

# EXPRESSÕES DO HORROR

---

escritos sobre cinema  
de horror contemporâneo



Marcio Markendorf  
Leonardo Ripoll  
(orgs)



# PREFÁCIO

## EXPRESSÕES DO HORROR

**daniel serravalle de sá**

A curadoria do Cinema Mundo<sup>1</sup>, projeto mantido pelo curso de Cinema do Departamento de Artes (ART) e pela Biblioteca Universitária Central (BU), da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), dedicou os semestres de 2016.2 e 2017.1 à exibição de filmes que se agregam em torno da temática do horror<sup>2</sup>. Essa edição especial do projeto Cinema Mundo, intitulada *Expressões do Horror*, reuniu em sessões que acontecem quinzenalmente às quintas-feiras, no auditório Elke Hering, da Biblioteca da UFSC, comentaristas de formações variadas que, após a exibição do filme, interagiram com um público igualmente diverso estimulando o debate, ampliando as leituras e o envolvimento dos espectadores. Esses proveitosos, e muitas vezes surpreendentes, diálogos ao final das exibições fílmicas demonstram a importância cabal de se trazer comentaristas que não

---

1 O projeto de extensão Cinema Mundo recebe esse nome por tentar expressar a produção cinematográfica como um lugar sem fronteiras. O projeto aposta em debates interdisciplinares com capacidade para ampliar a leitura analítica, técnica, contextual, intertextual e cultural dos filmes, possibilitando uma abertura das obras cinematográficas exibidas para o público espectador.

2 *Pontypool* (Pontypool, Bruce McDonald, 2008), *Quando os animais sonham* (Når dyrene drømmer, Jonas Alexander Arnby, 2014), *Trabalhar cansa* (Marco Dutra, Juliana Rojas, 2011), *Sob a sombra* (Under the shadow, Babak Anvari, 2016), *Berberian Sound Studio* (Berberian Sound Studio, Peter Strickland, 2012), *Boa noite, mamãe* (Ich seh ich seh, Severin Fiala, Veronika Franz, 2014), *Corra* (Get out, Jordan Peele, 2017), *Sob a pele* (Under the skin, Jonathan Glazer, 2013), *A bruxa* (The witch: a New-England folktale, Robert Eggers, 2016), *Anticristo* (Antichrist, Lars Von Trier, 2009), *O Babadook* (The Babadook, Jeniffer Kent, 2014), *Corrente do mal* (It follows, David Robert Mitchell, 2014), *Deixa ela entrar* (Låt den rätte komma in, Tomas Alfredson, 2008).

apenas compartilham sua interpretação crítica, mas que também acolhem e promovem o debate de outros olhares.

Esta coletânea escrita pelos comentaristas a partir dos debates realizados nas respectivas sessões organizadas pelo professor Marcio Markendorf e equipe é um resultado concreto dessa iniciativa formidável que é o projeto Cinema Mundo, que completa mais um ciclo. De natureza mais criativa e pessoal, seguindo o formato da coletânea anterior, os textos presentes nesta coletânea oferecem a experiência dos encontros – fruição – e também um percurso crítico sobre os filmes discutidos, utilizando um aparato interdisciplinar, técnico, contextual, intertextual e cultural das obras cinematográficas exibidas para o público espectador. Coube-me a honra e o prazer de ter sido convidado para escrever o prefácio para esta coletânea, no qual apresento algumas das principais correntes teóricas que ancoram a maioria das ideias críticas presentes nos textos dos comentaristas. O objetivo desse prefácio é fundamentar teoricamente os estudos e os debates que se desenvolvem sobre e em torno do poderoso gênero horror.

### **Teorizando sobre o horror**

O horror é frequentemente considerado um dos gêneros mais instigantes devido a sua reputação de ser uma forma “marginal” e “subversiva”. No entanto, se tais características já foram legítimas algum dia, atualmente esse *status* pode ser questionado em vista do interesse acadêmico pelo estudo do horror em suas mais diversas formas e expressões. Nas últimas décadas o gênero de horror tem sido intensamente pesquisado sob diferentes perspectivas críticas e teóricas em Faculdades de Letras e Cinema, assim como em departamentos de História, Filosofia, Antropologia, Psicologia. Dessa forma, pode-se argumentar que a migração gênero de horror, forma

ligada à cultura popular, para dentro dos currículos universitários acabou por conferir ao gênero horror um patamar intelectual que se opõe à ideia de ser um gênero periférico, perturbador e revolucionário.

Ainda que o *status* de gênero supostamente “marginal” e “subversivo” possa ser examinado, a importância de se estudar o gênero de horror permanece e, mais do que isso, se faz necessária em épocas de crise como a que vivemos, pois, assim como a pornografia, o horror tem o potencial de suscitar questões culturais e políticas, de crítica e de estética, e com frequência é alvo de moralismos e até mesmo de censura.

Antes de apresentar algumas perspectivas acadêmicas que ancoram diferentes abordagens teóricas sobre o horror, é preciso dizer que o gênero tem uma audiência assídua, bem informada e que muitas vezes acaba adquirindo um conhecimento amplo sobre o assunto. Esses espectadores familiarizados com o gênero desenvolvem um entendimento muito particular sobre o horror, o qual é diferente dos saberes que são dominantes na crítica acadêmica. Por isso é importante que o público tenha uma noção de como os acadêmicos entendem o gênero de horror, tanto para sistematizar seu conhecimento pessoal e dar sentido a elementos que talvez sejam compreendidos apenas intuitivamente, quanto para reivindicar revisões de determinados posicionamentos críticos.

Portanto, a discussão a seguir não deve ser vista como *a* crítica dos filmes de horror, mas, apenas como *uma* crítica, pensada a partir dos diversos argumentos utilizados nos debates acadêmicos sobre o gênero. Organizar essas ideias e argumentos não é uma tarefa fácil, pois, ainda há pouco consenso na academia sobre como se deve interpretar tais filmes. As abordagens acadêmicas tendem a enfatizar determinados elementos em detrimento de outros, gerando posicionamentos que são muitas vezes antagônicos, até mesmo dentro de um mesmo grupo.

## Terror e horror: o problema da definição do termo

Na língua portuguesa convencionou-se usar a palavra terror enquanto um termo geral para falar sobre uma gama de narrativas que abordam reações emocionais relacionadas ao medo. Frequentemente, os enredos de histórias de terror envolvem a ação de uma força desconhecida e maligna. Entre os possíveis personagens verificam-se demônios, bruxas, vampiros, fantasmas, alienígenas, zumbis e psicopatas assassinos. As situações que se apresentam em tais narrativas envolvem violência e provocam sentimentos de angústia e desespero diante da consciência do perigo e ameaça. Na língua inglesa, esse tipo de narrativa é designado pelo termo horror, que funciona como um conceito guarda-chuva para abarcar uma série de gêneros e subgêneros narrativos a exemplo de gótico, fantástico, suspense, mistério, *thriller*, fantasia, *gore*, entre outros.

Para fins dessa discussão, vou utilizar a expressão gênero de horror, primeiro porque é o termo escolhido pela Curadoria do Projeto Cinema Mundo e depois porque vou me referir principalmente à tradição crítica de origem anglo-americana, que já possui uma extensa memória de debates sobre o assunto. A crítica literária em língua inglesa tem uma tradição de valorizar narrativas que contenham elementos da imaginação sobrenatural, principalmente aquelas relacionadas às heranças da cultura medieval. Em *Hamlet*, o fantasma do pai pede vingança; em *Macbeth*, bruxas juram profecias de sangue; e em *O conto da priora*, um garoto degolado canta do fundo de um poço.

Sem voltar muito no passado, o debate sobre a diferença entre terror e horror pode ser traçado às origens do romance gótico. No ensaio “On the Supernatural in Poetry”, a escritora Ann Radcliffe faz uma das primeiras distinções entre os termos com o objetivo de estabelecer uma diferenciação na literatura gótica produzida no final do século XVIII e início do XIX. Ela argumenta que “Terror e Horror

são opostos diametrais, o primeiro expande a alma e desperta as faculdades para um grau mais alto da vida; o outro contrai, congela e quase as aniquila”<sup>3</sup>.

Para a romancista o terror se caracteriza pela indeterminação e obscuridade no tratamento dos eventos, de forma que a sutileza psicológica seria uma condição necessária para despertar o sentimento. Em contraste, o horror provoca um choque, congelando o espírito e quase que acabando com a capacidade de reagir. Na teoria e crítica literária, a classificação proposta por Ann Radcliffe pertence ao estudo dos gêneros narrativos e, por mais que as definições possam ser questionadas, a romancista inglesa tem o mérito de ter inaugurado um debate sobre um gênero narrativo que repercutiu de modo fundamental nas perspectivas teóricas do século XX.

No livro *The Delights of Terror* (1987), o crítico Terry Heller compila uma série de definições sobre terror e horror, inclusive algumas que são contraditórias entre si. Ao fazer isso, Heller demonstra que ainda não há concordância sobre os significados dos conceitos e os seus limites. O argumento aqui é que querer aplicar definições muito estritas é um trabalho infrutífero, pois, muitas vezes, os textos são estruturas híbridas, pertencentes a mais de um gênero simultaneamente.

Em *Horror Movies*, publicado pela primeira vez em 1968, Carlos Clarens destaca as limitações do termo horror e o seu uso na língua inglesa, afirmando que “o termo inevitavelmente carrega conotações de repulsa e nojo, mas é o único sancionado pelo uso e

---

<sup>3</sup> No original: “Terror and Horror are so far opposite, that the first expands the soul and awakens the faculties to a high degree of life; the other contracts, freezes and nearly annihilates them.” (RADCLIFFE, 1826, p. 149).

o melhor disponível em inglês”<sup>4</sup>. Ele afirma que qualquer tentativa séria de teorização sobre o gênero não pode tentar aplicar normas rigorosas e outros tipos de restrições ao conceito, pois os filmes acabam transcendendo as limitações que são impostas, “a maioria dos filmes tem a sua própria voz, e nenhum deles foi criado para apoiar uma única estética ou teoria”<sup>5</sup>.

Essa ausência de conceitos definitivos pode ser notada na pluralidade de abordagens crítico-teóricas que existem sobre o gênero de horror. Por exemplo, no livro *A filosofia do horror, ou os paradoxos do coração* (1990), Noël Carroll desenvolve um estudo sobre as emoções provocadas por narrativas sobrenaturais, ele chama seu conceito de horror-arte ou horror artístico. Carroll, que é filósofo da linguagem, está interessado em investigar respostas cognitivas derivadas de narrativas de horror, ou seja, entender por que sentimos medo de elementos sobrenaturais, a exemplo de fantasmas, sendo que, até onde se pode provar, fantasmas não existem. Segundo Carroll, no âmbito do horror-arte esse medo é construído meticulosamente por meio de estruturas narrativas, vocabulário, retórica e outros efeitos estéticos.

De outro viés, o livro de Carol Clover, ainda sem tradução para o português, intitulado *Men, Women and Chain Saws: gender in the modern horror film* (1992), também se apresenta enquanto um estudo sobre o gênero de horror, mas discute essencialmente filmes de *serial killers*. De uma perspectiva psicanalítica e feminista, Clover argumenta que em muitos desses filmes é necessário que o último sobrevivente seja do sexo feminino, uma vez que muitos

---

4 No original: “The term unavoidably carries its connotations of repulsion and disgust- but it is the one sanctioned by usage and the best available in English.” (CLARENS, 1971, p.13).

5 No original: “Most movies have their own voice, and none of them was created to support a single aesthetic or theory.” (CLARENS, 1971, p. 15).

espectadores rejeitariam um filme no qual um personagem masculino demonstrasse medo. Ela cunhou a expressão *final girl*, ou garota final, para designar a menina que se torna masculinizada através de uma “apropriação fálica”, pegando uma faca, espada ou serra elétrica durante o confronto derradeiro com o assassino. Clover foi a primeira a classificar esse tipo de enredo que hoje já se tornou um clichê em filmes de horror.

Ambos os livros se dizem estudos sobre o gênero de horror, mas enquanto um foca em fantasmas e elementos sobrenaturais, o outro concentra-se em assassinos em série e na destruição do corpo físico. De uma perspectiva moderna, entende-se que o gênero de um texto não é apenas a obra em si, nem são os acadêmicos que decidem, o gênero de um texto é sempre uma construção coletiva entre diferentes forças (autor, crítica, mercado consumidor, condições industriais de produção, sistemas econômicos e institucionais vigentes) e como essas forças se relacionam com outros assuntos e processos relacionados ao contexto cultural de um determinado período histórico. Pensando em filmes de horror de alto orçamento, pode-se dizer que é no equilíbrio entre essas diferentes forças e elementos que um texto vai ser entendido como pertencente a um gênero narrativo.

Em última instância, os diferentes estudos e abordagens críticas sobre o gênero de horror tentam estabelecer um parâmetro que possa servir para fazer conexões entre diferentes filmes, ainda que a natureza dessas vinculações muitas vezes seja implícita. O resultado disso é que muitos desses estudos ainda se desenvolvem dentro de duas questões estruturais: o problema da definição do termo horror, que equivale a dizer como se identificam suas características essenciais, e, o que deve ser entendido pelo termo gênero, quando é utilizado no estudo de narrativas.

## A relação entre gênero narrativo e contextos históricos

Mais recentemente, teóricos passaram a argumentar que o estudo do gênero não deveria se preocupar com a busca de características definidoras e propuseram maneiras alternativas de se pensar a questão, afirmando que a concepção de gênero “tem menos a ver com um grupo de artefatos e mais a ver com um discurso – um sistema evolutivo de argumentos e leituras independentes que ajudam a moldar estratégias comerciais e ideologias estéticas”<sup>6</sup>. Para James Naremore, os gêneros não devem ser concebidos como grupos de textos que compartilham características semelhantes; é antes o próprio processo de classificação que estabelece a ideia de filiação e homogeneidade entre os textos.

Peter Hutchings aborda a questão fazendo uma analogia ao paradoxo lógico-metafísico do “ovo e a galinha”, problematizando a seleção de um *corpus* de filmes *versus* a definição de um gênero. É o grupo de textos que define nossas ideias sobre o gênero de horror? Ou existe um conceito basal de gênero que é usado como uma estrutura na definição do gênero de terror? Como se decide quais filmes pertencem a um gênero específico sem uma definição desse gênero e, no entanto, como se pode formar essa definição sem saber, em primeiro lugar, quais filmes pertencem a esse gênero?

Esses e outros teóricos demonstram como o gênero de um filme pode mudar dentro de diferentes contextos históricos e culturais, por exemplo, durante os anos 1960 e início da década de 1970, filmes como *Os inocentes* (Jack Kleyton, 1961), *Repulsa ao sexo* (Roman Polanski, 1965) e até *Satyricon* (Federico Fellini, 1969) foram discutidos como pertencentes ao gênero de horror – embora ainda haja críticos que os vejam assim. Por outro lado, os clássicos do Expressionismo alemão

---

<sup>6</sup> No original: “has less to do with a group of artefacts than with a discourse – a loose evolving system of arguments and readings, helping to shape commercial strategies and aesthetic ideologies.” (NAREMORE, 1995, p. 14).

como *O gabinete do Dr. Caligari* (Robert Wiene, 1920) e *Nosferatu* (F.W. Murnau, 1922) eram considerados filme-arte e agora são frequentemente citados como exemplos seminais do gênero de horror (ELSAESSER, 1989; KAYE, 2001). *Drácula* (Tod Browning, 1931), foi planejado para ser lançado no dia 14 de fevereiro, *Valentine's Day*, ou dia dos namorados em alguns países, e a Universal Studios divulgou o filme com o subtítulo “a mais estranha história de amor” (SKAL, 1990, p. 176).

Essas e outras discussões sobre a natureza efêmera dos gêneros e como tais classificações são determinadas por contextos históricos de produção, divulgação e consumo, tiveram um impacto significativo na compreensão sobre o assunto. No entanto, muitos críticos continuam insistindo que o gênero de horror é um objeto monolítico e então retornam ao trabalho de tentar definir sua essência.

### **Monstros e alteridade: o medo do desconhecido e a civilização opressora**

Pesquisadores, como David J. Russell, tentaram abordar a questão sobre a essência do horror de outro ângulo e se propuseram a explicar o gênero de horror por meio da seguinte reivindicação:

A definição básica de qualquer filme de terror pode ser centrada em torno de seu personagem monstro e do conflito que surge da interação entre o monstro fantástico e irreal com a normalidade – representada através de um espaço pseudo-ôntico construído através do realismo fílmico – isso fornece os termos básicos necessários para a sua existência (fílmica).<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> No original: “The basic definition of any horror film may be centred around its monster character, and the conflict arising in the fantastical and unreal monster’s relationship with normality – as represented through a pseudo-ontic space constructed through filmic realism – provides the necessary basic terms for its (filmic) existence.” (RUSSELL, 1998, p. 252).

Em outras palavras, ao invés de examinar os contextos históricos de produção e consumo, através dos quais os filmes são categorizados e recategorizados em gêneros, essa perspectiva crítica se dedicou à interpretação dos significados do monstro nas narrativas. Robin Wood (1986) argumenta que “o verdadeiro sujeito do gênero de horror é a luta pelo reconhecimento de tudo o que nossa civilização reprime ou oprime”<sup>8</sup>. Segundo Wood, o apelo do horror está na nossa capacidade de identificação com o outro, aquilo que nossa sociedade reprime e define como monstruoso. Para o crítico, a questão da satisfação do nosso desejo de esmagar as normas que nos oprimem é fundamental para o efeito e fascínio que os filmes de terror exercem sobre a audiência.

De modo semelhante, Bruce Kawin (1984) busca estabelecer uma conexão entre filmes de horror e de ficção científica por meio da afirmação de que ambos são estruturados pela oposição entre o conhecido e o desconhecido. Ele afirma que os dois gêneros se distinguem “não por elementos de trama, mas por atitudes em relação aos elementos da trama”. (KAWIN, 1984, p. 5). Na ficção científica, o desconhecido seria visto positivamente, enquanto no horror o desconhecido seria ameaçador. Portanto, de acordo com Kawin, o horror seria um gênero conservador pois, trabalha em defesa do *status quo*. O problema com esse argumento é que, embora isso pareça funcionar para muitos filmes, não funciona para tantos outros. A diferença entre as duas perspectivas críticas é que enquanto Kawin sustenta que o horror se define por apresentar o desconhecido, a alteridade, como ameaçadora, Wood implica que a tendência geral do gênero é apresentar a alteridade como reprimida e vitimada, digna de simpatia. O aspecto que aproxima as duas perspectivas é que ambas abordam o gênero de forma estruturalista, ou seja, elas definem

---

<sup>8</sup> No original: “the true subject of the horror genre is the struggle for recognition of all that our civilization represses or oppresses.” (WOOD, 1986, p.228).

do método de estudo estabelecendo uma oposição central entre o conhecido e o desconhecido, entre eu e o outro, entre a normalidade e a alteridade.

Na tentativa de prover uma explicação do gênero de horror enquanto um conjunto orgânico e teórico, no qual aquilo que é abstrato é transformado em algo concreto, as aplicações estruturalistas negligenciam a questão de que os gêneros possuem uma “dialética filosófica”, ou seja, a possibilidade de leituras com graus de ambivalência, ambiguidade e heterogeneidade. Em outras palavras, é possível que filmes de um mesmo gênero tenham valores diferentes sobre um determinado assunto ou que resolvam as mesmas questões de maneiras distintas. Além disso, as opções nem sempre se dão no nível da trama ou estrutura narrativa, mas nas nuances e contradições ideológicas subjacentes, as quais podem suscitar uma miríade de interpretações e pontos de vista.

### **Contra a cultura patriarcal: feminismos, psicanálise, heterossexualidade, queerness**

Outros pesquisadores se voltaram para a psicanálise como perspectiva crítica para debater aspectos relacionados a poder e sexualidade no gênero de horror, mas o uso da psicanálise também teve outras motivações e efeitos. Como vimos na seção anterior, Robin Wood encorajou a crítica a concentrar a análise do gênero de horror em questões de gênero sexual. Tais ideias não são inéditas, esses aspectos já haviam sido legitimados por uma antiga associação com os romances góticos do final do século XVIII e início do século XIX. E, assim como já se dizia sobre os romances góticos, tem sido afirmado por diferentes tipos de abordagem crítica que o horror não apenas envolve a violência contra as mulheres, mas que essa violência é altamente sexualizada (JANCOVICH, 1992).

Embora essas afirmações não sejam exclusivamente feministas, elas receberam uma atenção especial nas décadas de 1970 e 1980, período no qual ocorreu um ressurgimento proeminente do gênero de horror e o surgimento de uma teoria feminista-psicanalítica. No texto *When a Woman Looks*, por exemplo, Linda Williams se baseia nas teorias feministas do olhar (*gaze theory*) para reivindicar que o gênero de horror não apenas se dirige a um espectador masculino, mas que tem por base a subjugação das mulheres. Williams afirma que, na cultura da dominação masculina, as mulheres são representadas não só como inferiores aos homens, mas também como desviantes da norma e, por isso, monstruosas. Essas relações patriarcais seriam inerentes à própria organização visual dos filmes (captura, montagem e edição de imagens), de forma que até o ato de olhar é definido como masculino e tem a função de provocar o desejo erótico associado à violência. O olhar está associado à atividade e ao controle e, nos filmes de horror, as mulheres são impedidas de exercer o olhar ativo ou são punidas se tentarem exercê-lo.

Ainda segundo Williams, além de ser impedida de deter o olhar, a mulher, como personagem e espectadora, é apresentada a uma imagem distorcida de si mesma. Mais precisamente, ela é levada a estabelecer afinidades com o monstro, que, assim como ela, é definido pela sua diferença em relação à norma masculina. Logo, não apenas a mulher é punida se tentar exercer o olhar ou transgredir a norma, mas também é definida como monstruosa. Se muitas mulheres evitam os filmes de horror, seria porque não existe uma posição a partir da qual elas possam assistir tais filmes sem associar o que veem a sua própria vitimização. No entanto, para Williams, o problema central não é simplesmente que a diferença implica na inferioridade feminina, mas que isso pode significar o contrário: tanto o monstro quanto a mulher seriam uma ameaça ao poder masculino e é por isso que devem ser punidos severamente.

Uma posição semelhante é defendida por Barbara Creed, que também afirma que o filme de horror associa a mulher com o monstro por meio da diferença da norma masculina. A questão do corpo e seus fluidos é essencial à perspectiva crítica de Creed, que pensa a questão a partir do eu /não-eu, daquilo que deve ser expelido do eu para fornecer um senso mais claro de identidade e independência:

O máximo da abjeção é o cadáver. O corpo se protege dos resíduos corporais, como merda, sangue, urina e pus, expulsando essas substâncias como expele alimentos que, por qualquer motivo, o sujeito ache repugnante. O corpo se livra dessas substâncias e também evita o lugar onde elas caem, para que possa continuar a viver.<sup>9</sup>

Nos filmes de horror, o medo dessas substâncias abjetas estaria especificamente ligado à masculinidade. Para Creed, o abjeto é codificado como feminino e a narrativa de horror seria um ritual por meio do qual o sujeito masculino vai se afirmar, realizando a renúncia e expulsão do feminino. Pelo viés da psicanálise, esse sujeito masculino é constituído através da separação e rejeição do relacionamento inicialmente próximo e poderoso com a mãe e, nos filmes de horror, esse processo é revisitado de forma simbólica através da violenta erradicação do monstro abjeto.

As posições de Williams e Creed devem ser compreendidas historicamente, pois elas dependem de noções essencialistas sobre identidade de gênero, particularmente no que diz respeito às supostas posições de observação do espectador masculino. Ambas assumem, assim como a maioria de seus contemporâneos, que não existiria a possibilidade de uma identificação cruzada entre os gêneros, acredita-se que o espectador masculino irá se identificar somente com o herói

---

<sup>9</sup> No original: “The ultimate in abjection is the corpse. The body protects itself from bodily wastes such as shit, blood, urine and pus by ejecting these substances just as it expels food that, for whatever reason, the subject finds loathsome. The body extricates itself from them and from the place where they fall, so that it might continue to live.” (CREED, 2002, p.70).

e assim afirmar sua superioridade sádica sobre o feminino e as mulheres.

Nos anos seguintes, Carol Clover vai demonstrar no livro *Man, Women and Chain Saws*, que não apenas a identificação entre gêneros é possível, mas que esse aspecto é fundamental no funcionamento dos *slasher movies*, nos quais a protagonista é uma mulher. Enquanto muitos críticos interpretavam os filmes de horror como narrativas de violência contra as mulheres, Clover argumenta que, nos *slashers*, essa relação de identificação entre os sexos não é tão direta quanto se quer acreditar. Ela argumenta que “o exercício feminino do controle escópico não resulta em sua aniquilação, à maneira do cinema clássico, mas em seu triunfo; de fato, seu triunfo depende de assumir do olhar”<sup>10</sup>. Em outras palavras, ao tomar a responsabilidade sobre o olhar, que em *slashers* funciona a partir do ponto de vista do eu-câmera, a mulher se torna uma heroína que não é mais fisicamente e moralmente impotente diante da ameaça.

Embora esse estudo tenha sido um avanço da compreensão sobre políticas sexuais em *slashers* e filmes de horror em geral, o argumento de Clover acaba reafirmando pressupostos generalizantes sobre a relação de identificação entre sexo e gênero. Mesmo quando inverte o axioma, ao afirmar que o gênero de horror é assistido para satisfazer prazeres masoquistas, ela ainda o vê basicamente como uma afirmação da masculinidade. Em suma, a presença da heroína é interpretada como uma forma de fornecer ao masculino um ponto de identificação masoquista e, ao mesmo tempo, desaprovar essa configuração. Em outras palavras, os espectadores masculinos podem experimentar prazer em uma identificação masoquista e, ainda assim, dizer que vitimização é sinônimo de feminilidade. Em *slasher movies*, na medida em que a narrativa se desenvolve, a heroína se

---

10 No original: “The female exercise of scopic control results not in her annihilation, in the manner of classic cinema, but in her triumph; indeed, her triumph depends on her assumption of the gaze.” (CLOVER, 1992, p. 84).

torna progressivamente masculinizada, de forma que os sujeitos masculinos podem se envolver em uma fantasia masoquista e, igualmente, reafirmar seu senso de superioridade por meio de uma heroína que se reveste do poder masculino. Um problema basilar das três perspectivas críticas acima é que as discussões são centradas em configurações identitárias de heterossexualidade.

Ao mesmo tempo em que as perspectivas teóricas anteriores criticam a cultura patriarcal, elas pautam suas discussões em argumentos heteronormativos que equiparam diretamente gênero e sexualidade. O resultado é que tais perspectivas têm pouco poder de explicação sobre os modos como a homossexualidade aparece em filmes de horror ou como esses filmes são compreendidos por espectadores *gays*, lésbicas e transexuais. De acordo com Richard Dyer, narrativas de horror têm uma longa tradição histórica de serem produzidas e consumidas por sujeitos homossexuais, tanto feminino quanto masculino. Todavia, como nem sempre era possível lidar com a homossexualidade de maneira explícita, desenvolviam-se estratégias para disfarçar as paixões homoeróticas a exemplo de representações andróginas, transformações de gênero ou alienígenas que não são heterossexuais. Nesse sentido, o horror mais do que qualquer outro gênero, teria o potencial de invocar leituras metafóricas que perturbam o *status quo* heteronormativo. Todavia, enquanto produtos de uma cultura patriarcal heterossexual, a representação daquilo que é definido como *queer* muitas vezes tende a operar dentro de moldes heterossexuais.

Quando a homossexualidade ocorre nos filmes, faz isso como parte da ideologia dominante. Não está lá para se expressar, mas sim para expressar algo sobre a sexualidade, em geral, como entendida pelos heterossexuais... como a homossexualidade é pensada e sentida pelos heterossexuais é parte integrante da forma como a cultura ensina a eles (e a nós) a pensar e sentir sobre a sua heterossexualidade. Anti-gayness

não é um sistema ideológico discreto, mas parte da ideologia sexual geral de nossa cultura.<sup>11</sup>

De acordo com Dyer, ao invés de afirmar relações heterossexuais, o horror seria fundamentalmente um gênero obcecado com desejos “perversos” que ameaçam as relações sexuais “normais”. No livro *Monsters in the Closet* (1997), Harry M. Benshoff afirma que todas as identidades sexuais são, de fato, construções sociais usadas para ordenar e regular desejos, os quais são muito mais fluidos e também mais “perversos” do que identidades ditas heterossexuais, *gays* ou lésbicas. Benshoff demonstra os modos pelos quais filmes de horror podem ser vistos como articuladores de questões sobre *queerness*. Embora alguns filmes identifiquem abertamente personagens como *gays* ou lésbicas, é mais comum que tais questões sejam tratadas veladamente por meio de alusões e conotações. A questão a ser examinada aqui é que o tratamento dissimulado desses elementos *queer* suscita questões que nem sempre podem ser comprovadas de modo inequívoco ou direto.

### **Pós-estruturalismos e a cultura enquanto lugar de conflito**

Algumas das perspectivas críticas discutidas anteriormente têm por base uma concepção psicanalítica e pós-estruturalista do funcionamento da cultura. O que elas propõem é colocar o foco de estudo sobre o sistema de significação e não sobre o sujeito artístico ou sobre um texto. Essas abordagens defendem que todas as atividades

---

11 No original: Where gayness occurs in films it does so as part of dominant ideology. It is not there to express itself, but rather to express something about sexuality in general as understood by heterosexuals... how homosexuality is thought and felt by heterosexuals is part and parcel of the way the culture teaches them (and us) to think and feel about their heterosexuality. Anti-gayness is not a discrete ideological system, but part of the overall sexual ideology of our culture. (DYER, 1988, p. 16).

culturais são regidas por normas e códigos, sejam da ordem da linguagem ou das imagens visuais. Logo, não é o autor individual que deve ser a fonte do significado, mas essas regras e códigos. Além disso, essa concepção crítica sustenta que a nossa subjetividade, ou o senso de nós mesmos enquanto indivíduos, não é próprio, faz parte de um sistema maior. Por exemplo, não somos nós que falamos linguagem, mas linguagem que nos fala, inclusive a própria maneira como raciocinamos seria previamente determinada pelas estruturas da linguagem.

O pós-estruturalismo afirma que, apesar de parecer que expressamos nossos próprios pensamentos através do uso da linguagem, o pensamento seria uma expressão de estruturas linguísticas, as quais nos posicionam dentro de determinadas ideologias. A questão é que, ao posicionar os sujeitos dentro de uma ideologia, fica uma falsa sensação de identidade individual, tudo aquilo que é socialmente e historicamente construído parece ser natural e inerente. No caso do gênero de horror, afirma-se que o prazer oferecido é baseado no processo de fechamento narrativo, no qual o elemento horrível ou monstruoso é destruído ou contido. A estrutura subjacente aos filmes de horror progride de uma situação de ordem para uma situação de desordem e um retorno para uma situação de ordem reestabelecida. O prazer da audiência supostamente baseia-se na expectativa de que a narrativa atinja esse tipo particular de conclusão. Acredita-se que tal estrutura tem efeitos ideológicos específicos e a crítica pós-estruturalista se apresenta como um projeto político ao oferecer uma análise dos efeitos ideológicos.

Dessa forma, o fechamento narrativo não teria apenas a função de conter os elementos que estavam perturbando a ordem dominante, mas também opera de forma a produzir efeitos psicológicos no público, no sentido de suprimir os conflitos ameaçam suas subjetividades. Esse processo é referido como “o posicionamento do sujeito dentro

da ideologia” e é considerado indesejável, independentemente da ideologia dentro da qual o sujeito está sendo posicionado. Entretanto, essa forma de analisar a cultura tende a enxergar a questão por um viés político restritivo ao afirmar que há apenas duas alternativas: ou o texto reproduz a norma ou rompe com ela (o texto *avant-garde*). O problema aqui é que as vertentes críticas que se valem do pós-estruturalismo tendem a homogeneizar as formas culturais ao identificar apenas possibilidades binárias. Além disso, a cultura é interpretada de forma a-histórica e universalizante, ou seja, os sujeitos não são determinados de acordo com seus contextos temporais e sociais. Essa vertente se ocupa de criticar a ideologia de modo generalizante ao invés de criticar ideologias específicas e formas de subjetividade dentro de períodos históricos, levando em consideração diferentes contextos culturais e linguísticos.

Ao defender que o significado de um texto é determinado por uma grande estrutura ideológica da qual não se pode fugir, as teorias pós-estruturalistas não levam em consideração que o significado de um texto pode mudar ao longo do tempo. Além disso, até mesmo dentro de um determinado período histórico os contextos de recepção são variados e públicos diferentes geram leituras e interpretações distintas. Cada audiência vai usar seus próprios termos de referência para dar sentido e extrair prazer do ato de assistir um filme. As teorias que colocam os principais argumentos contra o pós-estruturalismo estão ligadas aos estudos da recepção, os quais demonstram que não é possível deduzir um único grande significado ideológico de um texto, pois há uma série de formas possíveis de ler filmes. Os intertextos e os contextos sociais de exibição podem informar melhor o que as pessoas pensam sobre a experiência de assistir a um filme e as relações políticas, sociais e culturais que se criam a partir dessa experiência.

Algumas vertentes pós-estruturalistas acreditam que podem explicar o funcionamento e os valores que abarcam uma determinada

comunidade cultural. Acredita-se que certas obras subvertem o cânone ao representar os interesses dos oprimidos contra a instituição que detém o poder da cultura dominante. As pessoas são oprimidas quando uma comunidade rival obstrui a livre expressão de seus valores e a tentativa de isolar um domínio do outro pode ser entendida como um sintoma ideológico do pós-estruturalismo. De acordo com tal teoria, as comunidades devem estar separadas e, embora sejamos obrigados a pertencer a muitas comunidades ao mesmo tempo, deveria ser possível mover-se entre elas sem tensões. Todavia, as comunidades e os grupos sociais não se definem enquanto entidades estáticas e independentes, mas como participantes de um conflito cultural que é constante. Como consequência, o pós-estruturalismo assume uma posição desnecessariamente redutora ao tentar classificar o fenômeno cultural de modo binário e essencialista, pois, todo e qualquer item cultural tem potencial de ser ideologicamente ambivalente e deve ser entendido enquanto um objeto de disputa e conflito cultural.

Além disso, a subjetividade e o posicionamento ideológico não são produzidos primordialmente dentro da linguagem. As relações entre diferentes classes, gêneros sexuais e comunidades são um produto direto de desenvolvimentos históricos, de relações sociais e econômicas, as quais se encontram no domínio da linguagem. Em outras palavras, os diferentes grupos compartilham de um mesmo sistema de signos e significados, mas as diferentes posições sociais e econômicas determinam visões de mundo distintas. É na vitalidade e no dinamismo desse processo de conflito cultural que as relações sociais avançam e se desenvolvem.

## Pós-horror

O objetivo deste prefácio foi apresentar algumas abordagens críticas e teóricas, estabelecendo um embasamento para a leitura dos textos que seguem. A importância de se estudar teoria reside no fato de que o pensamento teórico fornece algumas ferramentas para a análise crítica, das quais estudos posteriores podem querer se aproximar e se distanciar. É sempre muito difícil compreender a importância de um trabalho e as razões pelas quais certos críticos escolhem este ou aquele caminho a menos que se conheça o contexto no qual estavam inseridos e as ideias que estavam em voga. As abordagens antigas raramente estão mortas, ao contrário, muitas vezes passaram para a posição assumida e vigente, adentrando o domínio do senso comum. Somente reexaminando as diferentes abordagens é que se pode testar os pressupostos sobre o gênero de terror.

Os quinze filmes selecionados pela curadoria do projeto Cinema Mundo são atualíssimos e fazem parte do que está sendo chamado “pós-horror”: filmes que não têm necessariamente um monstro, mas, sim um aspecto monstruoso. São filmes extremamente desafiadores, pois mexem com categorias estabelecidas, quebrando as velhas regras daquilo que se espera de um filme de horror. O susto que faz pular da poltrona e o sangue que jorra abundantemente é substituído por um não menos assustador vazio existencial. As regras e o códigos que regem o gênero – o vampiro sem reflexo, a garota final com uma serra elétrica, o Mal finalmente derrotado ou explicado – são elementos clássicos que podem ser utilizados apenas como referência ou negligenciados em detrimento de uma ansiedade social (ou pessoal) mais pungente. Talvez não haja horror maior do que enfrentar as grandes questões metafísicas e refletir sobre o medo primordial que seria: qual é o nosso lugar no universo? Esse vasto e absoluto nada, esperando que lancemos uma luz sobre ele. Boas leituras!

## Referências

- BENSHOFF, Harry M. **Monsters in the Closet, homosexuality and the horror film**. Manchester: Manchester University Press, 1997.
- CARROLL, Noël. **The Philosophy of Horror, or paradoxes of the heart**. New York: Routledge, 1990.
- CLARENS, Carlos. **An Illustrated History of the Horror Film**. London: Secker & Warburg, 1967.
- CLOVER, Carol. **Men, Women and Chain Saws, gender in the modern horror film**. New Jersey: Princeton University Press, 1992.
- CREED, Barbara. **Horror and the Monstrous-Feminine: an imaginary abjection**. In: JANCOVICH, Mark (Ed.). *Horror, the film reader*. London: Routledge, 2002. p. 67-76.
- DYER, Richard. **Children of the Night: vampirism as homosexuality, homosexuality as vampirism**. In: RADSTONE, Susanah (Ed.). *Sweet Dreams: sexuality, gender, and popular fiction*. London: Lawrence and Wishart, 1988. p. 47-72.
- ELSAESSER, Thomas. **Social Mobility and the Fantastic: German Silent Cinema**. In: DONALD, James (Ed.). *Fantasy and the Cinema*. London: BFI, 1989. p. 130-146.
- HAINING, Peter (Ed.). **Great British Tales of Terror: gothic stories of horror and romance**. Harmondsworth: Penguin, 1972.
- HARDY, Phil. **Horror, the Aurum Film Encyclopedia**. London: Aurum Press, 1985.
- HELLER, Terry. **The Delights of Terror: an aesthetics of the tale of terror**. Urbana: University of Illinois Press, 1987.

HUTCHINGS, Peter. **The Horror Film**. New York: Routledge, 2004.

JANCOVICH, Mark. **Horror**. London: Batsford, 1992.

KAYE, Heidi. **Gothic film**. In: PUNTER, David (Ed.). *A Companion to the Gothic*. Oxford: Blackwell Publishing, 2001. p. 180-192.

KAWIN, Bruce. **The Mummy's Pool**. In: GRANT, Barry K. (Ed.). *Planks of Reason: essays on the horror film*. Metuchen: Scarecrow Press, 1984. p. 3-20.

NAREMORE, James. **American Film Noir: the history of an idea**. *Film Quarterly*, v. 49, n. 2, p. 12-28, Winter, 1995.

PIRIE, David. **A New Heritage of Horror**. London: IB Tauris, 2008.

RADCLIFFE, Ann. **On the supernatural in poetry**. *New Monthly Magazine*, v. 7, p. 145-152. 1826.

RUSSELL, David J. **Monster Roundup: reintegrating the horror genre**. In: BROWNE, Nick (Ed.). *Refiguring American Film Genres, theory and history*. Berkeley: University of California Press, 1998. p. 233-254.

SKAL, David. **Hollywood Gothic: the tangled web of Dracula from novel to stage to screen**. New York: W.W. Norton, 1990.

WILLIAMS, Linda. **When the Woman Looks**. In: JANCOVICH, Mark (Ed.). *Horror, the film reader*. London: Routledge, 2002. p. 61-66.

WOOD, Robin. **Hollywood from Vietnam to Reagan**. New York: Columbia University Press, 1986.