atender, ela ouve a voz de Krueger dizendo “eu sou seu namorado agora” (01h 07min 21seg), a imagem fecha em um *close-up* de Nancy (*zoom in*), e a língua do assassino sai pelo bocal do aparelho (01h 07min 23seg), levando a jovem a gritar desesperadamente, e quebrar o aparelho telefônico. Isso reforça a ideia de Freddy como a representação dos males que colocariam em risco o adolescente, como o sexo. Corroborando com a visão apocalíptica conservadora acerca dos valores juvenis daquele período.

Após isso, a jovem tenta sair, por entender que Glen está em risco, entretanto, as portas estão trancadas, e as chaves foram escondidas por Marge, que se encontra embriagada no sofá da sala (01h 07min 43seg). Entretanto a jovem não consegue salvar Glen, quem sob o som de uma trilha sonora de sintetizadores ao fundo³⁹² é puxado por Freddy Krueger para dentro de sua cama, junto com o aparelho de Televisão, e posteriormente, é jogado para fora da cama, na forma de um jato imenso de sangue, como uma erupção, que espalha sangue pelo quarto inteiro de Glen, enquanto sua mãe assiste tudo, ao adentrar no local (01h 08min 22seg). A forma brutal e surreal, pela qual o assassinato ocorre, leva os policiais à perplexidade e nojo (1h 12min 58seg; 1h 13min 17seg).

Ao chegar no local do assassinato, Donald é informado sobre as características inimagináveis da morte de Glen, o que aumenta o impacto acerca do poder destrutivo de Freddy Krueger. Enquanto está na casa da família de Glen, o tenente é informado acerca de uma ligação da filha, que quer conversar com ele. Nancy confirma com o pai suas suspeitas sobre a morte de Glen, e pede sua colaboração para ajudar a deter Freddy Krueger. Apesar de certa reticência em relação à essa ação, o pai de Nancy aceita ajudá-la, após ouvir o nome de Freddy, ainda que não saiba muito bem o que fazer. A conversa tem um sentido de redenção e entendimento entre a filha e o pai, que é reafirmado, instantes depois, quando ela se reconcilia com sua mãe, ao colocá-la para dormir.

Todas as ações de Nancy, nessa sequência compõem uma introdução para o embate final entre ela e Freddy Krueger. Além disso, aqui, o sentido de amadurecimento da personagem na narrativa se torna mais claro e evidente, quando ela, é quem faz as pazes e zela pelos seus pais, como um retorno de Nancy ao seio familiar. A preparação

³⁹² A presença de sintetizadores, como trilha sonora de filmes de horror, é uma das características marcantes do modo como o gênero era produzido nos anos 1980. Os filmes de John Carpenter são fundamentais para instituir e exercer influência, no que diz respeito à execução de uma trilha sonora, tendo o sintetizador como um instrumento principal.

de armadilhas caseiras para enfrentar o assassino, também reforça esse sentido de transformação.

Com a frase “Ok, Krueger, nós jogamos no seu campo agora”, Nancy prepara o despertador e o relógio de pulso e se senta na cama. Antes de deitar para dormir, a jovem faz uma oração, que completa esse representação de amadurecimento, com a redenção familiar e religiosa: “Peço a Deus para minha alma guardar. E se eu morrer antes de acordar, peço a Deus para levar minha alma” (1h 14min 53seg).

Com a câmera em movimento, acompanhando Nancy em um plano médio traseiro, a protagonista desce até o porão (01h 15min 38seg), onde ela adentra e desce até a fornalha do aquecedor (1h 16min 02seg). No local, ela caminha até uma porta, que oferece passagem para uma outra escada, que ela desce em contra-plongée, enquanto ouvimos a risada de Krueger, ela então desce uma sequência de várias escadas (01h17min03seg; 1h17min19seg; 1h17min51seg). O local é bastante escuro e repleto de plataformas, que produzem a sensação de um labirinto. No local há várias caldeiras, que podemos compreender como sendo o local abandonado, em que Freddy Krueger trabalhou em vida. Nancy continua sua descida, em meio a risos sarcásticos e falas intimidadoras de Krueger (01h 17min 11seg; 01h 17min 31seg; 01h 18min 03seg), e procura pelo assassino, o chamando.

Essa descida de Nancy ao porão e depois ao subsolo aponta para um caminhar até as profundezas, que pode ser relacionado por dois tipos de representações, a do pesadelo em si, ou seja, o inconsciente, e a incursão de Nancy até seus desejos mais profundos, como forma de colocá-lo para fora e exterminá-lo; ou como o próprio sentido demoníaco do vilão nos faz compreender, uma descida ao inferno. Ambas perspectivas são reforçadas, quando ela encontra um crucifixo em uma mesa, o mesmo que anteriormente estava na casa de Tina.

Toda essa sequência é composta por vários cortes e imagens intercaladas de Nancy e de Freddy Krueger ou de sua sombra, até que o assassino se aproxima dela (1h 20min 14seg), que foge, mas ao mesmo tempo chama seu algoz – “venha Krueger”. Ao fundo, seu despertador a avisa que faltam poucos segundos, enquanto Nancy desce uma escada que a leva para a frente de sua casa, e ao invés de fugir, vai de encontro com o monstro, que se esconde em um arbusto. Ao alcançá-lo, o despertador toca e a garota acorda em sua cama, mas com galhos das plantas ao seu redor, e som de sirenes ao fundo.

Por poucos segundos, cria-se a impressão de que Freddy não transpôs a fronteira do pesadelo, o que é corroborado pela afirmação de Nancy: “Eu sou louca no fim das

contas” (1h 21min 17seg). Trata-se de uma falsa expectativa, no intuito de gerar suspense, um dispositivo comum aos filmes de horror da época e posteriormente, culminando, logo em seguida, na aparição repentina do vilão, acompanhada por uma trilha sonora intensa e estrondosa. Freddy ataca Nancy, que se esquivava do mesmo, quebra a cafeteira em sua cabeça e foge (1h 21min 25seg).

Em sua fuga, Nancy tenta atrair o monstro para a perseguição (1h 21min 40seg), para que ele seja atingido pelas armadilhas preparadas por ela anteriormente, porém, ele se encontra preso no quarto da garota. Nancy vai até a janela de outro quarto e grita por ajuda e avisa que pegou o assassino (1h 21min 48seg). Entretanto, o Sargento Garcia, que a vê, não a ouve e apenas tenta acalmá-la. Enquanto Nancy se desespera: “Chame meu pai, seu imbecil” (1h 21min 55seg).

Após descer as escadas, Nancy se depara com a porta de saída, e como não consegue sair, ela quebra o vidro da mesma, para pedir ajuda (1h 22min 03seg), enquanto isso, Freddy consegue sair do quarto, mas é atingido por uma das armadilhas da jovem: um martelo que cai e golpeia sua cabeça. O assassino cambaleia, e rola pela escada, caindo perto dos pés de Nancy, que corre.

Em um plano conjunto frontal, Nancy corre para a sala e se esconde atrás do sofá; ao fundo, Freddy se levanta cambaleando e novamente, a jovem o atrai para cair em uma nova armadilha, que faz uma luminária explodir ao lado dele, novamente ela pede ajuda pela janela, enquanto o monstro se levanta e reinicia a perseguição (1h 22min 50seg). Nancy desde as escadas do porão, e segura uma garrafa de combustível, quando Krueger se aproxima, ela arremessa a garrafa, que quebra no corpo dele, fazendo o vilão se desesperar, ela então acende um fósforo e atea fogo. Com o corpo em chamas, Krueger tenta perseguir Nancy, mas é empurrado por ela e rola escada abaixo, ele tenta se levantar, mas cai novamente.

Em seguida, Nancy vai até a sala, e após seu pai chegar e arrotar a porta, ela corre para o porão, com o intuito de mostrar Freddy ao pai. Entretanto, ao chegar na porta do porão, ela e o pai veem pegadas em chamas no chão, em um trajeto que contorna a cozinha e chega até as escadas novamente. Nancy corre pelas escadas, temendo por Marge, e ao adentrar o quarto da mãe, ela grita, em um plano médio frontal, para o que ela vê em contracampo. O ângulo inverte e é possível observar Freddy, em chamas, na cama sobre Marge. Nancy quebra uma cadeira nas costas do assassino, que deita sobre a mãe da jovem. Logo, Donald adentra ao quarto e joga um lençol para apagar o fogo. E ao retirar

esse lençol, vemos o corpo de Marge carbonizado e afundando na cama, com uma luz ao fundo, como se adentrasse à um portal.

Após lamentar a morte da mãe e mostrar para o pai que estava certa o tempo todo, Nancy se fecha no quarto, após seu pai sair, e o lençol começa a se mexer e ganhar forma e se levantar atrás dela, é Freddy Krueger. A jovem, antes mesmo de vê-lo, diz: “Eu sei que você está aí, Freddy”; E, após ele rasgar o lençol, ela afirma: “Te conheço bem demais agora”. Demonstrando, com isso, um amadurecimento, um domínio da situação e a consciência não apenas sobre Krueger, mas sobre os males que a levaram até esses percalços.

O domínio sobre a situação prossegue quando, após Freddy afirmar que vai matá-la, Nancy responde que é “tarde demais, Krueger, eu sei o segredo agora. Isso é apenas um sonho, você não está vivo. Eu quero minha mãe e meus amigos de volta” (1h 26min 46seg). Freddy se demonstra surpreso, enquanto a jovem continua: “Você não é nada, você é merda”. E ao tentar atacá-la pelas costas, o assassino desaparece, criando a impressão de que sua técnica foi eficiente. O que vai ser contraposto, logo em seguida, quando Nancy abre uma porta e sai do quarto

Do outro lado da porta, Nancy surge em *close up* de perfil; ela está com outro penteado (trança), e está do lado de fora da casa, já com o dia amanhecido, e com uma iluminação bastante vazada, fazendo com ela mesma comente que *está tão brilhante* (1h 27min 38seg), logo atrás, Marge também surge em *close up*, respondendo que *vai queimar logo, ou não estaria tão brilhante*. A imagem abre para um plano americano, com ambas enquadradas frontalmente, uma ao lado da outra, e podemos identificar, então, que estão na entrada da casa, em uma manhã – identificada pelo canto de passarinhos.

Nancy está com outra roupa e uma mochila nas costas, e além de não ter mais a mecha grisalha no cabelo, sua vestimenta, agora, é composta por roupas comportadas, compondo uma impressão de inocência pueril– suéter sem mangas sobre uma camisa branca e uma bermuda comprida listrada - e ao fundo podemos ver um ambiente com bastante neblina, uma tônica de vários pesadelos de Krueger.

Tal momento compõe a suposição de uma realidade perfeita para Nancy, sua mãe está viva e promete que não beberá mais, ambas tem um momento afetuoso e seus amigos mortos - Tina, Rod e Glen – chegam em um carro conversível, dirigido por Glen; porém, logo após entrar no carro a capota se fecha sozinha, e nota-se que ela possui listras com as mesmas cores e disposição da blusa de Freddy Krueger, vermelho e verde. Eles se assustam mas riem do fato, porém logo a seguir as janelas se fecham sozinhas, assim

como as travas da porta, e a expressão dos jovens muda completamente. Nancy grita para sua mãe, mas ela não ouve e apenas sorri, e o carro começa a andar sozinho. Em um plano geral o carro vai embora, e some após passar em frente há três crianças brincando de corda e cantando uma cantiga sobre Freddy.

Em seguida, as garras de Freddy surgem pela pequena janela existente na porta de entrada, atrás de Marge, e a puxa para dentro da casa, enquanto ela grita. Em seguida, a cantiga continua sendo cantada e o filme encerra em um fade out, após um outro enquadramento das crianças cantando a cantiga sobre Freddy.

Esta última sequência contrapõe a perspectiva anterior, na qual apenas a vontade de Nancy, de não ser assombrada em seus pesadelos, já bastaria para se ver livre de Krueger. O encerramento demonstra não apenas que Freddy é real e continua vivo, mas também que não depende apenas da vontade para espantá-lo, pois a punição representada pelo monstro, se relaciona aos comportamentos juvenis e aos padrões de moralidade instituídos. Este final, além de abrir a possibilidade para uma sequência posterior, afirma que a ameaça punitiva não deixa de existir, ela está presente de forma contínua e pronta para agir em qualquer brecha aberta pelo jovem, como no caso de Nancy, que retorna às antigas companhias, mesmo após sua transformação durante a trajetória narrativa.

4.3 *A Hora do Pesadelo II – A Vingança De Freddy (A Nightmare On Elm Street Part II: Freddy’s Revenge, 1985)*

4.3.1 Contexto de produção e relatos

Com o sucesso do primeiro filme, a sequência de *A Hora do Pesadelo* não tardou em ser produzida. *A Hora do Pesadelo 2 – A Vingança de Freddy (A Nightmare on Elm Street Part 2: Freddy’s Revenge, 1985)* foi produzida em consonância com uma característica fundamental desde a ascensão do formato *blockbuster*, a realização de sequências, que procuram repetir o sucesso e a arrecadação da produção anterior, por meio de personagens, cenários, e da própria narrativa, como uma continuidade da anterior ou apenas se baseando em características anteriores.

O segundo filme da série de Freddy Krueger, não mais dirigido pelo seu criador, Wes Craven, mas por Jack Shoulder, representa um passo adiante para construir uma franquia de sucesso e estabelecer Krueger como o personagem em torno do qual a

narrativa das sequências se desenvolvem. Entretanto, mesmo com elementos de continuidade, em relação ao primeiro filme, a narrativa e o modo pelo qual os temas se apresentam ao público, a partir do pesadelo criado por Krueger, são muitas vezes distintos dos anteriores.

Cada um dos filmes da franquia, apesar de terem um mesmo personagem principal, ambientações semelhantes, o pesadelo como alegoria para dilemas e consequências dos comportamentos juvenis, possuem temas gerais dentro de um mesmo arcabouço,³⁹³ possuem suas formas peculiares de desenvolvimento narrativo e de explorar as diferentes interfaces de cada tema.

Entretanto, *A Hora do Pesadelo 2* é, entre todos os filmes da série, o mais peculiar e o que mais foge a continuidades e conexões com o filme anterior. O desenvolvimento narrativo, a inserção dos pesadelos e o modo como Krueger assombra suas vítimas são completamente distintos de qualquer outro filmes da série e pouquíssimo conectados com eles. A própria vítima protagonista do filme é completamente distinta das outras, por tratar-se de um homem, entretanto, sem abrir mão da presença da *Final Girl*, que exerce um papel importante para a redenção moral do protagonista.

No primeiro filme, a principal vítima e sobrevivente (*Nancy*) tem seus dilemas estruturados em torno dos comportamentos sexuais e familiares, a partir da sua relação com seu namorado, seus amigos e sua família. No segundo filme da série, a questão sexual e familiar também é um aspecto fundamental para compor a representação de uma juventude perdida e confusa, em uma sociedade em decadência, entretanto aqui, os dilemas do personagem principal, Jesse Walch (Mark Patton), se apresentam através de um outro aspecto: as representações alegóricas da *homossexualidade*.

Com o intuito de apresentar a homossexualidade como uma manifestação da monstrosidade, a narrativa lança mão de dispositivos e representações que se identificam para o público, por meio de uma apresentação *homoerótica*. Essa característica levou, na época, à repercussões bastante controversas sobre o filme. Entendido por parte da crítica como um filme explicitamente gay, a produção gerou repercussão por esse aspecto peculiar, e em um contexto no qual a AIDS causava pânico e era associada à homossexualidade, teve sua exibição prejudicada.

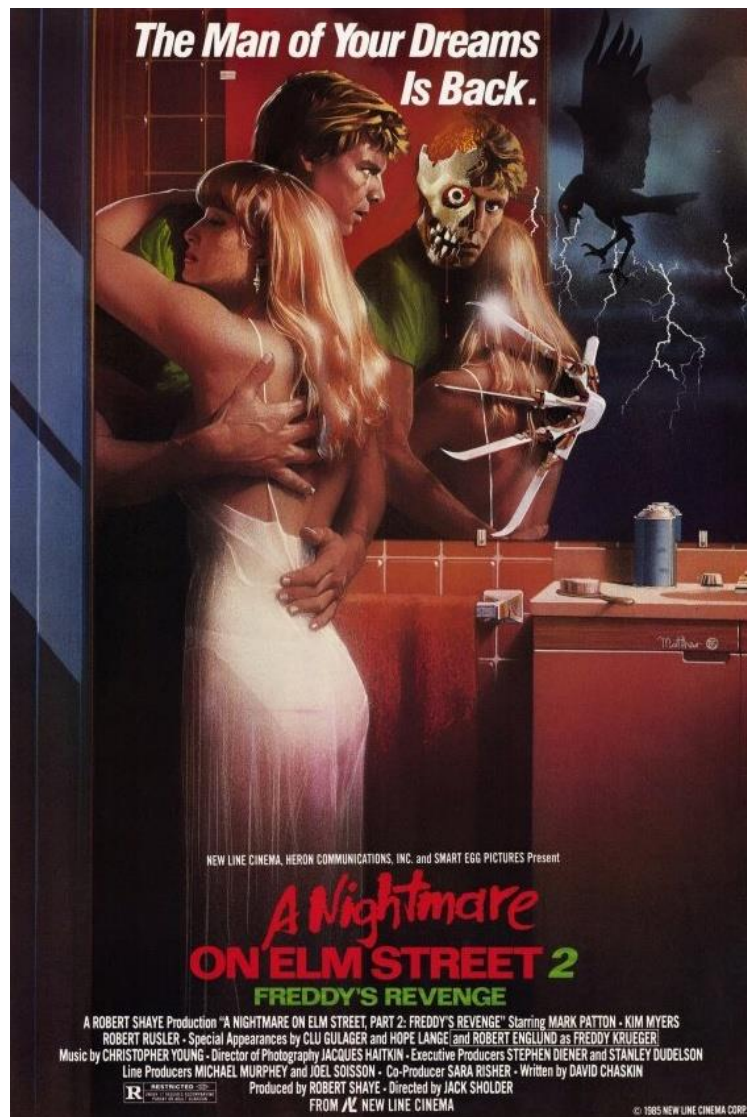
Negando, na época do lançamento, que o filme possuía qualquer tipo de insinuação *homoerótica*, o diretor, Jack Sholder, foi acusado, durante muito tempo, a criar

³⁹³ Como juventude, família, sexualidade, valores morais, entre outros.

situações na narrativa que humilhasse Mark Patton, que veio a assumir a homossexualidade anos depois. Sholder passou dos anos 1980 até 2019 negando que o filme possuía qualquer referência à homossexualidade, e que as impressões sobre isso, por parte do público e da crítica, se devem à postura de Patton.

Em 2019, Patton lançou o documentário *Screen, Queen! My Nightmare on Elm Street* (2019), no qual relatou sua experiência traumatizante, gerada pelo filme, e entrevistou membros da equipe técnica, e o próprio diretor, que admitiu, a intenção homoerótica do filme.

Figura 3. Cartaz do filme *A Hora do Pesadelo 2 – A Vingança de Freddy*



O cartaz de *A Hora do Pesadelo 2 – A Vingança de Freddy* (A Nightmare on Elm Street 2 – Freddy’s Revenge) apresenta a gravura dos dois personagens principais abraçados, Jesse e Lisa, que usa uma camisola translúcida, transparecendo seu corpo. Jesse, ao mesmo tempo em que abraça Lisa, também olha para o espelho, onde vê seu reflexo, mas, em vez de sua própria imagem, o rosto é de uma caveira, que representaria Freddy Krueger, já que uma de suas mãos está refletida no formato das garra de Krueger. Essa duplicidade de Jesse, já aponta para uma situação em que seu relacionamento com Lisa concorre contra um mal, proveniente dele mesmo. Na narrativa, por meio das representações homoeróticas, compreendemos que este *mal*, se trata, na verdade de uma suposta dubiedade quanto à sua orientação sexual.

Ao fundo, chama a atenção a presença de raios, de uma tempestade, indicando as turbulências que o rapaz viverá na narrativa, e a presença de um pássaro preto, que se assemelha à um corvo, indicando as mortes do filme.

4.3.2 Narrativa de *A Hora do Pesadelo 2 – A Vingança de Freddy*

O filme inicia com uma música de suspense e a imagem de um ônibus escolar amarelo trafegando por ruas de um bairro residencial, de classe média dos EUA, ele vem de encontro à câmera, enquanto os caracteres iniciais são exibidos, incluindo o título do filme, que surge com o formato de arranhões, como se tivessem sido feitos por Freddy Krueger, o que já identifica o personagem e sua ação na narrativa (27seg).

O ônibus vira uma esquina e adentra o quadro, com as portas se abrindo de frente para a câmera (01min); após vários alunos descerem do veículo, é possível identificar que o motorista é representado por Robert Englund, o ator que representa Freddy Krueger em todos os filmes da Franquia, nos anos 1980 e 1990; entretanto, ele se encontra descaracterizado (1min 14seg).

Em um plano conjunto, dentro do ônibus escolar, há vários jovens, sentados em fileiras diferentes, com ênfase em duas garotas conversando, do lado esquerdo e dois rapazes arremessando bolinhas de papel, sendo que um deles ao fundo e o outro em uma fileira mais à frente. Entre eles há um rapaz loiro, de camisa azul, e cabelo penteado para o lado; é *Jesse* (Mark Patton), o protagonista do filme. Ele se encontra isolado no veículo, sem conversar com ninguém, com um visual comportado, com trejeitos tímidos, mas que

ao mesmo tempo apresenta traços andrógenos, acentuados pela maquiagem do personagem.

Aos poucos, os alunos se levantam e o ônibus vai se esvaziando (1min 32seg; 1min 54seg; 2 min 01seg), restando apenas Jesse e as duas garotas, que agora conversam sobre rapaz: “Olha para trás”. Ambas riem dele, que desajeitado, tenta abrir a janela e não consegue, o que gera mais deboche, por parte das moças. Toda situação caracteriza Jesse com um rapaz isolado, tímido e desprezado, tido como esquisito.

Quando uma das moças se levanta para descer no seu ponto, o ônibus continua em movimento e não estaciona para a menina descer, o que gera a reação da mesma, que repete várias vezes para o motorista que aquele era seu ponto de desembarque (2min 50seg). A sequência passa a oscilar entre imagens externas do ônibus, correndo em alta velocidade e dos três passageiros, um pouco assustados, dentro do veículo, até o momento em que o mesmo sai da estrada e adentra a um campo isolado, já em uma área rural e desértica (03min 01seg).

Enquanto o ônibus sacode e a velocidade aumenta, Jesse continua sentado em sua poltrona, quieto, olhando para os lados e bastante assustado, enquanto as moças continuam a pedir para o motorista deixá-las sair, entretanto o motorista, continua acelerando, e a imagem fecha nas mãos dele trocando de marcha, identificando assim, pelas garras, que se trata de Freddy Krueger, (Robert Englund, agora caracterizado).

Em um plano geral, temos uma visão panorâmica do veículo, entretanto, agora a iluminação escurece, repentinamente, com o céu nublado e raios caindo, próximos ao ônibus (03min 16seg), que continua em alta velocidade, até parar de forma brusca, após saltar um barranco (03min 48seg), fazendo levantar uma poeira marrom. Entretanto, enquanto dentro do ônibus, Jesse tenta abrir a janela, vemos a poeira marrom, ganhar uma coloração avermelhada, e em seguida, o chão, ao redor do ônibus começa a ceder, até abrir vãos muito grandes, deixando o veículo pendurado em algumas rochas. Tal mudança gera uma conotação diabólica à ambientação, como se o chão se abrisse para o inferno, indicando a própria ação de Krueger. Essa perspectiva, não reforça apenas a constância de um cenário caótico na ação do monstro, em filmes de horror desse período, mas também o aspecto diabólico do vilão.

Dentro do ônibus, as garotas choram e gritam de desespero com a situação, enquanto se espantam com a visão do chão se abrindo, já Jesse, do outro lado do veículo, encosta a cabeça na janela e começa a chorar (4min 40seg). Em seguida, Freddy Krueger se levanta e começa a caminhar em direção aos jovens, enquanto as garotas correm para

o fundo do ônibus, se juntando a Jesse, em meio a grunhidos e gargalhadas de Krueger, que encurrala os jovens e em um contra-plongée (plano subjetivo) o assassino levanta as garras, e antes de desferir um golpe, um corte repentino faz a transição, em plano detalhe, para um tomate sendo fatiado (5min 54seg). Já estamos na cozinha da casa de Jesse, onde seu pai, Ken (Clu Gulager) lê jornal, sua irmã, Angela (Christie Clark), senta-se à mesa, enquanto sua mãe, Cheryl (Hope Lange), termina de preparar o café (5min 59seg), ou seja, se apresenta a partir da representação do estereótipo de uma típica família de classe média estadunidense .

Essa primeira sequência trata de caracterizar Jesse como amedrontado, covarde, e distante de tudo o que representaria um rapaz jovem e heterossexual, nos EUA dos anos 1980. Começando por sua caracterização, que apenas nesse momento, apresenta traços de *androgenia*, presentes na maquiagem e em seu penteado; passando por seu isolamento dentro do ônibus; e, principalmente, a sua dificuldade na relação com mulheres, representado tanto pelo afastamento das garotas, que o enxergam como um sujeito esquisito, quanto pela própria apatia do personagem, frente a elas. Esse aspecto será reforçado durante todo o filme, principalmente por representações que traçam uma linha tênue entre a *homofobia* e o homoerotismo, muitas vezes utilizando representações homoeróticas, para o desenvolvimento de uma narrativa que trata o que foge ao padrão heteronormativo, como fonte de *horror*.

Após todos se assustarem e manifestarem incômodo com o grito proferido por Jesse, ao acordar (06min 05seg), o jovem se levanta, ofegante, totalmente encharcado de suor e em meio à um quarto completamente caótico e cheio de caixas de papelão, indicando uma mudança recente para o local (06min 14seg). Aqui, Jesse não apresenta mais o penteado e a maquiagem que lhe conferem um aspecto andrógono na sequência anterior. O jovem desce com duas caixas após ter a atenção chamada pelo pai, que o ordena a arrumar o quarto, Ken, aproveita para ordenar ao filho que arrume o quarto até à noite daquele dia (06min 52seg).

Durante o café, sua irmã, Angela, está manuseando uma caixa de um cereal com a imagem de Fu Manchu, um personagem que representa o vilão oriental arquetípico, um personagem construído a partir de uma tradição de estereótipos ocidentais sobre os povos do oriente, e presente em filmes, Histórias em Quadrinhos, desde os anos 1930 (07min 09seg). Ao retirar um brinquedo em formato de unhas pontiagudas de dentro da caixa e colocar nos dedos (07min 13seg), Angela não apenas assusta Jesse, mas faz uma associação entre o personagem que representa a uma visão dos preconceituosa sobre os

asiáticos e Freddy Krueger, transferindo para ele, características conhecidas de Fu Manchu, como astúcia, crueldade, ardileza. Isso reforça a visão de Clover, para quem o horror muitas vezes faz uso de associar a origem do mal e da monstruosidade à uma cultura oriental ou latina, representada de forma caricata e excêntrica.³⁹⁴

Após tomar o café da manhã, Jesse ouve a campainha tocar e corre para atender (07min 58seg), tal fato visa introduzir Lisa na narrativa, que está esperando pelo jovem, em sua porta. Lisa é uma jovem garota, que no decorrer do filme, demonstra estar apaixonada por Jesse, o que leva o mesmo à um conflito pessoal entre se entregar à paixão por Lisa e os riscos que isso representa com o fato de Krueger se apossar de seu corpo, como veremos mais adiante.

Ao encontrar Lisa, a mesma é enquadrada de costas, em plano médio, o que leva o espectador à uma relação quase imediata com Nancy, a heroína do primeiro filme, tendo em vista a semelhança do cabelo ondulado (08min 01seg). Em seguida, ambos estão no carro de Jesse, cujas imagens, em plano detalhe, do painel e da dificuldade dele em dar a partida, demonstram que o veículo conversível, está velho e bastante desgastado (08min 09seg).

Tal sequência demonstra um jovem despreocupado e avesso a assumir responsabilidades, bem como desleixado com aquilo que o constitui como um garoto jovem, que se insere em seu meio, trazendo a composição de um personagem muito diferente dos jovens garotos de sua idade. O carro é uma representação disso, que fica mais clara no enquadramento do veículo, em um plano geral, no estacionamento da escola – *Springwood High School* – revelando o contraste do jovem, em relação aos demais colegas (8min 30seg). Essa diferença introduz o personagem às alegorias formais e narrativas que o filme fará sobre sua *homossexualidade* reprimida, que é o ponto-chave para se entender essa produção cinematográfica, em um diálogo com as inúmeras instâncias narrativas do filme e em contraste com os outros filmes da série. A constante presença de sua mãe defendendo o jovem, a todo momento (06min 05seg; 15min 57seg; 37min 43seg; 38min 19seg; 38min 58seg), é outro reforço que enfatiza a ideia central, pois tal proteção é vista como um aspecto que o enfraquece, o fragiliza e destrói sua independência e sua *masculinidade*, já que denota que o personagem é mimado pela mãe, o que contribui para a ideia de um rapaz com traços tidos como *afeminados*.

³⁹⁴ CLOVER, op. cit., p. 66.

a escola, as atividades desempenhadas, durante uma aula de Educação Física, ocorrem de modo a enfatizar essa dualidade entre Jesse e os demais adolescentes. Em um plano geral, os jovens estão em um campo aberto, realizando práticas esportivas diferentes: à frente vemos rapazes praticando Beisebol, logo atrás há garotas praticando arco e flecha, e ao fundo vemos outras garotas jogando futebol, delimitando práticas específicas de acordo com cada gênero (8min 37seg).

Entre os rapazes jogando Beisebol, além de *Jesse*, está Grady (Robert Rusler), um jovem extrovertido e debochado, que é apresentado como um garoto popular, e ao mesmo tempo encenqueiro. Grady é diferente de Jesse, e sua masculinidade é representada por comportamentos que fazem contraponto com Jesse, como seu apelo sexual com as garotas e hábitos grosseiros, como arrotar e arrumar encenecas. Em sua primeira ação na narrativa, realiza uma insinuação fálica com o taco de beisebol, que é balançado por ele, enquanto o jovem diz *Prontas, Meninas* (8min 44seg).

Enquanto isso, Lisa está na área de arco e flecha, enquanto olha para Jesse e conversa com *Kerry* (Sydney Walsh), que lhe pergunta se ela já conseguiu algo com Jesse, anunciando o envolvimento da garota com o rapaz (9min 02seg). *Kerry* é amiga de Lisa e seu personagem é apresentado como uma jovem, cujo interesse sexual é exacerbado, construindo um contraste entre ela e a amiga, cuja discrição é uma de suas características aparentes. Essa exacerbação sexual de *Kerry* fica evidente logo em seguida, quando após um desentendimento, Jesse e Grady brigam e se agredem mutuamente, sendo que o primeiro acaba com suas nádegas à mostra, após ter suas calças rasgadas por Grady, gerando uma reação de alegria, por parte de Kerry, que exclama: *Belo Traseiro* (09min 54seg).

Outro ponto importante dessa sequência é o ato de *Grady* rasgar as calças de *Jesse*, reforçando o homoerotismo, que está presente na relação de amizade entre os dois, no decorrer da narrativa. Em seguida uma série de diálogos e imagens apresentam essa conotação homoerótica, pois ambos são punidos, após a briga, pelo treinador Schneider (Marshall Bell), e ficam lado a lado, no campo, fazendo flexões de braço (10min 29seg), enquanto o instrutor os observa (10min 45seg). Schneider é apresentado como um professor rígido e punitivo, entretanto ele se apresenta como mote fundamental para a produção elaborar a associação entre homossexualidade e excentricidade, reforçada pelo seu comportamento rígido e as punições realizadas para os alunos homens, que também pode sugerir – ainda que sutilmente – a tentativa da narrativa em associar homossexualidade com pedofilia.

Enquanto cumprem o castigo, Grady ressalta a suposta homossexualidade do treinador, afirmando que ele *Frequenta bares gays na cidade* (10min 51seg), em seguida questiona Jesse sobre sua relação com Lisa – *como você está com a riquinha que vem para a escola com você?* (11min 02seg) - e informa Jesse sobre a casa em que ele mora, na rua Elm, fazendo uma das poucas conexões com o primeiro filme da série, e confirmando ao público que Jesse é novo na cidade de *Springwood*, e foi morar justamente na mesma casa de *Nancy*, a personagem perseguida por Freddy Krueger, no filme anterior, sugerindo a existência de uma maldição na casa (11min 40seg)

Esse fetiche punitivo na relação de Schneider com os alunos – em especial Jesse e Grady – se manifesta em um outro momento, quando ambos estão no vestiário, se trocando após uma aula, e criticando Schneider, que ouve e os pune, novamente (27min 52seg). Na sequência, Freddy Krueger aterroriza Jesse em seu sono (12min 04seg), quando dentro da própria casa da rua Elm, o assassino encontra-se cara a cara com o jovem, mas aqui, não o persegue para matá-lo (14min 58seg). Diferentemente de todos os filmes, o vilão afirma que pretende se apossar do corpo de Jesse para aterrorizar outras pessoas: “Eu preciso de você, Jesse, nós temos um trabalho especial para fazer aqui, você e eu. Você tem o corpo e eu tenho o cérebro” (15min 09seg).

Aqui, demonstra-se que Freddy surge como algo que se manifestará de dentro para fora de Jesse, transformando ambos em uma mesma pessoa, como se o mal de Jesse, suas angústias e desejos se corporificassem na representação monstruosa de Freddy, ou seja, a monstrosidade, na narrativa, está associada às vontades ocultas do jovem. Com uma ênfase particular à sexualidade confusa de Jesse, como manifestação da monstrosidade. Essa associação é reforçada logo em seguida, quando, o jovem está em uma aula de biologia, no laboratório da escola (16min 02seg), e Grady enrola uma cobra em seu pescoço (17min 15seg). A *brincadeira* pode sugerir, em um sentido bíblico, o pecado sexual, trazido por Grady, além da representação fálica a partir da cobra, inserida no contexto da narrativa.

Em uma sequência posterior, Jesse está arrumando seu quarto – de forma desleixada e sem nenhum cuidado, ouvindo música e dançando (18min 54seg) – quando recebe a visita de Lisa, que o flagra realizando uma dança com um taco de beisebol, em que Jesse simula um ato sexual (20min 04seg). Lisa, um pouco constrangida, adentra ao quarto do jovem e o ajuda a realizar sua arrumação (20min 42seg), na qual encontra o diário de *Nancy*, perdido em um guarda-roupas (21min 06seg), e passa a lê-lo em voz alta. No diário há descrições de desejos sexuais reprimidos da heroína do primeiro filme

e relatos sobre os atos sanguinários de Krueger (21min 34seg), permitindo uma associação entre as duas coisas; ou seja, um comportamento moral inseguro e vacilante pode levar à ação punitiva do monstro, tal qual no primeiro filme da série. Logo a seguir, Jesse é pressionado por Freddy Krueger a calçar suas luvas – com suas respectivas garras – e matar por ele; isso ocorre em um pesadelo em que o jovem acorda com calor, e em seu quarto todos os objetos estão derretendo, como se a vida, a personalidade e tudo o que compõe o rapaz estivessem sendo corrompidos e perdidos, por conta dessa dubiedade (23min 25seg).

Aqui, além de realizar a associação da monstruosidade do primeiro filme com aspectos morais e com as perturbações do segundo filme da série, há também a questão da sexualidade *dubiosa* de Jesse, que se dá sempre em contraste entre as representações homoeróticas e a presença de Lisa, apresentando os dois caminhos possíveis, e conflitantes, para o jovem. Esse conflito entre a relação amorosa e sexual com Lisa e o desabrochar de uma sexualidade homoafetiva – apontada como uma monstruosidade – é um aspecto central da narrativa filmica.

Após uma manifestação sobrenatural na casa da rua Elm, na qual dois pássaros de estimação de Ken, simplesmente explodem depois de atacarem toda a família (29min 37seg)³⁹⁵, emerge a indagação do pai de Jesse, que foi ferido por uma das aves, sobre a causa do evento. Ele se recusa a acreditar que tenha sido ao mero acaso, ou uma força sobrenatural, e acusa o filho de ter usado uma bomba para explodir o animal. Esta manifestação e a consequente reação do pai, traz um tema muito presente em todos os filmes da série: o conflito entre a crença no sobrenatural e o conhecimento científico, já que, para Ken, *tem de haver uma explicação racional* (30min 06seg). Esse debate aparece apenas nesse momento, durante o filme, ao contrário dos outros, em que a narrativa o reforça por várias vezes.

Há um outro aspecto fundamental aqui, a relação conflituosa de Jesse com seu pai é tida como uma perturbação familiar associada ao comportamento do jovem. Nessa lógica a pressão e incompreensão de sua família o leva à essa dubiedade quanto ao seu interesse sexual. Assim como no primeiro filme, os comportamentos que fogem à uma norma sexual aceita em perspectivas conservadoras, são representados como distúrbios, que por sua vez, se relaciona diretamente com a manifestação do monstro. Desse modo,

³⁹⁵ Um prenúncio da ação de Freddy sobre Jesse, e ao mesmo uma referência ao filme *Os Pássaros* (The Birds, 1963), de Alfred Hitchcock

na noite que segue ao desentendimento com seu pai, Jesse sai de casa, após acordar na madrugada (31min 23seg), e sozinho, se dirige até um bar voltado ao público LGBT (31min 45seg).³⁹⁶

Este é o momento em que a relação da assombração monstruosa com a questão da homossexualidade se faz presente, de forma mais explícita. A apresentação do bar reforça a conotação pejorativa que a narrativa traz acerca das representações homoeróticas e da homossexualidade em si. O local é apresentado como um bar sujo, escondido, um tipo de submundo dentro da cidade, com pessoas bêbadas e pervertidas, o que é prontamente associado a uma vestimenta sadomasoquista (roupas de couro, com muitos detalhes em metal) (32min 05seg). No bar, *Jesse* é interpelado pelo treinador *Schneider* que o encontra, segura em seu pulso e dá um sorriso (33min 05seg).

Em seguida, em uma das sequências mais repletas de representações homoeróticas, *Jesse* está no ginásio da escola, correndo ao redor da quadra (33min 12seg); o ambiente esfumaçado e a iluminação vermelha vinda do fundo do lugar, indica a possibilidade de se tratar de um pesadelo. Após algumas voltas, *Schneider* empurra *Jesse* no chão e o manda ir para o chuveiro (33min 38seg). Enquanto o jovem vai para o banho (33min 40seg), o treinador pega uma corda em seu armário (33min 48seg), mas é interrompido por alguns barulhos repentinos (34min 02seg). Enquanto procura a origem do barulho, a câmera intercala imagens de Jesse no banho e do treinador (34min 15seg).

O barulho continua, mas agora o espectador vê que se trata de cordas de raquetes de tênis se arrebatando sozinhas (34min 30seg), seguidas por vários objetos se movimentando na sala (bolas de tênis, de basquetebol, raquetes de tênis, halteres de musculação, cordas) derrubando e destruindo o ambiente, e atingindo o próprio treinador (34min 51seg), que tem pés e mãos amarrados por uma corda (35min 41seg). Enquanto isso ocorre, todos os chuveiros se ligam sozinho (35min 52seg), ao lado de Jesse, que vê *Schneider* ser arrastado por algo invisível, suspenso pelas cordas, que são amarradas em canos, deixando o treinador amarrado debaixo do chuveiro (36min 06seg).

Nesse ponto, uma sucessão de conotações homoeróticas predominam, em uma sequência que mistura violência de um *slasher* com sadomasoquismo homoerótico, como quando toalhas voam sozinhas de um carrinho e *chicoteiam* as nádegas de *Schneider*, embaixo do chuveiro (36min 19seg), ou com a própria morte do treinador, após uma aparição de *Krueger* (36min 47seg), que arranha suas costas com as garras, várias vezes,

³⁹⁶ Em redundância com o que Grady havia dito em conversa com Jesse.

e o mata (36min 56seg). Em seguida, Jesse aparece com a luva de Freddy Krueger, insinuando que vilão possa ter executado tal ação, incorporando o corpo de Jesse (37min 07seg). Essa perspectiva é reforçada logo em seguida, com o jovem chegando em casa, trazido por dois policiais, que relatam aos seus pais, tê-lo encontrado vagando na rodovia (37min 35seg).

A sequência além de explorar esse aspecto homoerótico, como parte integrante do ritual de assassinato de Freddy, ela reforça a argumentação acerca da sexualidade de Jesse, que vai até o bar, se dirigindo voluntariamente à um local marcado pela presença de homossexuais, em uma abordagem narrativa que estereotipa a homossexualidade, mas por outro lado, coloca Krueger agindo por meio do jovem, de modo a reprimir e aniquilar os elementos e personagens, que o levam ao contato homossexual, mesmo que esse processo contenha uma representação ritualizada de uma relação sexual entre homens. Ou seja, o filme utiliza os dispositivos homoeróticos para ressaltar a visão monstruosa que a narrativa constrói acerca do homoerotismo e conseqüentemente, da própria homossexualidade.

Além disso, a chegada do rapaz em sua casa é acompanhada de um alerta dos policiais, que o trouxeram, avisando seu Ken para manter o jovem em *rédeas curtas* (37min 35seg). O pai em seguida, insinua que o filho está usando drogas, e rapidamente é interpelado pela mãe, que acolhe o filho (38min 09seg). Tal interação, demonstra, ao mesmo tempo um desconhecimento dos pais, em relação à realidade do filho, e uma superproteção da mãe, que tornaria o filho mimado. Esse aspecto é reforçado quando, no dia seguinte, ambos discutem se Jesse precisa de alguma ajuda psiquiátrica e Ken apenas afirma: “Ele precisa de um corretivo” (39min 17seg). A interação demonstra um antagonismo de atitudes, de um lado a superproteção da mãe, e do outro a pouca importância que o pai dá aos problemas do filho.

Após uma outra noite de pesadelo, no qual Jesse vê uma criança pulando corda,³⁹⁷ no quarto ao lado do dele (41min 09seg), o jovem resolve questionar a família sobre o passado da casa e da rua (41min 27seg) – referindo-se à morte de Glen, na casa em frente, à morte de Marge e ao que passou Nancy, no primeiro filme da série – fazendo com que seu pai confessasse que sabia disso e por isso conseguiu fechar um negócio vantajoso, desapontando a família 42min 01seg). Ao mesmo tempo em que a família se amedronta

³⁹⁷ A criança é uma menina loira de vestido branco, cantando a cantiga de Freddy Krueger – uma referência à presença de Freddy, em praticamente todos os filmes.

com o fato, a torradeira entra em combustão, sem estar conectada na tomada, o que gera ainda mais pavor na família (42min 30seg). Apenas neste filme da série ocorrem eventos com objetos e ações sobrenaturais, fora da imersão de um pesadelo, tais eventos apresentam certa semelhança com *Poltergeist*, assim como o formato da família protagonista.³⁹⁸

A sequência posterior apresenta, de forma alegórica, Jesse se defrontando com os questionamentos e dúvidas acerca de sua sexualidade, já que Lisa leva-o para um galpão abandonado e explica que aquele é o lugar em que Krueger trabalhava e utilizava como local para matar as *mais de 20 crianças* (43min 28seg); ela mostra para Jesse inúmeros recortes de jornais antigos, com notícias sobre o vilão (43min 58seg).³⁹⁹ Em seguida, ela pergunta para o jovem se ele sente alguma coisa, pois ela acredita que estar ali pudesse ter algum tipo de conexão, e o rapaz apenas responde que se sente *um idiota* (44min 45seg), enquanto caminha para um armário velho, de ferro, com a pintura descascando (45min 21seg). Após muito suspense – gerado pela trilha sonora e pela edição que exercem a função de *adiamento da ação*⁴⁰⁰ – Jesse, ao lado de Lisa, abre o armário e após um impacto estrondoso, gerado pelo corte brusco e a intensidade da trilha sonora, vemos um rato sobre uma mochila, dentro do móvel (45min 57seg).

Na estrutura aparente da narrativa, temos o jovem se defrontando com um lugar abandonado e assustador, que serviu de locação para o vilão realizar assassinatos, e que é uma ambientação presente em todos os filmes da série *A Hora do Pesadelo*, mas ainda assim a o armário e o rato não parecem ter uma continuidade lógica, como dispositivo narrativo. Entretanto, tendo em vista a temática acerca de alegorias da homossexualidade e do homoerotismo, temos representações que dizem respeito ao sentimento confuso de Jesse sobre sua sexualidade, na qual o armário se relaciona com a ideia de uma homossexualidade reprimida, não revelada, nem assumida pelo jovem. A abertura do armário e a identificação de um rato em um local sujo, reafirma a intenção de associar uma possível homossexualidade com sujeira, com algo que gere repugnância. Reforçando a ideia de que a maior maldição e o maior perigo para Jesse está dentro dele, manifestando-se em suas vontades e desejos.

³⁹⁸ Conforme analisamos no capítulo anterior.

³⁹⁹ Acerca de sua prisão, sobre os assassinatos cometidos e sobre sua morte.

⁴⁰⁰ XAVIER, op. cit., , p. 31.

Logo em sequência, já durante a noite, Jesse se encontra em um novo pesadelo, e se dirige ao quarto em que sua irmã menor está dormindo (46min 37seg). Lá dentro, a voz de Krueger pede para ela acordar (46min 44seg), mas Jesse desperta antes de cometer algum tipo de ataque; nota-se, no entanto, a luva em suas mãos (46min 55seg). Tal ação leva o rapaz a tomar remédios para se manter acordado (47min 25seg). Essa sequência remonta ao fato de Krueger ter assassinado crianças, antes de ser morto, mas, além disso, personifica em Jesse uma associação muito presente nos discursos conservadores dos anos 1980 acerca da sexualidade: a associação entre crimes cometidos contra crianças (como pedofilia e infanticídio) à homossexualidade, como forma de tratar de ambas como questões interligadas, que explicitaria uma imagem de aberração para qualquer orientação sexual que fugisse ao padrão heteronormativo.⁴⁰¹

Nos momentos posteriores, Jesse aparece em situações em que se demonstra irritado, mal humorado, confuso e bastante tenso, em decorrência de não dormir, dos pesadelos e, possivelmente, da confusão acerca de sua sexualidade (47min 48seg; 48min 05seg), como podemos ver em uma discussão que tem com Grady (48min 53seg), no refeitório da escola (após ambos se tornarem próximos) e durante uma festa realizada na casa de Lisa, na qual Jesse parece deslocado dos demais presentes (50min 03seg). Nessa ocasião, todos os jovens esperam os pais de Lisa irem dormir para colocarem uma música alta, ingerirem bebidas alcoólicas e pularem na piscina; vários desses jovens formam casais, que se beijam e se insinuam sexualmente no local, chegando inclusive a retirarem parte de suas roupas, enfatizando a ideia de uma juventude *perdida* e com comportamentos inadequados (52min 21seg).

Jesse está em um vestiário, ao lado da piscina, se arrumando para ir embora, quando é interpelado por Lisa, que o questiona sobre o que está fazendo, e o jovem diz que não está bem (50min 40seg). Lisa se propõe para ajudá-lo, e Jesse, irritado, responde: “O que você pode fazer por mim?” (51min). Em seguida, ambos se beijam, e começam a retirar a roupa, até o momento em que a língua de Jesse, possuído por Krueger, ganha um formato sobrenatural, fazendo com que o jovem saia correndo do local (52min 55seg).

Nesse contexto, Lisa se insere como a alternativa que pode *salvar* Jesse dos caminhos de sua sexualidade confusa, reproduzindo a perspectiva para a qual um relacionamento heterossexual pode evitar que um sujeito tenha qualquer tipo de atração homossexual. Desse modo, Lisa é representada como um personagem que vai *lutar* para

⁴⁰¹ GRESLÉ-FAVIER, op. cit.

salvar Jesse dos domínios de Freddy, e por consequência, salvá-lo de qualquer dúvida sobre sua sexualidade, demonstrando seu interesse amoroso e sexual pelo rapaz.

Jesse corre, imediatamente, para a casa de Grady e, pela janela, invade seu quarto, enquanto dorme e o surpreende, colocando a mão em sua boca e o assustando (54min 04seg). Ao ser perguntado sobre o que estava fazendo, Jesse vai até a porta, a tranca e diz que precisa de ajuda, pois está encrencado e tem de passar a noite ali (54min 17seg). Sem entender nada, Grady demonstra estranhar o que se passa, até que Jesse confessa que matou Schneider, diz que *algo está tentando se apossar do meu corpo*, o que teria feito o jovem colocar sua irmã e Lisa em perigo (54min 41seg). Como resposta, seu colega responde que quem está tentando se apossar do corpo dele é “uma gata que está te esperando na cabana, e você quer dormir comigo?” (55min 05seg)

Após insistir, Grady aceita e seu amigo pede para detê-lo, caso algo de estranho ocorra (55min 50seg). Entretanto, instantes depois, após Jesse dormir, Grady resolve dormir também (57min 25seg), mas acorda com seu colega de quarto chorando e soluçando (57min 53seg). Ao tentar saber o que se passa, Jesse mostra suas mãos, e em plano detalhe, vemos as garras de Freddy Krueger sair dos dedos do jovem (58min 11seg). Enquanto realiza essa metamorfose corporal, Grady se afasta e se desespera ao tentar abrir a porta de seu quarto (58min 33seg); sem conseguir, ele grita por seus pais (58min 39seg), enquanto Jesse, vai realizando sua transformação, na qual Freddy Krueger sai de dentro da barriga do jovem (59min 03seg). Após os pais de Grady aparecerem do lado de fora da porta e tentarem abrir (59min 27seg), Freddy segura o rapaz pelo pescoço e o ataca com as garras, fazendo com que as mesmas atravessem a porta e assustem seus pais (1h 0min 01seg).

Após o assassinato, Jesse surge com as garras ensanguentadas, enquanto em seu reflexo no espelho aparece Krueger, que gargalha (1h 00min 20seg) , enquanto ele se desespera e arremessa a luva de Freddy no espelho, que se estilhaça (1h 01min 02seg). Em seguida Jesse foge pela janela, ao ouvir barulho de sirene(1h 01min 21seg).

Com a festa acontecendo em sua casa, e após ser aconselhada por Kerry a ir atrás de Jesse (56min 33seg), Lisa desce um lance de escadas, e se dirige até a porta de entrada, quando Jesse surge, ensanguentado e visivelmente perturbado (1h 01min 48seg) – gesticulando, olhando para os lados e ofegante – Lisa se assusta e segura Jesse, que afirma ter matado Grady e Schneider (1h 02min 06 seg); porém, a garota não entende sobre o que ele está falando, o rapaz então afirma que Freddy Krueger está dentro dele, fazendo

ele cometer os crimes, conforme diz o rapaz: “Eu tenho sangue nas mãos. Ele me possui” (1h 03min).

Mais adiante, Lisa tenta convencer Jesse a resistir às ações de Freddy, lutando contra o monstro dentro dele. Para isso, ela lê um trecho do diário de Nancy bastante elucidativo, tanto sobre o ataque de Krueger, quanto acerca das alegorias referentes à homossexualidade: “Ele é o próprio mal. Agora sei que eu o trouxe ao meu mundo, todos nós lhe demos a energia que ele precisava. Nossos gritos são tudo que ele precisava” (1h 04min 08seg). O trecho pode referir-se tanto ao monstro aparente na narrativa, quanto à sexualidade de Jesse, compreendida como monstruosa pela narrativa filmica. Após isso, o jovem se contorce, enquanto as portas e janelas se fecham, o aquário borbulha e a água fica turva (1h 04min 50seg), e Lisa insiste para Jesse lutar: “Você criou ele, você vai destruí-lo” (1h 4min 56seg). E, mais adiante insiste: “Combata-o” (1h 05min 03seg), mas Jesse responde que não pode, e em seguida a TV estoura e o aquário também, fazendo uma enxurrada na sala toda (1h 5min 14seg).

Enquanto isso, do lado de fora da casa, vários fenômenos começam a ocorrer na festa, gerando uma situação de confusão generalizada: a piscina começa a borbulhar e alguns jovens reclamam do aquecimento (1h 3min 18seg); uma tábua de salsichas pega fogo de forma espontânea (1h 3min 33seg); inúmeras latas de cerveja abrem-se sozinhas e começam a esguichar para todos os lados (1h 03min 52seg); o cadeado do portão externo fecha-se sozinho (1h 04min 23seg); a porta do quarto dos pais de Lisa se tranca sozinha, deixando-os presos no ambiente (1h 4min 29seg); e várias luminárias explodem, de forma contínua, deixando todos os participantes em desespero (1h 5min 19seg).

No canto da sala, sob o olhar de Lisa, Jesse dá lugar à Krueger, que diz para a garota: “Ele não pode me combater” (1h 05min 33seg) e vai em direção a ela, mas é atingido por um abajur arremessado por Lisa e cai (1h 05min 36seg). Porém, ele se levanta e vai de encontro a ela, que não conseguiu sair de casa, e é derrubada no chão por Krueger, mas consegue fugir, após levar uma mordida na perna (1h 6min 2seg). Posteriormente, ela consegue apontar uma faca para o vilão e pergunta por Jesse, que Freddy afirma não estar ali. Após esfaquear Krueger, sem efeito, o monstro utiliza a voz de Jesse para dizer que a ama (1h 07min 25seg). Aparentemente, há uma luta travada entre Jesse e Krueger pela própria identidade.

Aqui, Lisa é apresentada como aquela capaz de tirar Jesse desse dilema, da luta contra os monstros internos do rapaz. Esse conflito faz com que Krueger a jogue na parede e fuja, posteriormente, quebrando o vidro da porta da sala para sair, e desaparecendo em

seguida (1h 07min 58seg) e reaparecendo subitamente, de dentro do deck da piscina, deixando os convidados apavorados. (1h 08min 40seg).

O que se segue é uma escalada de caos, no qual Freddy Krueger persegue as pessoas na festa, chegando a matar algumas delas (1h 8min 50seg; 1h 10min 11seg)), muitos não conseguem fugir, pois os portões estão quentes, outros caem na piscina, que começa a pegar fogo (1h 8min 57seg), vários jovens correndo e se pisoteando (1h 09min 33seg). Essa sequência de caos se encerra com pai de Lisa tentando acertar Krueger com uma espingarda de calibre 12, mas sendo impedido pela filha (1h 10min 28seg), fazendo com que o monstro corra e desapareça após encostar em um muro de cerca viva.

Na sequência posterior, Lisa vai atrás do monstro na usina abandonada, onde transcorre o confronto final entre ambos, e sua tentativa de salvar Jesse (1h 11min 30seg). Nesse contexto há uma transferência do protagonismo para a moça, que assume a função de *Final Girl* na narrativa. Ao chegar na edificação, Lisa desce do carro e amarra um pedaço do couro, que arranca do banco do veículo, no machucado provocado pela mordida de Krueger em sua perna (1h 11min 47seg), e logo em seguida ela se depara com dois cães, da raça Rottweiler, que possuem a cabeça de pessoas deformadas (1h 12min 04seg). Lisa apenas fecha os olhos e passa entre os cães (1h 12min 13seg).

Ao adentrar o prédio das caldeiras, Lisa percorre vários andares, corredores, plataformas, que são apresentadas em uma alternância de planos abertos e fechados (planos gerais, panorâmicos, planos médios, meios primeiros planos e *close ups*), de modo a prolongar a expectativa acerca do confronto final e criar uma atmosfera *labiríntica*, que enfatiza o suspense acerca do momento em que se dará o encontro de Lisa com Krueger (1h 12min 25seg; 1h 12min 52seg 1h 13min 12seg; 1h 14min 09seg; 1h 14min 30seg). Nesse transcorrer, a trilha sonora tensa, os sons de água gotejando – um indicativo da presença do vilão em todos os filmes –, a fumaça das caldeiras, os registros das mesmas girando sozinhos, enfim, são todos elementos narrativos que reforçam o suspense e a expectativa sobre a situação, além de criar a ambientação associada ao vilão. A presença de vermes no machucado da perna de Lisa, é um indicativo que reforça essa ação do vilão, que precede o encontro (1h 13min 30seg).

Nesse transcorrer, um rato, que passa sob os olhos de Lisa, é capturado e morto por um gato (1h 14min 35seg), esse momento se conecta com a sequência na qual Lisa leva Jesse até o local (45min 47seg), na ocasião, o rato é encontrado por ambos, dentro de um armário, representando os *perigos* e *impurezas* existentes no interior de Jesse, apontando, claramente, para a sua sexualidade dúbia.

Aqui, a morte do rato, pelo gato, representa o prenúncio do retorno às situações normativas, em que uma suposta *normalidade* no comportamento de Jesse voltará, quando suas *tendências* transgressoras – no caso, os impulsos homossexuais – forem suprimidas e eliminadas, por algo que vai arrancá-las de dentro do jovem, no caso essa seria a função narrativa de Lisa: despertar o amor do rapaz por ela, de modo a afastá-lo de suas tendências homossexuais.

O encontro de Lisa com Krueger ocorre, de modo concluir o suspense gerado pelo aspecto labiríntico; em um enquadramento *meio primeiro plano*, Lisa está em uma plataforma, quando vira-se para o lado e se defronta com o vilão (1h 15min). A partir daí, Freddy tenta atacá-la, mas a garota foge (1h 15min 03seg), iniciando uma perseguição, até ambos se defrontarem novamente (1h 15min 16seg). Nesse momento, ela chama por Jesse: “Eu sei que você está aí, detenha-o” (1h 15min 21seg), enquanto Krueger tenta convencê-la de que o rapaz está morto, e encurrala a garota no canto de uma plataforma, entretanto, no momento em que o vilão prepara para desferir um golpe fatal em Lisa, a garota ouve a voz de Jesse e Krueger parece perder as forças (1h 15min 37seg).

Lisa começa a declarar seu amor para Jesse, e Freddy começa a enfraquecer (1h 15min 56seg), o que é demonstrado pela situação cambaleante dele, e pelo pus que transborda dos ferimentos de faca realizado por golpes que Lisa desferiu contra Krueger, ainda durante a festa que ocorria em sua casa.

Enquanto a jovem se afasta, Krueger, cambaleante, tenta se deslocar (1h 16min 03seg), mas cai e se contorce no chão (1h 16min 52seg). A garota continua chamando por Jesse, conclamando que ele saia: “Ele está perdendo a força, pode sair” (1h 16min 57seg). Na sequência, ela beija a boca de Freddy Krueger (1h 17min 19seg), que a empurra para longe, mas parece estar mais à beira da morte (1h 17min 26seg), tendo em vista que, após esse ato, ouve-se o som de um trovão, enquanto várias partes da edificação começam a se incendiar, até chegar no corrimão em que o monstro está apoiado, e incendiá-lo, enquanto Lisa chora, ao som do grito de Krueger, ao fundo (1h 17min 43seg)..

Freddy Krueger começa a derreter com o fogo até cair morto no chão (1h 18min 14seg). Após chorar, Lisa vê o corpo de Freddy se mexer e se assusta, enquanto ele começa a se levantar (1h 19min 11seg). Em um plano médio, ele tira uma película de sua face, o que deixa claro que se trata de Jesse, fazendo com que Lisa se emocione e se aproxime dele, até ambos se abraçarem, com uma trilha sonora romântica e emotiva ao fundo (1h 20min 03seg).

A sequência final explicita o intuito de indicar Lisa como a solução para os impulsos homossexuais de Jesse, pois conforme ela se aproxima dele, e o traz para uma relação heteronormativa, na qual ela ocupa uma posição de mulher apaixonada, com sua afetividade toda voltada para Jesse, tolerando seu mau humor, seu comportamento violento e todos os percalços que ele vive. Nessa perspectiva, o filme reafirma valores familiares muito significativos para uma visão conservadora e tradicional da sociedade estadunidense, que engloba, além da defesa de um padrão heteronormativo, o enquadramento do papel feminino nessa relação.

Antes do filme encerrar-se, Jesse sai de sua casa, sorridente, em um dia de sol, e entra no ônibus escolar (1h 20min 54seg), onde encontra-se com Lisa e Kerry, ele senta-se ao lado da primeira e ambos à frente da segunda (1h 21min 04seg). Os três interagem, comemorando o retorno à normalidade, entretanto o ônibus começa a correr e faz com que Jesse se desespera (1h 21min 46seg), mas o ônibus estaciona para o embarque de um jovem (1h 22min 01seg). Após isso, Jesse pede desculpas pelo desespero, no entanto, após Kerry dizer que “está tudo bem, tudo acabou” (1h 22min 22seg) a música tensa dá um pico estrondoso, e Freddy Krueger sai de dentro da barriga da garota (1h 22min 27seg). A imagem passa para uma tomada externa do ônibus, que adentra à uma área arenosa e desértica, enquanto ouvimos a gargalhada de Freddy, seguida por um *fade out* que encerra o filme, passando para os caracteres (1h 22min 49seg). Esse desfecho indica que, apesar dos problemas de Jesse estarem resolvidos, o jovem, como um todo, seria sempre fonte de transtornos e propensas a comportamentos transgressores. Por isso o mal, que seria provocado por supostos *desvios de comportamento*, é representado por Krueger e estaria sempre a espreita de agir em um jovem com comportamentos inadequados, como é o caso de Kerry, a amiga de Lisa, que durante todo o filme, demonstra interesse sexual em vários rapazes.

4.4 Redes representacionais ou temáticas

A análise das narrativas filmicas realizadas de forma individual, como fizemos, nos ajuda a identificar o modo como cada produção constrói à sua maneira, em seu próprio contexto de produção, os elementos presentes em cada um dos filmes e, principalmente, o modo como cada um deles aborda aspectos distintos, acerca de algo mais amplo.

Por outro lado, a análise das redes temáticas existentes nos filmes nos permite identificar o que os torna pertencentes a um mesmo todo. Compreendemos por redes temáticas um conjunto de elementos que permeiam todos os filmes analisados e que nos permitem traçar uma linha de coesão, acerca de preocupações comuns a eles, dialogando com o contexto apresentado pelo presente trabalho.

Conforme apontado por trabalhos como os de Valim e de Celso de Oliveira,⁴⁰² podemos compreender que essas redes se apresentam em duas instâncias: uma *rede temática principal*, sob a qual se organiza um todo da análise; e *redes temáticas secundárias*. Desse modo, a *rede principal* é o grande tema representado nos filmes, o elemento que constitui a principal representação e os secundários, como os subtemas, que visam reforçar a *rede principal*.

Rede temática principal: o principal elemento que percorre os três filmes analisados, tornando-se um elemento de coesão entre eles, é a questão da desagregação de valores morais tradicionais, em uma perspectiva que envolve o desmoronamento da estrutura familiar tradicional e a moral familiar como um todo. Todos os filmes analisados possuem como elemento fundamental, que desperta a monstruosidade dos vilões, um processo desagregação familiar e, principalmente, de desagregação de valores e comportamentos, que são apresentados tanto no que diz respeito aos jovens, com valores tidos como *desviantes*, pela narrativa fílmica, quanto nos adultos, que não impõem tais valores aos jovens, devido às suas próprias trajetórias desvirtuadas dos valores tradicionais da família cristã.

Em *Poltergeist – O Fenômeno*, temos uma família de classe média, em um típico subúrbio estadunidense, cujos comportamentos e o modo permissivo, pelo qual educam os filhos, geram um processo de desagregação do *lar*, manifestado pela destruição da casa, pelo agente horrorífico sobrenatural.

Em *A Hora do Pesadelo*, a protagonista, Nancy, é uma jovem cuja família é composta por pais separados, e uma mãe alcoólatra. A jovem, que tem uma relação familiar conturbada, é atormentada a partir de elementos do passado dos próprios pais, no caso, Freddy Krueger, que se torna um monstro sobrenatural, após ser assassinado pelos pais de Nancy, juntamente com outras pessoas.

⁴⁰² Op. cit.

Em *A Hora do Pesadelo 2 – A Vingança de Freddy*, o monstro assombra justamente por conta de valores morais, considerados *desviantes*, em um padrão tradicional. Aliás, Freddy Krueger, aqui, é a própria representação desse comportamento, visto como um mal. No caso, trata-se de representações acerca da orientação sexual de Jesse, um jovem cuja família, também oscila, no que diz respeito à sua educação.

O elemento que atesta esse eixo, é justamente o fato de que nos três filmes, a solução para o problema, ou seja, a salvação dos protagonistas, em relação aos monstros, é justamente a construção de um caminho oposto aos valores morais que levam à situação de perturbação. Em *Poltergeist – O Fenômeno*, a família se une em prol de uma estrutura familiar coesa; em *A Hora do Pesadelo*, o monstro é derrotado quando Nancy adota uma nova postura frente ao caos estabelecido e quando estabelece uma relação mais harmônica e próxima ao seu pai. Finalmente, em *A Hora do pesadelo 2 – A Vingança de Freddy*, a criatura é derrotada justamente quando Lisa, a garota apaixonada por Jesse, declara seu amor pelo rapaz, e ele se envolve em uma relação dentro dos padrões heteronormativos.

Rede temática secundária 1: a representação da família e das relações familiares permeia todos os filmes. Tal aspecto se relaciona de forma muito próxima à rede temática primária, tendo em vista que é um dos aspectos ligados às questões morais que os filmes apresentam. Todos eles são compostos por uma família no centro da narrativa.

Em *Poltergeist – O Fenômeno*, a narrativa gravita em torno da família Freeling, cujas relações, comportamentos e o modo de lidar com os problemas da vida estão desconectados de um padrão familiar típico da família nuclear, dentro de um ponto de vista tradicional: o pai não exerce autoridade masculina, a mãe não ocupa uma posição de esposa submissa e maternal, ambos possuem comportamentos exibidos como inadequados – como fumar maconha – e os filhos sofrem da ausência da autoridade dos pais.

Em *A Hora do Pesadelo*, Nancy é fruto de uma família tida como desajustada: seus pais são separados, sua mãe é alcoólatra, seu pai é o Xerife da cidade de *Springwood*, mas não tem poder de autoridade sobre a filha, ambos são participes de um assassinato, muitos anos antes.

Na narrativa de *A Hora do Pesadelo 2 – A vingança de Freddy*, a representação familiar gravita entre dois polos, um excesso de autoritarismo, sem nenhum tipo de aproximação do filho, por parte do pai de Jesse, e um excesso de permissividade, por

parte da mãe, compreendido pela conotação da narrativa, como um dos fatores que promovem a dubiedade sexual de Jesse.

Rede temática secundária 2: trata-se de questões envolvendo sexo e sexualidade. Que também permeia os aspectos morais dos filmes. Em todos, a sexualidade é vista como fonte do horrorífico: seja ela exacerbada, seja ela manifesta em um momento impróprio, ou seja por uma prática considerada equivocada, dentro de pressupostos conservadores. Em nenhum deles isso se dá de forma explícita, mas pelos diferentes comportamentos dos personagens.

Desse modo, vemos em *Poltergeist* essa temática surgir de forma mais sutil, por meio da insinuação entre o casal Steve e Diane, no caso, em uma situação em que um dos filhos adentra ao quarto. Além disso, a ocasião também é associada ao uso da maconha, pelo casal.

Em, *A Hora do Pesadelo*, temos a questão sexual presente no comportamento juvenil dos personagens. Tal sexualidade é vista como transgressora de uma norma moral. Os personagens Tina e Rod representam a exacerbção sexual, vista como inconsequente, já Glen é trazido para a narrativa como o jovem que insinua e tenta, de todas as formas, obter contato sexual com sua namorada Nancy, que resiste até o final, compondo um dos fatores que a torna heroína da trama.

Já em *A Hora do Pesadelo 2 – O Retorno de Freddy*, a temática é um elemento central na narrativa, tendo em vista que a aparição de Krueger, incorporado no personagem principal, Jesse, refere-se justamente à confusão do personagem no que tange sua orientação sexual. Aqui, a homossexualidade (ou qualquer coisa que insinue a ausência da virilidade masculina) é de onde brota a monstruosidade na narrativa fílmica.

Rede temática secundária 3: a temática da juventude é um elemento fundamental em todos os filmes. Em todos, a noção de juventude vem acompanhada da ideia de decadência, de declínio moral e comportamental. Entende-se a juventude como uma fase de decisões de caminhos, portanto uma fase perigosa da vida, em que a opção por caminhos que distanciem o jovem da família, da moral e da religião constituem os grandes perigos, que podem corromper o ser humano.

Em *Poltergeist*, ela surge por meio do casal protagonista, que relembra sua juventude, como um momento de transgressões e loucuras, o que explica, dentro na lógica narrativa do filme, o comportamento deles, como adultos relapsos e descomprometidos.

Já dois filmes da série *A Hora do Pesadelo*, os jovens são representados como problemáticos. No primeiro filme da série, um dos desafios de Nancy é permanecer centrada, em meio a amigos que apresentam comportamentos desviantes. E no segundo filme, os jovens são representados como ávidos por festas, arruaças, bebidas e sexo, além de jovens que apenas debocham de tudo, desprovidos de qualquer tipo de seriedade e comprometimento, como é o caso de Rod, em *A Hora do Pesadelo*, e Grady, em *A Hora do Pesadelo II – a Vingança de Freddy*.

É importante enfatizar que essa temática se liga de forma muito próxima à Rede Temática anterior (sobre sexualidade) e à próxima (sobre Rebeldia).

Rede temática secundária 4: a rebeldia é tratada pelos filmes como um grande mal, uma força destruidora dos valores familiares. Ela é associada ao comportamento do casal Freeling, adultos cuja juventude rebelde fora vivida em fins dos anos 1960, em um contexto visto pelos conservadores como uma era de declínio moral. Essa rebeldia gerou resquícios, que impedem que a família possa proporcionar um ambiente plenamente saudável para os filhos, como o ato de fumar maconha.

Em *A Hora do Pesadelo*, a rebeldia dos jovens é expressa pela exacerbação sexual, pela ausência de medo da presença do mal (Krueger) – há certo desprezo dos jovens pela ameaça de Krueger, exceto Nancy – e pelo comportamento *arruaçeiro* e *fanfarrão*, como é o caso de Rod.

Já em *A Hora do Pesadelo – O retorno de Freddy*, a rebeldia é representada pelo comportamento de Grady, como um jovem debochado e bagunceiro, que é assassinado por Krueger. Além do comportamento de Jesse, em se rebelar contra um padrão normativo acerca da sexualidade, o que é visto, também, como um declínio comportamental.

Rede temática secundária 5: ligando-se de forma muito próxima à rede temática principal, está a questão da religiosidade e dos valores cristãos. Em todos os filmes tais representações estão presentes, ainda que em *A Hora do Pesadelo 2* isso ocorra de forma mais sutil.

Os valores religiosos e a religiosidade estão presentes desde os primórdios do cinema de horror, o entendimento da religião como ponto de contato com o sobrenatural se faz presente nos filmes aqui analisados. Em *Poltergeist – O Fenômeno*, a religião se faz presente por meio de representações do sagrado, em relação às almas penadas, e a

narrativa se constrói em uma escalada da redenção na qual os personagens, de início descrentes e céticos acerca dos males acometidos, e do poder sobrenatural, acabam por adotar um comportamento mais alinhado com as crenças e práticas cristãs.

Em *A Hora do Pesadelo*, vários símbolos religiosos aparecem de forma recorrente no filmes, desde uma Cruz, que protege Nancy do primeiro ataque de Freddy, até versões macabras de representações bíblicas, além da representação da sexualidade como pecado. Em muitos momentos, nos filmes, a religiosidade é afirmada não apenas por representações dos elementos sagrados, mas pela exposição do profano, do diabólico. Associa-se, assim, a imagem do vilão, no caso Krueger, às representações do diabo.

Nesse sentido é que as representações dos valores religiosos atuam em *A Hora do Pesadelo II – A Vingança de Freddy*, associando o personagem de Krueger às representações demoníacas e, por conseguinte, a homossexualidade ao pecado.

Nos filmes, esta temática se manifesta, também, pela descrença de alguns personagens em relação aos fatos sobrenaturais diabólicos. Nesse caso, envolve uma contraposição à ciência, que seria uma forma de negação da fé, e por isso se relaciona com a próxima Rede Temática Secundária.

Rede temática secundária 6: com representações geralmente vinculadas ao aspecto religioso, aparece como um elemento temático dos filmes, a questão da Ciência, sempre em uma relação de oposição e conflito entre Ciência e Fé. Aqui se faz presente o anti-intelectualismo, que constrói a visão do conhecimento científico como incapaz ou insuficiente para solucionar os problemas ligados ao sobrenatural.

Em *Poltergeist*, os cientistas são representados como soberbos, que confiam no conhecimento técnico para desvendar os mistérios da assombração, e por consequência, desprezam os valores religiosos. A própria família acredita nisso, e a situação só se modifica quando todos passam a acreditar no poder do sobrenatural, fora do controle da ciência mundana.

Em *A Hora do Pesadelo*, há a crença da família de Nancy em soluções vindas de exames cerebrais da jovem, para isso, ela é levada para um centro de estudos do sono, onde a mesma é examinada, entretanto, no meio do exame, ela tem um momento de assombração de Freddy Krueger, o que gera indicadores inexplicáveis à luz da ciência.

Em *A Hora do Pesadelo II*, a manifestação de descrença se dá por meio de Ken, o pai de Jesse, que busca a todo custo uma explicação racional para os fenômenos

sobrenaturais que ocorrem em sua casa, e não encontrando tais explicações, acusa deu filho de estar tramando contra ele.

É importante enfatizar, por fim, que, em todos esses casos, a ciência é sempre vista como insuficiente e antirreligiosa; desse modo, aplica-se uma visão que contraria a qualquer perspectiva, na qual a racionalidade deva ser a base primária da construção do conhecimento.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O conservadorismo como campo de pensamento e posicionamento político não é uma novidade do período estudado, tampouco uma exclusividade do período do pós-Segunda Guerra Mundial. Suas origens são mais antigas do que o próprio pensamento de Edmund Burke, no século XIX, e se ancoram em valores anteriores, ligados à religião, aos costumes e à relação com o território (nação) em que se vive. No decorrer de diferentes períodos, o conservadorismo não se mantém, todavia, com o mesmo formato, ancorado nas mesmas práticas ou conjunto de pensamentos. Mesmo que mantenha a busca de retorno a um passado, que talvez nunca tenha existido, e tenha muitos pontos de continuidade entre os diversos períodos, o campo do pensamento em uma perspectiva política é constantemente sujeito às renovações.

Nesse sentido, o presente trabalho procurou compreender o modo pelo qual o cinema dos anos 1980 incorpora, em muitas de suas produções, o espírito político do contexto, mas, para isso, nos preocupamos, de antemão, com uma compreensão mais minudente do que veio a ser o conservadorismo daquela época. Assim, abarcamos a compreensão de um recorte desse pensamento, remontando ao período em que ele passa por mudanças (anos 1950) e culminando em uma nova forma de atuação e manifestação política, o que será determinante para a reconfiguração da presença conservadora no debate político a partir de então.

Isso não significa que esse conservadorismo do pós-guerra tenha permanecido idêntico desde a fundação da *National Review* e a crescente presença de William Buckley, até a consolidação de uma hegemonia conservadora no poder durante os anos 1980. O conservadorismo se renova, continuamente; porém, as bases estabelecidas nos anos 1950 se fortalecem nas décadas seguintes, e tais ideias se expandem em um contexto favorável, como o dos anos 1970 e 1980.

A própria presença constante de Buckley em debates televisivos durante os anos 1970 aponta para uma vitalidade do conservadorismo pensado duas décadas antes. Nesses

programas televisivos – cujas gravações são facilmente encontradas em plataformas como o *Youtube* –, Buckley fala de temas como direitos civis, o perigo socialista, liberalismo econômico, conservadorismo, cristianismo, em debates com políticos, intelectuais e celebridades, sob os mais variados vieses políticos, incluindo membros do movimento dos Panteras Negras, representantes democratas, personalidades como Muhammad Ali, além de conservadores como Margaret Thatcher (antes de se tornar primeira-ministra britânica) e o então presidenciável Ronald Reagan, em 1980.

O contexto de crise dos anos 1970, década na qual será colocado em xeque o modelo do estado de bem-estar social – não apenas nos EUA, mas também na Europa – conforme aponta Tony Judt, fornece um terreno favorável ao crescimento e ascensão de ideias conservadoras, que somam pressupostos elaborados nas décadas anteriores, com movimentos e perspectivas emergentes no período mencionado, como a Nova Direita Cristã, que ascende, pautada em uma simplificação extrema do cristianismo evangélico, ancorada em relações políticas muito estreitas com as forças conservadoras republicanas e difundida por setores midiáticos, nos quais muitos desses líderes religiosos se inseriram de forma permanente e levaram para diversas regiões dos EUA – o chamado Televangelismo.

Considerando o perfil desses movimentos conservadores, esse trabalho buscou compreendê-los um pouco melhor; cabe-nos ressaltar que se trata de movimentos de direita intrinsecamente midiáticos, em que veículos de comunicação – como TV, rádio e cinema – sempre foram palco para a apresentação não apenas de suas ideias, mas de suas performances, sobretudo no que diz respeito ao formato por meio dos quais essas ideias se difundem.

Não por acaso, o aglutinador dessas diferentes correntes foi justamente um ex-ator de Hollywood, Ronald Reagan, cuja forma de apresentação e inserção nos debates importava tanto quanto o conteúdo que ele propagava nos anos 1970 e, durante seu governo, na década de 1980.

Desse modo, considerar o cinema da época, como um vetor fundamental para o conservadorismo e uma instância social na qual se faz presente as principais questões do período é fundamental. Nesse sentido, afirmamos que as mudanças da sociedade estadunidense na época afetaram de forma determinante o cinema hollywoodiano dos anos 1980, não apenas quanto às temáticas abordadas pelos filmes, mas quanto à própria estrutura da indústria cinematográfica como um todo.

As *Reaganomics*, conforme discutimos nos capítulos 1 e 3, facilitaram um processo já em curso, na indústria cinematográfica hollywoodiana, no qual a estrutura econômica e administrativa passava a ser incorporada a um mercado de ações, multinacionalizado e sedento por desregulações econômicas, nos países onde possuíam negócios. Esta característica não é uma exclusividade do cinema nem dos EUA; ela é parte integrante de mudanças na dinâmica econômica do próprio sistema capitalista, desde os anos 1970, conforme analisa David Harvey.⁴⁰³

O cinema, em uma nova estrutura comercial, passa por mudanças na forma de se produzir os filmes, e por consequência, no formato narrativo dos mesmos. Desse modo, compreendemos que esse contexto, que favorece a ascensão conservadora influencia o cinema, não apenas pelos conteúdos narrativos, mas, antes disso, na própria reconfiguração do panorama cinematográfico, e em diversos aspectos.

Procuramos demonstrar, no decorrer do trabalho, que a relação do conservadorismo com o cinema não é simples, senão multifacetada, envolvendo temáticas amplas, espraiando-se pelos mais variados gêneros cinematográficos – também estabelecidos por meio de uma relação dialética com os contextos do próprio cinema, conforme discutimos no segundo capítulo – e arrolando questões que vão da política externa e das campanhas militares dos EUA, nos mais diversos países, até as questões morais e familiares, muito pertinentes em um debate ligado a aspectos da política doméstica.

Tais questões morais e familiares foram incorporadas à agenda política a partir da ascensão da Nova Direita Cristã, que levou questões como aborto, educação sexual, abstinência sexual adolescente e sexualidade como um todo para o centro do debate político na época. Essa Nova Direita reforçava seus argumentos com a difusão da aids como um medo coletivo, ligado às práticas sexuais, e que servia de baliza para o estabelecimento de padrões de comportamento no tocante à sexualidade.

No cinema, assim como questões militares, presentes principalmente em filmes de ação e guerra, o debate acerca da moral, da família, da juventude, se fez presente em inúmeros gêneros. O horror, gênero que, tradicionalmente, sempre incorporou em suas narrativas a questão familiar, sob os mais variados ângulos, nos anos 1980, encontrou um campo aberto e propício para a incorporação de assuntos relacionados a essa temática e às questões morais como um todo. Isso se deu a partir de mudanças que o próprio horror

⁴⁰³ Op. cit.

viveu, em sua estrutura narrativa, marcadas pela ascensão do subgênero do *Slasher* e, principalmente, em razão da expansão para um circuito mais amplo e popular.

Cabe dizer, que na trajetória própria do gênero de horror, bem como nos anos 1980, não foi possível rotular o horror como um gênero conservador, como pode parecer tentador, tomando como base as produções aqui analisadas. No decorrer dos capítulos, o trabalho procurou analisar o gênero de uma forma complexa, a partir da qual os diferentes contextos exercem distintas influências para o desenvolvimento do horror cinematográfico, considerando inclusive uma miríade de subgêneros adjacentes e com características peculiares.

Entretanto, no tocante aos filmes analisados, procurou-se contemplar o modo como eles elencam as diversas representações de aspectos do período, em uma perspectiva que privilegiou a difusão de narrativas que vão ao encontro dos pressupostos morais em voga, em um contexto de hegemonia conservadora dos EUA; para tanto, realizar a reconstrução da ascensão dessas correntes conservadoras tornou-se um imperativo no decorrer do trabalho.

Essas narrativas fílmicas reforçam valores defendidos por aqueles que consideravam a juventude do período, um produto de famílias em desagregação, que desde os movimentos progressistas, dos anos 1960, promoveriam o declínio dos valores estadunidenses e, em um âmbito do olhar conservador para o próprio país, o comportamento juvenil, a exacerbação sexual, os novos formatos de família, as possibilidades de sexualidade que fogem à regra heteronormativa são vistas como parte das causas da crise pela qual os EUA passavam.

Desse modo, os conservadores associaram a questão do comportamento geracional a aspectos muito mais amplos. Que tinham como resultado famílias desestruturadas pelo desemprego, a disseminação da AIDS, a violência urbana, entre outros problemas, associados à questões econômicas mais profundas. Tais questões problemas vão desde a Guerra do Vietnã⁴⁰⁴, até o desmonte de políticas públicas voltadas à assistência social de minorias. Nos filmes, o horror representa o medo desses males, e parte de dramas individuais, para abordar um discurso decorrente de um drama

⁴⁰⁴ COMBAT, Flavio Alves. **Hegemonia e contradições no cenário financeiro internacional: as consequências da Guerra do Vietnã (1965-1975) e da Guerra do Iraque (2003-em curso) para sustentação do Dólar como moeda central do sistema internacional.** 2007. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, UFRJ, Rio de Janeiro, 2007.

coletivo.⁴⁰⁵ Nesse sentido, os monstros e o medo elencado pelos filmes dialogam com diferentes aspectos presentes no debate da sociedade estadunidense da época, principalmente no que tange à questão do conservadorismo.

Paralelamente, um elemento que permeou todo o trabalho diz respeito às continuidades e recorrências dessas temáticas após os anos 1980 e, em especial, na atualidade. Em que medida os valores e as pautas elencadas pelos conservadores do período estudado permaneceram em outros contextos e permanecem, hoje, na atualidade – foram questionamentos também essenciais ao corpo desta tese.

Vivemos nos dias de hoje um contexto que nos conchama a olhar com mais atenção para os anos 1980 e, principalmente, para as perspectivas conservadoras do período. Paralelamente à realização da pesquisa, acompanhou-se uma ascensão de perspectivas ultraconservadoras nos EUA, que levou Donald Trump ao poder e disseminou uma gama de movimentos ligados a aspectos bastante tradicionais do conservadorismo como um todo, como os debates morais e religiosos, além do retorno – à luz do dia – de movimentos como os supremacistas brancos.

É preciso entender as peculiaridades de cada contexto, entretanto é impossível não traçar um paralelo entre os dois períodos, e observar que, algumas questões sempre estiveram em pauta nos EUA, principalmente as que dizem respeito às questões morais e sexuais, conforme aponta Greslé-Favier; entretanto, elas ganham, atualmente, um destaque extra, devido ao apoio e difusão desses movimentos, ligados às direitas cristãs e suas relações muito próximas com Donald Trump.

Além disso, muitas dessas pautas, e parte do formato desse discurso conservador estadunidense, foram difundidas no Brasil, levando a ascensão de uma extrema direita ao poder, que compartilha, em um sentido amplo, valores, discursos e o formato de debate, muito semelhantes às direitas estudadas por este trabalho.

Não é nosso intuito induzir à uma conclusão precipitada acerca do contato ou das influências de um formato de conservadorismo sobre outros, de forma alguma, até porque, isto não está no escopo do trabalho; entretanto, se a presente pesquisa aguçar a reflexão e a curiosidade acerca dessa temática, abrindo leques para futuras pesquisas no campo acadêmico, ou um olhar indagador para nosso período atual, o trabalho já terá valido pena.

⁴⁰⁵ NIGRA, Fabio, Ideologia y Reproducción material de la Ideología por el cine. In: _____. (Org.). **Hollywood, ideología y consenso en la Historia de Estados Unidos**. Buenos Aires: Ed. Maipue, 2010.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AQUINO, Rubim Santos Leão de. Neoliberalismo. In: TEIXEIRA DA SILVA, Francisco Carlos et. al. (Org.). **Enciclopédia de Guerras e Revoluções do Século XX**: as grandes transformações do mundo contemporâneo: conflitos, cultura e comportamento. Rio de Janeiro: Elsevier, 2004.

ALTMAN, Rick. **Los géneros cinematográficos**. Barcelona: Ed. Paidós Ibérica, 2000.

ALVAREZ, Sonia E.; DAGNINO, Evelina; ESCOBAR, Arturo Introdução: o cultural e o político nos movimentos sociais latino-americanos. In: _____. (Orgs.). **Cultura e política nos movimentos sociais latino-americanos**: novas leituras. Belo Horizonte: UFMG, 2000.

ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas**: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

AZEVEDO, Cecília. Guerra à Pobreza (EUA, 1964). **Revista de História**, n. 153, 2005.

AUMOUNT, Jacques. **A Estética do Filme**. 3ª. ed. Campinas, SP: Papyrus, 2005.

BACZKO, Bronislaw. A imaginação social. In: LEACH, Edmund et al. **Anthropos-Homem**. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985.

BADLEY, Linda. **Film, Horror and the Body Fantastic**. Westport: Greenwood Press, 1995.

BERMAN, Marshall, **Tudo que é sólido desmancha no ar**. São Paulo: Companhia de Bolso, 2007.

BERMAN, Ronald. *America in the Sixties: An Intellectual History*. New York: Colophon, 1968.

BERENSTEIN, Rhona. Horror for sale: the marketing and reception of classic horror cinema. In: JANCOVICH, Mark (Ed.). **Horror, the film reader**. London: Routledge, 2002.

_____. **Attack of the Leading Ladies: Gender, Sexuality and Spectatorship in Classic Horror**. New York: Columbia University Press, 1996.

BERNSTEIN, Serge. In: RIOUX, Jean-Pierre; SIRINELLI, Jean-François. **Para uma história cultural**. Lisboa: Editorial Estampa, 1998.

BORDWELL, David. O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. In: RAMOS, Fernão P. (Org.). **Teoria contemporânea do cinema**, v II. São Paulo: Editora Senac, 2005.

BOURGET, Jean-Loup. In: GRANT, Barry K. (Org.). **The genre reader IV**. Austin: University of Texas, 2012.

BROWNE, Nick. **Refiguring American Film Genres**. Berkeley: University of California Press, 1998.

BUCKLEY, William F. **God and Man at Yale: The Superstitions of Academic Freedom**. Washington, DC: Gateway Editions, 1987.

BURGOYNE, Robert. **A nação do filme**. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 2002.

BUSCOMBE, Edward. A ideia de gênero no cinema Americano. In: RAMOS, Fernão P. (Org.). **Teoria contemporânea do cinema**, v. II. São Paulo: Editora Senac, 2005.

CARDOSO, Ciro F. **Narrativa, sentido, história**. Campinas: Papirus, 1997.

_____. Uma opinião sobre as representações sociais. In: CARDOSO, C. F.; MALERBA, Jurandir (Orgs.). **Representações: contribuição a um debate transdisciplinar**. Campinas: Papirus, 2000.

CÁNEPA, Laura L. **Medo de Que? Uma história do horror nos filmes brasileiros**. 2008. 469 f. Tese (Doutorado em Multimeios) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008.

CARROL, Noël, Why Horror? In: JANCOVICH, Mark (Org.). **Horror, the film reader**. London: Routledge, 2002.

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

COSTA, Flavia C. Primeiro Cinema. In: MASCARELLO, Fernando (Org.). **História do Cinema Mundial**. Campinas: Papirus, 2003.

COMBAT, Flavio Alves. **Hegemonia e contradições no cenário financeiro internacional: as consequências da Guerra do Vietnã (1965-1975) e da Guerra do Iraque (2003-em curso) para sustentação do Dólar como moeda central do sistema internacional**. 2007. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, UFRJ, Rio de Janeiro, 2007.

CREED, Barbara. Horror and the Monstrous Feminine: An Imaginary Abjection. In: JANCOVICH, Mark (Ed.). **Horror, the film reader**. London: Routledge, 2002.

DIXON, Wheeler W. **A History of Horror**. New Jersey: Rutgers University Press, 2010.

FERREIRA, Muniz. Direita e Esquerda na História. In: ANDRADE, Guilherme I.F; BARBOSA, Jefferson R. RIBEIRO, Marcos V.; GONÇALVES, Rodrigo J. M. (Orgs.). **Tempos Conservadores: estudos críticos sobre as direitas**, v. 3. Goiânia: Gárgula, 2020.

FERRO, Marc. **Cinema e História**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

FORSYTH, Scott. Hollywood Recargado: El cine como mercancia imperial. In: PANITCH, Léo; LEYS, Colin. **El Império Recargado**. Buenos Aires: Clacso Libros, 2005.

GRANT, Barry K. (Org.). **The genre reader IV**. Austin: University of Texas, 2012.

GRESLÉ-FAVIER, Claire. **Raising Sexually Pure Kids: Sexual abstinence, Conservative Christians and American Politics**. Nova Iorque: Rodopi Press, 2009.

GUSBACK, Thomas. The evolution of Motion Picture Theater Business in the 1980s. **Journal of Communication**, v. 37, n. 2, 1987.

GOMERY, Douglas. **The Hollywood Studio System: A History**. London: British Film Institute, 2005.

HALLIDAY, Fred. **The Making of Second Cold War**. Londres: Verso Edition, 1986.

HARVEY, David. **A Brief History of Neoliberalism**. New York: Oxford University Press, 2005.

_____. **Condição pós-moderna**. São Paulo: Ed Loyola, 1999.

HARWOOD, Sarah. **Family Fictions: Representations of the family in 1980's Hollywood Cinema**. New York: St. Martin's Press, 1997.

HILL, John; GIBSON, Pamela C. (Eds.). **The Oxford Guide to Film Studies**. Oxford, GB: Oxford University Press.

HOBBSAWN, Eric. **Nações e nacionalismo desde 1780**. São Paulo: Paz e Terra, 2013.

_____. **A Era dos Extremos: o breve século XX**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOFSTADTER, Richard. **O anti-intelectualismo nos Estados Unidos**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

HONG, Seung M. Redemptive Fear: A Review of Sacred Terror and Further Analyses of Religious Horror Films. **Journal of Religion and Popular Culture**, Toronto, 2010.

HOROVITZ, Gad. **Repression: Basic and Surplus Repression in Psychoanalytic Theory: Freud, Reich, and Marcuse**. Buffalo: University of Toronto Press, 1977.

JAMESON, Fredric. **As marcas do visível**. Rio de Janeiro: Ed. Graal, 1995.

JANCOVICH, Mark. **American Horror from 1951 to the present**. Staffordshire: Keele University Press, 1994.

_____. (Ed.). **Horror, the film reader**. London: Routledge, 2002.

_____. General Introduction. In: **Horror, the film reader**. London: Routledge, 2002.

JODELET, Denise. Representações Sociais: um domínio em expansão. In: _____. (Org). **As representações sociais**. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2001.

JORDAN, Chris. **Movies and the Reagan presidency: success and ethics**. Praeger, Westport: Praeger Publisher, 2003.

JUDT, Tony. A era da prosperidade In: **Pós-guerra: uma história da Europa desde 1945**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.

_____. **O mal ronda a terra: um tratado sobre as insatisfações do presente**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011.

_____. O momento social-democrata In: **Pós-guerra: uma história da Europa desde 1945**. Rio de Janeiro: Objetiva 2008.

JULLIER, Laurent & MARIE, Michel. **Lendo as imagens do Cinema**. São Paulo: Editora Senac, 2009.

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia – estudos culturais: identidade política entre o moderno e o pós-moderno**. Bauru, Edusc: 2001.

KIRKPATRICK, Jeane J. **Why the New Right lost**, v. 3. 2ª ed. New York: Commentary, 1977.

KORNIS, Mônica. História e Cinema: um debate metodológico. **Estudos Históricos**, v. 5, n. 10, 1992.

MALERBA, Jurandir. As representações numa abordagem transdisciplinar: ainda um problema indócil, porém, bem mais equacionado. In: CARDOSO, C. F.; MALERBA, Jurandir (Orgs.). **Representações: contribuição a um debate transdisciplinar**. Campinas: Papyrus, 2000.

MALTBY, Richard. **Hollywood Cinema: An Introduction**. Oxford: Blackwell, 1995.

MATEUS, Anabela. As *Pulp* Magazines. Babilônia – **Revista Lusófona de Línguas, Culturas e Tradução**, n. 5, Lisboa, 2007.

MATTSON, Kevin. **Rebels All! A short history of the conservative mind in postwar America**. Rutgers University Press: New Brunswick, 2008.

MCCORMICK, Thomas J. **America's Half Century**. United States Foreign Policy in the Cold War and After. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1995.

MILANEZ, Nilton; OLIVEIRA, João P.S. Garotas até o fim! Genealogias do corpo de mulheres em filmes de horror(1974-1984). **Discursividades**: Revista do Departamento de Letras da UEPB, n. 4, abr. 2019.

MUNHOZ, Sidnei. A construção do império estadunidense. In: TEIXEIRA DA SILVA, Francisco C.; CABRAL, Ricardo; MUNHOZ, Sidnei. **Impérios na História**. Rio de Janeiro: Elsevier/Campus, 2009.

_____. Guerra Fria: um debate interpretativo. In: SILVA, Francisco Carlos Teixeira (O.). **O Século Sombrio**: Uma História do Século XX. Rio de Janeiro: Elsevier, 2004.

_____. Coexistência pacífica. In: SILVA, Francisco Carlos Teixeira (Org.). **Enciclopédia de Guerras e Revoluções do Século XX**: as grandes transformações do mundo contemporâneo: conflitos, cultura e comportamento. Rio de Janeiro: Elsevier, 2004.

_____. Doutrina da contenção. In: SILVA, Francisco Carlos Teixeira (Org.). **Enciclopédia de Guerras e Revoluções do Século XX**: as grandes transformações do mundo contemporâneo: conflitos, cultura e comportamento. Rio de Janeiro: Elsevier, 2004.

_____; GONÇALVES, José Henrique Rollo. Détente. In: SILVA, Francisco Carlos Teixeira (Org.). **Enciclopédia de Guerras e Revoluções do Século XX**: as grandes transformações do mundo contemporâneo: conflitos, cultura e comportamento. Rio de Janeiro: Elsevier, 2004.

NASCIMENTO, Dilene Raimunda do. **As pestes do século XX**: tuberculose e aids no Brasil, uma história comparada. Rio de Janeiro: Fiocruz, 2005.

NAZÁRIO, Luiz. Pós-modernismo e novas tecnologias. In: BARBOSA, Ana Mae; GUINSBURG, J. **O pós-modernismo**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

NASH, George. **The conservative intellectual movement in America**: since 1945. Wilmington: ISI Books, 2006.

- NEALE, Steven. **Genre and Hollywood**. London: Routledge, 2000.
- NEALE, Steve; HALL, Sheldon. **Epics, Spectacles and Blockbusters: a Hollywood History**. Detroit: Wayne State University Press, 2010.
- NETO, Roberto M. **Reaganation: a nação e o nacionalismo (neo)conservador nos Estados Unidos (1981-1988)**, 2010, 265 p. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2010.
- NIGRA, Fabio, Ideologia y Reproducción material de la Ideologia por el cine. In: _____. (Org.). **Hollywood, ideologia y consenso en la Historia de Estados Unidos**. Buenos Aires: Ed. Maipue, 2010.
- NOGUEIRA, Carlos R. F. **O Diabo no Imaginário Cristão**. São Paulo: Ed. Ática, 1995.
- OLIVEIRA, Celso F.C. **A Sra. Miniver vai ao Brasil: A Recepção dos “Filmes de Home Front” na Imprensa do Rio de Janeiro (1942-1945)**. 2016. 493 f. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2016.
- PHILLIPS, Kendall. **Dark Directions: Romero, Craven, Carpenter, and the Modern Horror Film**. Carbondale: Southern Illinois University Press, 2012.
- _____. **Projected Fears: Horror Films and American Culture**. Westport: Praeger Press, 2005.
- PIEIDADE, Lúcio de Franciscis dos Reis. **A cultura do lixo: horror, sexo e exploração no cinema**. 2002. 222 f. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2002.
- PRINCE, Stephen. Movies and 1980s. In: _____. (Org.). **American Cinema of the 1980s: themes and Variations**. New Jersey: Rutgers University Press, 2007.
- RÉMOND, René (Org.). **Por uma história política**. Rio de Janeiro: UFRJ/FGV, 1996.
- RUSSEL, David. Monster Roundup: reintegrating the horror genre. In: BROWNE, Nick. (Ed.) **Refiguring American Film Genres**. Berkeley: University of California Press, 1998.

SCONCE, Jeffrey. *Spectacles of Death: Identification, Reflexivity, and Contemporary Horror*. In: COLLINS, Jim; COLLINS, Ava; RADNER. **Film Theory goes to the movies**. New York: Routledge, 1993.

SCHATZ, Thomas. **Hollywood Genres: Formulas Filmmaking and the Studio System**. Columbus: McGraw-Hill, 1981.

SILVA, Rodrigo C. **Programados para matar: Rambo, Reagan e a emergência da Nova Guerra Fria**. 2011. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Estadual de Maringá, Maringá, 2011, p. 76.

SKLAR, Robert. **História social do cinema americano**. São Paulo: Cultrix, 1978.

STAM, Robert. Teoria do Cinema: a poética e a política do pós-modernismo. In: BARBOSA, Ana Mae; GUINSBURG, J. **O pós-modernismo**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2014.

TRONCA, Italo. **As máscaras do medo: lepra e aids**. Campinas: Editora da Unicamp, 2000.

TUDOR, Andrew. Genre. In: GRANT, Barry K. (Org.). **The genre reader IV**. Austin: University of Texas, 2012.

TURNER, Graeme. **Cinema como prática social**. São Paulo: Summus, 1997.

VALIM, A. B. História e Cinema. In: CARDOSO, C.F.; VAINFAS, Ronaldo (Orgs.). **Novos Domínios da História**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012.

_____. **Imagens vigiadas: uma história social do cinema no alvorecer da Guerra Fria, 1945-1954**. 2006. 302 f. Tese (Doutorado em História Social) – Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2006, p. 50.

VIZENTINI, Paulo Fagundes. **A Guerra Fria: o desafio socialista à ordem americana**. Porto Alegre: Leitura XXI: 2004.

WEAVER, James B. Are “Slasher” Horror Films Sexually Violent? A content Analysis. In: **Journal of Broadcasting & Electronic Media**, v. 35, n. 3, Summer 1991.

WELLEK, René; WARREN, Austin. **Theory of Literature**. New York: Harcourt, Brace & World, 1956.

WELLS, Paul. **The Horror Genre: From Beelzebub to Blair Witch**. London: Wallflower, 2000.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura e materialismo**. São Paulo: Unesp, 2005.

WILLIAMS, Tony. **Hearts of Darkness: The Family in the American Horror Film**. Jackson; University Press of Mississippi, 2014.

WOOD, Robin. The American Nightmare: Horror in the 70s. In: JANCOVICH, Mark (Ed.). **Horror, the film Reader**. London: Routledge, 2002.

WOOLEY, John. **Wes Craven: the man and his nightmares**. New Jersey: John Wiley & Sons, 2011.

WRIGHT, Judith L. Genre Films and the Status quo In: GRANT, Barry K. (Org.). **The genre reader IV**. Austin: University of Texas, 2012.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: opacidade e transparência**. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

FILMOGRAFIA

A CASA do Espanto (*House*), Direção de Steve Miner. Roteiro de Ethan Wiley Produzido por Richard F. Brophy, Sean S. Cunningham, Patrick Markey, Roger Corm. Dist. New World Pictures. EUA, 1985. (93min). Colorido.

A HORA do Pesadelo (*A Nightmare on Elm Street*), Direção de Wes Craven. Roteiro de Wes Craven. Produzido por Robert Shaye. Dist. New Line Cinema. EUA, 1984. (91min). Colorido.

A HORA do Pesadelo 2: A vingança de Freddy (*A Nightmare on Elm Street2: Freddy's Revenge*). Direção de Jack Sholder. Roteiro de David Chaskin. Produzido por Stephen Diener, Stanley Dudelson. Dist. New Line Cinema. EUA, 1985. (87min), colorido.

A MORTA viva (*I Walked with a Zombie*), Direção de Jacques Tourneur. Roteiro de Kurt Siodmak, Ardel Wray, Inez Wallace. Produzido por Val Lewton. Dist. RKO, EUA, 1943. (69min). P&B.

A NOITE dos Mortos Vivos (*A Night of Living Dead*), Direção de George Romero, Roteiro de John A. Russo e George Romero. Produzido por Karl Hardman, Russel Streiner. Dist. Continental Distributing, EUA, 1968. (96min), P&B.

A MORTE cansada (*Der müde Tod*), Direção de Fritz Lang, Roteiro de Fritz Lang, Thea Von Harbou. Produzido por Erich Pommer. Dist. Decla Bioscop, Alemanha, 1921 (97min). P&B.

A ÚLTIMA Ameaça (*The last Warning*) Direção de Paul Leni. Roteiro de Alfred A. Cohn, J.G. Hawks, Robert F. Hill, Tom Reed. Produzido por Carl Leammle. Dist. Universal Pictures, EUA, 1929, (87min), P&B.

A MÚMIA (*The Mummy*). Direção de Karl Freund. Roteiro de John L. Balderston, Nina Wilcox Putnam, Richard Schayer. Produzido por Carl Leammle, Stanley Bergman. Dist. Universal Pictures, EUA, 1932, (73min), P&B.

ALIENS, o Resgate (*Aliens*). Direção de James Cameron. Roteiro de James Cameron, David Giler e Walter Hill. Produzido por Gale Anne Hurd. Dist. The 20th Century Fox. EUA, 1986. (137 min). Colorido.

APOCALIPSE Now (*Apocalypse Now*). Direção de Francis Ford Coppola. Roteiro de Francis Ford Coppola, John Milius e Michael Herr. Produzido por Francis Ford Coppola. Dist. United Artists. EUA, 1979. (153 min). Colorido.

BLADE Runner: O Caçador de Andróides (*Blade Runner*) Direção de Ridley Scott. Roteiro de Hampton Fancher. Produzido por Michael Deeley. Dist. Warner Bros. Pictures. EUA, 1982. (117 min). Colorido.

BRADDOCK – Super Comando (*Missing in Action*) Direção de Joseph Zito. Roteiro de James Bruner, Produzido por Menahem Golan e Yoram Globus. Dist. Tri-Star Pictures. EUA, 1984. (101 min). Colorido

CHINATOWN (*Chinatown*). Direção de Roman Polanski. Roteiro de Robert Towne. Produzido por Robert Evans. Dist. Paramount Pictures. EUA, 1974. (134min). Colorido.

CORAÇÃO Satânico (*Angel Heart*). Direção de Alan Parker. Roteiro de William Hjortsberg, Alan Parker. Dist. Tri Star Pictures. EUA, 1987. (113min). Colorido.

DIRTY Dancing – Ritmo Quente (*Dirty Dancing*) Direção de Emile Ardolino. Roteiro de Eleanor Bergstein. Produzido por Linda Gottlieb. Dist. Artisan Entertainment. EUA, 1987. (100 min). Colorido.

DRÁCULA (*Dracula*). Direção de Tod Browning, Karl Freund. Roteiro Hamilton Deane, Brian Stoker. Produzido por Tod Browning, Carl Leammle. Dist. Universal Pictures. EUA, 1931. (75min). P&B.

ESQUIZOFRENIA(*Schizoid*). Dirigido por David Paulsen. Roteiro de David Paulsen. Produzido por Yoran Globus, Menahen Golan. Dist. Cannon Film Distributors EUA, 1980 (89min). Colorido.

E.T: O Extraterrestre (*E.T: The Extra-Terrestrial*) Direção de Steven Spielberg. Roteiro de Melissa Mathison. Produzido por Steven Spielberg e Kathleen Kennedy. Dist. Universal Pictures. EUA, 1982. (115 min). Colorido.

FLASHDANCE (*Flashdance*). Direção de Adrian Lyne. Roteiro de Tom Hedley e Joe Eszterhas. Produzido por Jerry Bruckheimer e Don Simpson. Dist. Paramount Pictures. EUA, 1983. (95 min). Colorido.

FOOTLOOSE: Ritmo Louco (*Footloose*) Direção de Herbert Ross. Roteiro de Dean Pitchford. Produzido por Lewis J. Rachmil e Craig Zadan. Dist. Paramount Pictures. EUA, 1984. (107 min). Colorido.

GUERRA nas Estrelas (*Star Wars*) Direção de George Lucas. Roteiro de George Lucas. Produzido por Gary Kurtz. Dist. The 20th Century Fox. EUA, 1977. (121 min). Colorido.

FRANKENSTEIN (*Frankenstein*). Direção de James Whale. Roteiro de Peggy Webling, John Balderston, Francis Edward Faragoh, Garret Fort, Mary Shelley. Produzido por Carl Leammle. Dist. Universal Pictures. EUA, 1931. (71min). P&B.

HALLOWEEN: A noite do Terror (*Halloween*). Dirigido por John Carpenter. Roteiro de John Carpenter, Debra Hill. Produzido por Debra Hill. Dist. Compass International Pictures. EUA, 1978. (91min). Colorido.

LOS Angeles: Cidade Proibida (*Los Angeles Confidential*). Dirigido por Curtis Hanson. Roteiro de Curtis Hanson, Brian Helgeland, James Elroy. Produzido por Curtis Hanson, Arnon Milchan, Michael Nathanson, David Wolper. Dist. Warner Bros. EUA, 1997. (138min). Colorido.

MANSÃO da Morte (*Ecologia del Delitto*). Dirigido por Mario Bava. Roteiro de Mario Bava, Giuseppe Zaccariello. Produzido por Giuseppe Zaccariello. Dist. Nuova Linea Cinematografica. Itália, 1971. (84min). Colorido

NASCIDO em Quatro de Julho (*Born on the Fourth of July*). Direção de Oliver Stone. Roteiro de Oliver Stone e Ron Kovic. Produzido por A. Kitman Ho e Oliver Stone. Dist. Universal Pictures. EUA 1989. (145 min). Colorido.

NASCIDO para Matar (*Full Metal Jacket*). Direção de Stanley Kubrick. Roteiro de Stanley Kubrick, Michael Herr e Gustav Hasford. Produzido por Jan Harlan e Stanley Kubrick. Dist. Warner Bros. Pictures. EUA, 1987. (116 min). Colorido.

NOSFERATU(*Nosferatu: eine Symphonie des Grauens*). Direção de F.W. Murnau. Roteiro de Henrik Galeen, Bram Stoker. Produzido por Enrico Dieckmann, Albin Grau. Dist. Prana-film GmbH. Alemanha, 1922 (94min). P&B.

O ASSASSINO da Furadeira (*The Driller Killer*). Direção de Abel Ferrara. Roteiro de Nicholas St. John. Produzido por Arthur Weisberg. Dist. Rochelle Films. EUA, 1979. (96min). Colorido.

O EXORCISTA (*The Exorcist*). Direção de William Friedkin. Roteiro de William Peter Blatty. Produzido por William Peter Blatty. Dist. Warner Bros Pictures. EUA, 1973.(132min). Colorido.

O ENIGMA do Mal (*The Entity*). Direção de Sidney J. Furie. Roteiro de Frank De Felitta. Produzido por Michael Leone, Andrew Pfeffer, Harold Schneider. Dist.Twentieth Century Fox. EUA, 1982 (93min). Colorido.

O FANTASMA da Ópera. (*The Phanton of The Opera*). Direção de Rupert Julian, Lon Chaney. Roteiro de Gaston Leroux. Produzido por Carl Leammle. Dist. Universal Studios. EUA, 1925. (93min) Colorido.

O GABINETE do Doutor Caligari (*Das Cabinet des Dr. Caligari*). Dirigido por Robert Weine. Roteiro de Hans Janowitz, Carl Mayer. Produzido por Rudolf Meinert, Erich Pommer. Dist. Decla-Boscop AG. Alemanha, 1920. (71min). P&B.

O GATO e o Canário (*The Cat and The Canary*) Direção de Paul Leni. Roteiro de John Willard, Robert F. Hill. Produzido por Paul Kohner. Dist. Universal Pictures. EUA, 1927 (108min). P&B.

O ILUMINADO (*The Shining*). Direção de Stanley Kubrick. Roteiro de Stanley Kubrick, Diane Johnson, Stephen King. Produzido por Stanley Kubrick. Dist. Warner Bros. EUA, Reino Unido. 1980 (144min). Colorido.

O MANIACO (*Maniac*). Direção de William Lustig. Roteiro de C.A Rosenberg, Joe Spinell. Produzido por Andrew Garroni, Judd Hamilton, William Lustig. Dist.Analysis Film Releasing Corporation. EUA, 1980. (87min). Colorido.

O MASSACRE da Serra Elétrica (*The Texas Chainsaw Massacre*). Direção de Tobe Hooper. Roteiro de Kin Henkel, Tobe Hooper. Produzido por Kin Henkel, Tobe Hooper. Dist. Bryanston Pictures. EUA, 1974. (84min). Colorido.

O PÁSSARO das Plumas de Cristal (*L'uccello dalle piume di cristallo*). Direção de Dario Argento. Roteiro de Dario Argento. Produzido por Salvatore Argento, Artur Brauner. Dist. Titanus. Itália, 1970 (96min). Colorido.

O SILÊNCIO dos Inocentes (*The Silent of Lambs*). Direção de Jonathan Demme. Roteiro de Ted Tally. Produzido por Kenneth Utt, Edward Saxon, Ron Bozman. Dist. Orion Pictures. EUA, 1991 (118min). Colorido.

O TREM do Terror (*Terror Train*). Direção de Robert Spottiswoode. Roteiro de T.Y. Drake. Produzido por Lamar Card, Don Charmody, Harold Greenberg, Daniel Grodnik. Dist. Twentieth Century Fox. EUA, 1980 (97min). Colorido.

OS PÁSSAROS (*The Birds*). Dirigido por Alfred Hitchcock. Roteiro de Evan Hunter. Produzido por Alfred Hitchcock. Dist. Universal Pictures. EUA, 1963 (119min). Colorido.

PAGUE Para entrar, Reze para sair (*The Funhouse*). Direção de Tobe Hooper. Roteiro de Lawrence Block. Produzido por Steven Bernhardt, Mark L. Lester. Mace Neufeld, Derek Power. Dist. Universal Pictures. EUA, 1981. (96min). Colorido.

PÂNICO (*Scream*). Direção de Wes Craven. Roteiro de Kevin Williamson. Produzido por Cathy Conrad, Cary Woods. Dist. Dimension Films. EUA, 1996. (111min). Colorido.

PLATOON (*Platoon*) Direção de Oliver Stone. Roteiro de Oliver Stone. Produzido por Arnold Kopelson. Dist. MGM/ Orion Pictures. EUA, 1986. (120 min). Colorido.

PSICOSE (*Psycho*). Direção de Alfred Hitchcock. Roteiro de Joseph Stefano, Robert Bloch. Produzido por Alfred Hitchcock. Dist. Paramount Pictures. EUA, 1960. (109min). P&B.

RAMBO: programado para matar (*First Blood*) Direção de Ted Kotcheff. Roteiro de Michael Kozoll, William Sackheim, Sylvester Stallone e David Morrell. Produzido por Buzz Feitshans. Dist. Orion Pictures Corporation. EUA, 1982. (87 min). Colorido.

RAMBO II – A Missão (*First Blood Part II*) Direção de George Cosmatos. Roteiro de Sylvester Stallone e James Cameron. Produzido por Buzz Feitshans. Dist. Tri-Star Pictures. EUA. (91 min). Colorido.

RAMBO III (*Rambo III*) Direção de Peter MacDonald. Roteiro de Sylvester Stallone e Sheldon Letish. Produzido por Buzz Feitshans. Dist. Tri-Star Pictures. EUA, 1988. (96 min). Colorido.

ROBOCOP – O Policial do Futuro (*RoboCop*) Direção de Paul Verhoeven. Roteiro de Edward Neumeier e Michael Miner. Produzido por Arne Schmidt. Dist. Orion Pictures. EUA 1987. (102 min). Colorido.

SEXTA-FEIRA 13 (*Friday the 13th*) Direção de Sean S. Cunningham. Roteiro de Victor Miller. Produzido por Sean S. Cunningham. Dist. Paramount Pictures. EUA, 1980. (95min). Colorido.

QUADRILHA de Sádicos (*The Hills Have Eyes*). Direção de Wes Craven. Roteiro de Wes Craven. Produzido por Peter Locke. Dist. Vanguard Releasing Group. EUA, 1977. (90min). Colorido.

SANGUE de Pantera (*Cat People*). Direção de Jacques Tourneur. Roteiro de DeWitt Bodeen. Produzido por Val Lewton. Dist. RKO. EUA, 1942 (75min) .

TRILHA de Corpos (*He Knows You're Alone*). Direção de Armand Mastroianni. Roteiro de George Manasse. Produzido por Scott Parker. Dist. MGM. EUA,1980 (94min). Colorido.

TUBARÃO (*Jaws*) Direção de Steven Spielberg. Roteiro de Peter Benchley e Carl Gottlieb. Produzido por David Brown e Richard D. Zanuck. Dist. Universal Pictures. EUA, 1975. (125 min). Colorido.

VIVER e Morrer em Los Angeles (*To Live and Die in L.A.*) Direção de William Friedkin. Roteiro de William Friedkin, Gerald Petievich. Produzido por Irving H. Leving, Samuel Schulman. Dist. MGM / United Artists Distribution Company. EUA, 1985. (116min). Colorido.