

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO

MARCELO EDUARDO MARCHI

META-TERROR: o uso da metalinguagem como recurso
narrativo no *slasher movie*

SÃO CARLOS - SP
2020

MARCELO EDUARDO MARCHI

META-TERROR: o uso da metalinguagem como recurso narrativo no *slasher movie*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som, da Universidade Federal de São Carlos, para obtenção do título de Mestre em Imagem e Som.

Orientador: Prof. Dr. Alessandro Constantino Gamo

São Carlos-SP
2020



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS

Centro de Educação e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som

Folha de Aprovação

Assinaturas dos membros da comissão examinadora que avaliou e aprovou a Defesa de Dissertação de Mestrado do candidato Marcelo Eduardo Marchi, realizada em 24/04/2020:

Profa. Dra. Luciana Sa Leitão Correa de Araujo
UFSCar

Prof. Dr. Alessandro Constantino Gamo
UFSCar

Prof. Dr. Leonardo Antonio de Andrade
UFSCar

Prof. Dr. Rodrigo Octavio D'Azevedo Carreiro
UFPE

Certifico que a defesa realizou-se com a participação à distância do(s) membro(s) Luciana Sa Leitão Correa de Araujo Alessandro Constantino Gamo, Leonardo Antonio de Andrade, Rodrigo Octavio D'Azevedo Carreiro e, depois das arguições e deliberações realizadas, o(s) participante(s) à distância está(ão) de acordo com o conteúdo do parecer da banca examinadora redigido neste relatório de defesa.

Dedicado aos arquitetos desse fascinante universo que é o gênero terror. Que sua inesgotável imaginação e ousadia estejam sempre grudadas em mim, como o sangue de porco na doce Carrie.

AGRADECIMENTOS

Nem mesmo as cento e tantas páginas desta dissertação seriam suficientes para expressar minha gratidão às mulheres que, todos os dias, fazem de mim o que eu sou. Elas permanecem zelando para que eu alcance os meus sonhos, e, mais importante ainda, para que eu nunca deixe de sonhar. Minha mãe, Dirce, minhas irmãs, Márcia e Marta, e minha sobrinha, Júlia, amo vocês com todas as minhas forças! Ao meu falecido pai, Benedito: sei que sua energia ainda está conosco.

Agradeço também aos meus colegas de mestrado. Tão precioso quanto o conhecimento adquirido nessa jornada é o fato de tê-la compartilhado com vocês. Desejo-lhes um futuro sempre mais e mais brilhante.

Aos amigos de tantos anos, obrigado por me incentivarem a abraçar mais essa etapa e por estarem presentes também nos momentos de esfriar a cabeça e jogar conversa fora: Jefferson Galetti e Vanessa Bretas, Dú Marques, Vitão Godoy, Led Bacciotti e Giovana Bueno, Nico Stolzel e Paulinha Gomes, Miller Guglielmo, e a galera da república Alcatraz em São Carlos.

Muito obrigado aos professores da UFSCar: suas aulas, seu profissionalismo e sua amizade são surpreendentes e inestimáveis. Espero, de algum jeitinho, sempre continuar fazendo parte desse ambiente tão saudável e desafiador. Aos membros das minhas bancas de qualificação e defesa, Prof. Dr. Leonardo Antônio de Andrade e, da UFPE, Prof. Dr. Rodrigo Octavio D'Azevedo Carreiro, obrigado por me doarem tempo, dedicação e tão ricos conselhos.

Um agradecimento especial ao meu orientador, Prof. Dr. Alessandro Constantino Gamo. Sinto-me honrado por ter sido escolhido como seu orientando e espero ter feito jus. Obrigado por me guiar com sabedoria e gentileza e por sempre ouvir e respeitar meu ponto de vista.

A todos os funcionários da UFSCar, um enorme agradecimento, especialmente ao impecável Felipe Rossit: nunca o lema “aqui você não é um cliente, é um amigo” soou tão verdadeiro. Alguém erga uma estátua pra ele no campus, por favor!

“Tudo é um filme. Tudo é um grande e maravilhoso filme. Só que não podemos escolher o gênero.”

(Billy Loomis, em *Pânico*, 1996)

RESUMO

Os *slasher movies* – filmes de terror caracterizados pela conhecida premissa do *serial killer* que aterroriza um grupo de jovens, como *O massacre da serra elétrica*, *Halloween: a noite do terror*, *Sexta-feira 13* e *A hora do pesadelo* - foram um tremendo sucesso de público durante a primeira metade da década de 1980. Porém, após esse auge, o subgênero entrou em clara decadência, uma vez que a repetição exaustiva de sua fórmula acabou por saturar os espectadores. Curiosamente, em meados da década de 1990, foi o uso autorreflexivo dessa mesma fórmula que acabou por revitalizá-lo: lançado em 1996, *Pânico* arrecadou uma enorme bilheteria, tornou-se um marco na cultura popular e deu origem a uma inesperada tendência, a dos *slasher movies* calcados na metalinguagem. Com produções ousadas e criativas como *Por trás da máscara: o surgimento de Leslie Vernon* e *O segredo da cabana*, a era do terror pós-*Pânico* tem nos legado um rico campo de estudo no que se refere ao emprego da metalinguagem como recurso narrativo e à capacidade de reinvenção de um subgênero através de suas próprias limitações. Assim, a presente pesquisa busca realizar uma síntese historiográfica do *slasher movie* com base nos trabalhos de autores como Carol J. Clover, Adam Rockoff, Richard Nowell, Jim Harper e John Kenneth Muir, tendo como foco principal os elementos de metalinguagem que são encontrados desde os primórdios do subgênero, mas que ganharam força especialmente com o lançamento de *Pânico*. A partir disso e de uma profunda análise fílmica de obras selecionadas, será possível compreender a maneira particular com que cada filme se utilizou de tais elementos, bem como o papel da metalinguagem no reavivamento do *slasher* e no processo de tornar sua fórmula cada vez mais dinâmica.

Palavras-chave: *slasher movie*; metalinguagem; narrativa; cinema de terror; subgênero.

ABSTRACT

Slasher movies - horror films characterized by the well-known premise of the serial killer that terrifies a group of young people, such as *The Texas chainsaw massacre*, *Halloween*, *Friday the 13th* and *A nightmare on Elm Street* - were a tremendous success with audiences during the first half of the 1980s. However, after that peak, the subgenre went into clear decay, since the exhaustive repetition of its formula ended up saturating viewers. Interestingly, in the mid-1990s, it was the self-reflexive use of that same formula that ended up revitalizing it: premiered in 1996, *Scream* achieved a huge box office, became a landmark in popular culture and gave rise to an unexpected trend of slasher movies investing on metacinema. With daring and creative films like *Behind the mask: the rise of Leslie Vernon* and *The cabin in the woods*, the post-*Scream* era of horror movies has left us a rich field of study regarding the use of metacinema as a narrative resource and the ability to reinvent a subgenre through its own limitations. Thus, this research seeks to carry out a historiographical synthesis of the slasher movie based on the works of authors such as Carol J. Clover, Adam Rockoff, Richard Nowell, Jim Harper, and John Kenneth Muir, with the main focus on the elements of metacinema that have been found since the beginnings of the subgenre, but which gained strength especially with the release of *Scream*. Based on this and in a deep film analysis of selected works, it will be possible to understand the particular way in which each film used these elements, as well as the role of metacinema in reviving the slasher and in the process of making its formula increasingly dynamic.

Keywords: slasher movie; metacinema; narrative; horror movie; subgenre.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - A câmera subjetiva como ponto de vista do assassino em <i>A tortura do medo</i> (1960)	25
Figura 2 - Um <i>slasher</i> -dentro-do- <i>slasher</i> <i>Noivas em perigo</i> (1980)	37
Figura 3 - Intencionalmente ou não, o sangue na lente da câmera faz o público de <i>Dia de formatura</i> (1981) ser lembrado de que está assistindo a um filme	42
Figura 4 - <i>O novo pesadelo: o retorno de Freddy Krueger</i> (1994): a cena entre Langenkamp e Craven transcorre exatamente como descreve o roteiro no computador do cineasta	53
Figura 5 - "Jamie, atrás de você!": a ação em <i>Pânico</i> (1996) espelha o que ocorre em <i>Halloween: a noite do terror</i> (1978) na tevê	61
Figura 6 - A Garota Final de <i>Halloween: a noite do terror</i> "dá o golpe fatal" no vilão de <i>Pânico</i>	64
Figura 7 - O roteiro escrito por Ghostface em <i>Pânico 3</i> (2000)	81
Figura 8 - Os muitos formatos de <i>Por trás da máscara: o surgimento de Leslie Vernon</i> (2006): reportagem...	89
Figura 9 - ... entrevista...	89
Figura 10 - ... <i>mockumentary</i> (na cena, um dos personagens toca a câmera)...	90
Figura 11 - ... e narrativa tradicional	90
Figura 12 - A "ressurreição" de Leslie também é registrada por uma câmera diegética em <i>Por trás da máscara: o surgimento de Leslie Vernon</i>	96
Figura 13 - A estética dos <i>slashers</i> dos anos 1980 emulada em <i>Colinas de sangue</i> (2009)	99
Figura 14 - Dana, Marty, a Diretora e o ícone do Atleta em <i>O segredo da cabana</i> (2011)	112
Figura 15 - <i>O segredo da cabana</i> : assim como o ritual nos EUA possui elementos do <i>slasher movie</i> , o japonês remete ao <i>J-horror</i>	117
Figura 16 - A câmera diegética e o (múltiplo) ponto de vista do assassino em <i>O segredo da cabana</i>	119

Figura 17 - A Garota Final do *Assassino invisível* de 2014 surge abaixo do telão que
exibe o *Assassino invisível* de 1976 121

Figura 18 - Uma vez dentro do filme *Camp bloodbath*, as pessoas "reais" de *Terror
nos bastidores* (2015) encontram-se subordinadas à gramática cinematográfica 122

SUMÁRIO

PRÓLOGO	12
INTRODUÇÃO	14
A metalinguagem	14
O <i>slasher movie</i>	15
1 BREVE HISTÓRIA DE UM SUBGÊNERO	23
2 A ERA PÂNICO	56
3 A METALINGUAGEM PERMANECE	87
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS	125
REFERÊNCIAS	136
APÊNDICE A - Filmografia básica do <i>slasher movie</i>	154
APÊNDICE B - Metalinguagem no cinema: filmografia selecionada	165

Prólogo

Os assassinos e eu

Muitas vezes, é difícil definir em que momento nasce nosso interesse por determinado assunto. Isso é especialmente verdade quando as raízes de tal envolvimento se encontram na infância. Particularmente, não sou capaz de dizer qual foi o primeiro filme de terror a que assisti ou mesmo qual o primeiro de que gostei. Mas, tendo sido criança nos anos 1980, algo que posso afirmar é que dois rostos, um deles, oculto por uma ameaçadora máscara de hóquei, e o outro, repleto de queimaduras sob a aba sombria de um chapéu, estiveram presentes na tela da minha televisão mais vezes do que conseguiria contar. Naquela época, era quase impossível manter-se alheio aos astros das franquias cinematográficas *Sexta-feira 13* e *A hora do pesadelo*, pois Jason Voorhes e Freddy Krueger tinham seus longas-metragens exibidos regularmente nas sessões de filmes dos canais de tevê. E o filme da noite inevitavelmente se transformava no assunto da escola na manhã seguinte. Havia uma espécie de fascínio pela noção de continuidade que aquele número enorme de sequências proporcionava, como se estivéssemos acompanhando uma telenovela sangrenta.

Veio a década de 1990: Freddy estrelou o primeiro filme 3D a que assisti no cinema e, ao lado de Jason, estampou um álbum de figurinhas que deu às crianças a oportunidade de se divertirem trocando entre si imagens de pessoas com machados e cutelos cravados no rosto. Por volta desse período, outro ícone do terror entrou na minha vida quando comecei a ler compulsivamente a obra de Stephen King. Curiosamente, um dos seus livros que mais me marcaram foi um título de não-ficção. Em *Dança macabra* (*Danse macabre*, 1981), o autor dissecou a produção do gênero terror em diversas mídias, como cinema, tevê, histórias em quadrinhos e literatura, além de relacionar os monstros da ficção com os medos reais de cada época. Eu, que nunca havia sequer imaginado que um filme de terror pudesse ser qualquer outra coisa além de um filme de terror, fui pela primeira vez exposto à ideia de que essas obras funcionam como um verdadeiro raio X da sociedade.

Anos depois, já cursando Comunicação Social – Habilitação em Radialismo na Unesp, surgiu a chance de obter uma bolsa de pesquisa. Não precisei

pensar muito para decidir o que gostaria de estudar. Assim, apresentei o projeto “Guerra Fria, sangue frio: as conexões entre o cinema de terror e a Paz Armada”, no qual analisava a influência do contexto histórico da Guerra Fria em três filmes de terror dos anos 1970, *O exorcista* (*The exorcist*, 1973), de William Friedkin, *O massacre da serra elétrica* (*The Texas chainsaw massacre*, 1974), de Tobe Hooper, e *Alien, o oitavo passageiro* (*Alien*, 1979), de Ridley Scott. Contemplado com a bolsa PIBIC/CNPQ, desenvolvi então a pesquisa, que se tornaria também meu Trabalho de Conclusão de Curso.

Acontece que um dos filmes analisados, *O massacre da serra elétrica*, é um *slasher*, termo que só fui conhecer a certa altura da vida, mas que designa justamente o subgênero ao qual pertencem as sagas de meus velhos conhecidos Jason e Freddy. Enquanto trabalhava na pesquisa a velha paixão se reacendeu (e ressurgir quando menos se espera parece ser uma característica do *slasher movie*, como eu viria a saber). Por isso, quando resolvi tentar um mestrado, esse subgênero, e mais especificamente as curiosas incursões metalinguísticas que ele abriga, mostrou-se uma escolha natural como tema. Afinal, se o *slasher movie* está presente na minha vida desde que consigo me lembrar, talvez esteja mais do que na hora de olhar para ele de uma maneira totalmente nova.

Introdução

Tema e desenvolvimento da pesquisa

A metalinguagem

Recurso por meio do qual uma linguagem fala de si mesma (JAKOBSON, 1974), “a metalinguagem atravessa formas diversas de linguagem de forma recorrente e interativa, já que a maioria das produções culturais vale-se desse processo autorreflexivo” (WALTY, 2010, on-line). Por exemplo, no teatro, a peça encenada dentro da peça *Hamlet*, de William Shakespeare, é um caso muito ilustrativo de metalinguagem, assim como o é, nas artes plásticas, o quadro *As meninas* (*Las meninas*, 1656), de Diego Velázquez, no qual o autor insere a figura de si próprio pintando uma obra e olhando na direção do observador. Na poesia, autores como Manuel Bandeira, Florbela Espanca e Fernando Pessoa abordaram em seu trabalho o próprio fazer poético. Em se tratando do cinema, é correto dizer que a quarta parede – divisória imaginária através da qual o público acompanha a ação numa espécie de condição voyeurística, como se os personagens não soubessem que ele ali se encontra – vem sendo frequentemente quebrada desde os primórdios da sétima arte. No período anterior ao cinema narrativo enquanto tendência dominante (pré-1906-07), denominado “cinema de atrações” por Tom Gunning (1986), era comum a apresentação de “[...] atrações visuais descontínuas, momentos de espetáculo em vez de narrativa” (GUNNING, 2005, p. 124, tradução nossa)¹, com “[...] uma olhadela ou mesmo um olhar fixo diretamente para a câmera [...]” (VERRONE, 2011, p. 58, tradução nossa)², em “[...] um endereçamento direto e muitas vezes marcado ao espectador às custas da criação de uma coerência diegética [...]” (GUNNING, 2006, p. 36, tradução nossa)³. Dessa época, *O grande roubo do trem* (*The great train robbery*, 1903), de Edwin S. Porter, é bastante representativo das características do cinema de atrações, pois se encerra com o líder da quadrilha apontando sua pistola diretamente para a câmera - e,

¹ [...] discontinuous visual attractions, moments of spectacle rather than narrative.

² [...] a glance or even a stare directly at the camera [...]

³ [...] a direct, often marked, address to the spectator at the expense of the creation of a diegetic coherence [...]

consequentemente, para o público - e disparando, em uma cena sem qualquer relação direta com a narrativa principal. Já na era da predominância da narrativa, um caso genuíno de metalinguagem é *Those awful hats* (1909), de D. W. Griffith, que se desenrola em uma sala de cinema durante a exibição de um filme. Desde então, não faltam produções que trabalharam o recurso da metalinguagem em diferentes níveis, seja com a quebra da quarta parede, com filmes dentro do filme, com a produção cinematográfica como elemento do enredo ou com a desconstrução e subversão de gêneros e subgêneros, como *8 1/2* (1963), de Federico Fellini, *A noite americana* (*La nuit américaine*, 1973), de François Truffaut, *Banzé no Oeste* (*Blazing Saddles*, 1974), de Mel Brooks, *A rosa púrpura do Cairo* (*The purple rose of Cairo*, 1985), de Woody Allen, *Curtindo a vida adoidado* (*Ferris Bueller's day off*, 1986), de John Hughes, e *O último grande herói* (*Last action hero*, 1993), de John McTiernan.

O slasher movie

No final da década de 1970, a produção independente *Halloween: a noite do terror* (*Halloween*, 1978), de John Carpenter, obteve enorme êxito em transformar seu pequeno orçamento em uma espantosa bilheteria. Nos anos que se seguiram, especialmente na primeira metade dos anos 1980, chegou aos cinemas e às videolocadoras uma infinidade de filmes contendo os mesmos elementos do longa-metragem de Carpenter – um psicopata solitário atacando um grupo de jovens em um cenário distinto –, o que levou ao reconhecimento dessa vertente como um novo subgênero do cinema de terror, batizado de *slasher movie*. No decorrer da década, porém, a saturação do mercado e do modelo textual do *slasher* – e, em alguns casos, a rejeição do público a novas abordagens - terminou por afastar os espectadores, e o subgênero sucumbiu em meio à repetição da própria fórmula que o havia consagrado. Quando o *slasher movie* parecia tão fadado à morte quanto as vítimas presentes em seus filmes, foi justamente o resgate dessa fórmula, agora empregada em um grande exercício de metalinguagem, que o colocou novamente em evidência. Investindo na autorreferência, *Pânico* (*Scream*, 1996), de Wes Craven, inaugurou uma nova era para o *slasher movie*, e sua influência pode ser sentida ainda hoje, nos *slashers* conscientes de suas próprias regras e convenções que continuam a ser produzidos.

Mas quais são, afinal, essas regras e convenções? Adam Rockoff (2002) ressalta que algumas definições para esse subgênero tendem a ser bastante reducionistas, mas, “no entanto, existem alguns elementos distintos e consistentes que são predominantes em filmes suficientes para que uma definição trabalhável, porém maleável, do *slasher* possa ser formada” (p. 5, tradução nossa)⁴. De acordo com Richard Nowell (2010, p. 20), esses elementos são:

- *O assassino*

Segundo Jim Harper (2004),

o personagem Norman Bates [de *Psicose (Psycho, 1960)*, de Alfred Hitchcock] tornou-se um modelo para o assassino de *slasher* padrão: sexualmente ambíguo e impotente, subvertendo desejos sexuais em violência, sem mencionar seu uso de um “disfarce” durante a matança (p. 8, tradução nossa)⁵.

Rockoff (2002) complementa apontando que,

[...] na maioria dos filmes *slasher*, o assassino é uma pessoa comum que sofreu algum terrível - e às vezes não tão terrível - trauma (humilhação, a morte de um ente querido, estupro, abuso psicológico). É por causa dessa injustiça do passado que ele (ou, em alguns casos, ela) busca vingança - e quanto mais sangrenta, melhor (p. 5, tradução nossa)⁶.

Em muitos filmes, o assassino promove seu massacre no aniversário do evento que o traumatizou, e este às vezes vem a ser um feriado ou uma celebração, como natal, dia das bruxas, baile de formatura ou dia dos namorados. De modo geral, o maníaco típico desse subgênero não lança mão de planos elaborados nem tampouco submete suas vítimas a longas torturas. Os assassinatos são rápidos e costumeiramente cometidos com objetos de metal afiados - o que explica o termo *slasher movie* (*slash*, em inglês, significa cortar com um golpe violento) -, embora a proliferação do subgênero tenha provado não haver limites para a imaginação dos roteiristas nesse sentido (ROCKOFF, 2002, p. 7). Assassinos de *slasher movie* aparentemente indestrutíveis, de resistência quase sobrenatural, como Leatherface, Michael Myers, Jason Voorhes e Freddy Krueger, respectivamente das franquias *O massacre da serra elétrica*, *Halloween*, *Sexta-feira 13* e *A hora do pesadelo*, apenas

⁴ However, there are some distinctive and consistent elements which are prevalent in enough films that a workable, however malleable, definition of the slasher can be formed.

⁵ The character of Norman Bates has become a template for the standard slasher killer: sexually ambiguous and impotent, subverting sexual desires into violence, not to mention his use of a “disguise” during the killing.

⁶ [...] in the majority of slasher films, the killer is an ordinary person who has suffered some terrible — and sometimes not so terrible — trauma (humiliation, the death of a loved one, rape, psychological abuse). It is because of this past injustice that he (or in a few cases, she) seeks vengeance — and the bloodier the better.

foram sendo lapidados dessa maneira devido a imperativos comerciais, uma vez que se tornaram o grande fator de atração de seus filmes, e, portanto, a longevidade das franquias se encontrava condicionada à sua capacidade de retornar nas inúmeras sequências.

- O cenário

Martin Rubin (1999, p. 162) e Nowell (2010, p. 25) apontam que nos *slasher movies* a ação é concentrada em um único cenário isolado e não urbano. Para Rockoff (2002), “esse isolamento também separa simbolicamente os personagens da comunidade adulta” (p. 11, tradução nossa)⁷. E, sendo tanto esses personagens quanto o público do *slasher movie* predominantemente jovens,

[...] a localização é muitas vezes um lugar universalmente reconhecido associado à adolescência: acampamento de verão (*Sexta-feira 13*, *Chamas da morte*⁸, *Acampamento sinistro*), ensino médio (*A morte convida para dançar*⁹, *Dia de formatura*), faculdade (*Escola noturna*, *Noite do terror*, *Noite infernal*) ou até mesmo as ruas reconfortantes do subúrbio (*Halloween: a noite do terror*, *O massacre*, *A hora do pesadelo*) (ROCKOFF, 2002, p. 10, tradução nossa)¹⁰.

- As vítimas

Para John Kenneth Muir (2007, p. 24), as jovens vítimas presentes nos filmes desse subgênero encaixam-se em padrões bastante simples. Muir aponta alguns dos personagens arquetípicos recorrentes no *slasher movie*, como “a vadia” (“*the bitch*”), “o palhaço” (“*the practical joker*”) e “o atleta” (“*the jock*”), somando-os à costumeiramente virginal sobrevivente do grupo, “a Garota Final” (“*the Final Girl*”), termo cunhado por Carol J. Clover (1987). Assim, “a vadia” “[...] é geralmente uma personagem mais sexualmente experiente e sarcástica, e, às vezes, insensível [...]” (MUIR, 2007, p. 24, tradução nossa)¹¹. “O palhaço” é “[...] geralmente um garoto idiota que sai provocando a garota final e comportando-se como um bobo. O palhaço

⁷ This isolation also symbolically separates the characters from the adult community.

⁸ Também exibido no Brasil com o título de *A vingança de Cropsy* (alguns dos filmes citados nesta pesquisa chegaram a ser lançados com mais de um título no Brasil e/ou em seus países de origem. Assim, sempre que for o caso, será feito uso do título que parece ter se tornado mais popular, enquanto os demais (tendo como base o site imdb.com) serão indicados em nota de rodapé).

⁹ Também lançado no Brasil com o título de *Baile de formatura*.

¹⁰ [...] the location is often a universally recognized place associated with adolescence: summer camp (*Friday the 13th*, *The burning* [também lançado nos EUA com o título de *Cropsy*], *Sleepaway camp*), high school (*Prom night*, *Graduation day*), college (*Night school*, *Black Christmas*, *Hell night*) or even the comforting streets of suburbia (*Halloween*, *Slumber party massacre*, *A nightmare on Elm Street*).

¹¹ [...] is usually a more sexually experienced and sarcastic character, and sometimes mean-spirited [...]

serve a um propósito muito útil no filme *slasher* ao preparar o susto falso” (MUIR, 2007, p. 24, tradução nossa)¹² com suas constantes “pegadinhas”. “O atleta” é

[...] geralmente um jovem bonito e atlético disponível [...]. Ele pode ser detestável ou um namorado sensível, e muitos filmes *slasher* provocam o público sugerindo que esse macho alfa (o herói tradicional no filme *mainstream*) irá sobreviver. Normalmente, não irá (MUIR, 2007, p. 24, tradução nossa)¹³.

Isso porque, como o próprio termo torna explícito, a Garota Final é costumeiramente o único personagem a sobreviver ao assassino. Segundo Clover (1987),

ela é aquela que encontra os corpos mutilados de seus amigos e percebe toda a extensão do horror precedente e de seu próprio perigo [...]. Ela sozinha olha a morte no rosto; mas só ela também encontra a força para retardar o assassino por tempo suficiente para ser resgatada (final A) ou para ela própria matá-lo (final B) (p. 201, tradução nossa)¹⁴.

Rockoff (2002) reforça que “[...] a Garota Final é definida por sua tenacidade, desenvoltura, determinação e perseverança” (p. 13, tradução nossa)¹⁵. Entretanto, o atributo mais fortemente associado a esse personagem arquetípico talvez seja uma presumida pureza sexual. Com origens que remontam à personagem Marion Crane, de *Psicose*, “[...] uma transgressora sexual” (CLOVER, 1987, p. 199, tradução nossa)¹⁶, existe no *slasher movie* uma discutível tradição de que os jovens que fazem sexo (ou procuram fazer) estão destinados a morrer, ao passo que à casta Garota Final é reservada a salvação. “Matar aqueles que buscam ou praticam sexo não autorizado é um imperativo genérico do filme *slasher*” (CLOVER, 1987, p. 200, tradução nossa)¹⁷, e essa “punição” não raramente é aplicada logo após ou mesmo durante o ato sexual. Rockoff (2002), contudo, oferece outra visão:

a verdade é que, no filme *slasher*, tanto garotas “boas” quanto garotas “más” são mortas com o mesmo gosto. O fato de que isso geralmente ocorre

¹² [...] usually a dorky kid who gets off on teasing the final girl and making an ass of himself. The practical joker serves a very useful purpose in the slasher film by setting up the false scare.

¹³ [...] usually a handsome, athletic young man on hand [...]. He can be either obnoxious or a sensitive boyfriend, and many slasher films tease audiences by suggesting that this alpha male (the traditional hero in mainstream film) will survive. Usually, he doesn't.

¹⁴ She is the one who encounters the mutilated bodies of her friends and perceives the full extent of the preceding horror and of her own peril [...]. She alone looks death in the face; but she alone also finds the strength either to stay the killer long enough to be rescued (ending A) or to kill him herself (ending B).

¹⁵ [...] the Final Girl is defined by her toughness, resourcefulness, determination and perseverance.

¹⁶ [...] a sexual transgressor.

¹⁷ Killing those who seek or engage in unauthorized sex amounts to a generic imperative of the slasher film.

depois do sexo é menos um comentário sobre moralidade do que uma simples técnica de exploração usada para excitar o público dando-lhe uma dose de nudez liberal e muito apreciada (p. 14, tradução nossa)¹⁸.

Todos os elementos citados até aqui foram se aglutinando pouco a pouco ao longo da história do *slasher movie*, e, assim, solidificaram o padrão mais facilmente reconhecível desse subgênero. A fim de oferecer uma visão ampla de como isso se deu, o primeiro capítulo desta pesquisa será dedicado à história do *slasher movie*, de sua gênese nos anos 1960, passando pelo auge e pela subsequente decadência na década de 1980, até o surgimento de *Pânico* nos anos 1990, que inaugura uma nova fase para o subgênero.

Nesse primeiro capítulo, será mostrado que as origens do *slasher movie* podem ser rastreadas até filmes como *Psicose* e *A tortura do medo*¹⁹ (*Peeping Tom*, 1960), de Michael Powell, e seus personagens homicidas armados com mortíferos instrumentos de metal. Além disso, ao evocar o ponto de vista do assassino e brincar com o voyeurismo que tal olhar alimenta, esses dois filmes plantaram as sementes do que viria a ser um recurso largamente utilizado no *slasher movie*: a câmera subjetiva representando a visão do psicopata.

Em seguida, será brevemente analisado o *giallo*, subgênero surgido na Itália que, com sua violência gráfica, especialmente em filmes do diretor Mario Bava como *Seis mulheres para o assassino* (*Sei donne per l'assassino*, 1964) e *Banho de sangue*²⁰ (*Ecologia del delitto*²¹, 1971), antecipou muito do que seria visto anos depois no cinema de terror norte-americano.

O ano de 1974 entrará em foco com *O massacre da serra elétrica* e *Noite do terror* (*Black Christmas*), de Bob Clark, considerados por muitos como os dois primeiros exemplares genuínos do *slasher movie* por apresentarem a maioria dos elementos que em pouco tempo estariam sendo associados ao subgênero.

O impacto do lançamento de *Halloween: a noite do terror* será estudado não somente pelo viés cultural, mas também pelo mercadológico, uma vez que o filme de Carpenter deflagrou uma verdadeira “corrida do ouro” entre realizadores

¹⁸ The truth is that in the slasher film, both “good” girls and “bad” girls are killed with equal gusto. The fact that this usually occurs after sex is less a comment on morality than a simple exploitation technique used to titillate the audience by giving them a liberal, and much appreciated, dose of nudity.

¹⁹ Também exibido no Brasil com o título de *Mórbida curiosidade*.

²⁰ Também lançado no Brasil com os títulos de *Mansão da morte* e *O sexo na sua forma mais violenta*.

²¹ Também lançado na Itália com o título de *Reazione a catena*.

cinematográficos, que passaram a basear-se em sua estrutura narrativa no intuito de também obter uma bilheteria substancial a partir de um orçamento modesto.

Filme mais bem-sucedido nessa empreitada, *Sexta-feira 13* (*Friday the 13th*, 1980), de Sean S. Cunningham, transforma-se em um fenômeno ao seguir fielmente a estrutura de *Halloween: a noite do terror*, que então será analisada ponto a ponto. Tão reconhecível esta havia se tornado no início da década de 1980 que mesmo filmes de outros gêneros e subgêneros passaram a utilizá-la como uma espécie de aceno ao público. As paródias de *slasher movie* também não demoraram a aparecer, e serão igualmente comentadas.

A saturação do mercado provocada pelo lançamento de dezenas de títulos em um curto período de tempo faz com que o subgênero entre em claro declínio, ao menos até a estreia de *A hora do pesadelo* (*A nightmare on Elm Street*, 1984), de Wes Craven, que consegue reavivar o interesse do público no *slasher movie*. Mesmo assim, nos anos seguintes o cenário se mostra desfavorável – se, por um lado, os espectadores já haviam se cansado da velha fórmula, por outro, abordagens inovadoras e ousadas não eram muito bem recebidas. O capítulo então se encerra na iminência do surgimento de *Pânico*, a obra metalinguística que mudou a história do *slasher movie* nos anos 1990.

Se no primeiro capítulo será possível perceber que a metalinguagem sempre esteve presente de alguma forma no *slasher movie*, é no segundo capítulo, focado em *Pânico* e na nova onda de *slashers* por ele inaugurada, que esse recurso surgirá como cerne do estudo. O filme de Wes Craven de 1996 será contextualizado historicamente, numa análise de como, ao referenciar a desgastada fórmula do *slasher movie*, *Pânico* foi capaz de ser bem-sucedido onde outras incursões autorreflexivas falharam, dessa maneira recuperando o interesse de público e realizadores nesse modelo textual. Ao dar início à sua franquia milionária e a uma leva de outros títulos originais, *remakes* e sequências de filmes clássicos, *Pânico* nos legou um rico campo de estudo no que se refere à capacidade de reinvenção de um subgênero por meio daquilo que o limita. A construção intrincada da franquia *Pânico* como um todo merecerá uma investigação detalhada, considerando-se que cada capítulo da saga lhe adicionou uma nova camada de metalinguagem. Por exemplo, em *Pânico 2* (*Scream 2*, 1997), de Wes Craven, há o surgimento de *A punhalada* (*Stab*), um filme-dentro-do-filme que, por sua vez, começa a gerar suas próprias sequências e a afetar a trama principal, tanto que em *Pânico 3* (*Scream 3*,

2000), de Wes Craven, a história se desloca para Hollywood durante a produção do terceiro capítulo de *A punhalada*.

Completando o recorte filmico, no terceiro capítulo serão estudados os títulos *Por trás da máscara: o surgimento de Leslie Vernon* (*Behind the mask: the rise of Leslie Vernon*, 2006), de Scott Glosserman, *Pânico 4* (*Scream 4*, 2011), de Wes Craven, e *O segredo da cabana* (*The cabin in the woods*, 2011), de Drew Goddard, testemunhos cinematográficos de que a autorreflexão proposta com sucesso por *Pânico* realmente tornou as regras e convenções do *slasher movie* muito mais dinâmicas.

Tal quantidade de filmes é importante pelo fato de cada um deles ter explorado de maneira diferente o recurso da metalinguagem. Um exemplo: a franquia *Pânico* se desenrola em um mundo basicamente como o nosso, em que as pessoas consomem filmes de terror. Os psicopatas dessa quadrilogia, conhecidos como Ghostfaces, cometem seus crimes inspirados por clássicos como *Halloween: a noite do terror* e *Sexta-Feira 13*, e suas vítimas precisam então desvendar as regras e os clichês do *slasher movie* a fim de escapar com vida. *Por trás da máscara: o surgimento de Leslie Vernon*, por sua vez, acontece em uma realidade em que os psicopatas famosos do *slasher movie* – Michael Myers, Jason Voorhes, Freddy Krueger – existem de verdade, com Vernon sendo um aspirante a esse “panteão” de *serial killers*. Sua rotina começa então a ser registrada por uma equipe de documentaristas, e o filme a que assistimos é em grande parte composto pelas imagens desse “documentário”. Já *O segredo da cabana* também se desenrola em uma realidade em que os maníacos e monstros típicos dos filmes de terror existem. No entanto, ao contrário dos personagens do filme de Glosserman, seus protagonistas são alheios a esse fato, e tampouco possuem a cultura de filmes *slasher* que os personagens de *Pânico* detêm. Eles passam a ser manipulados por uma enigmática organização que os influencia a seguirem as convenções do *slasher* como parte de um antiquíssimo ritual, assim, mais do que expor a fórmula do subgênero como *Pânico* faz, *O segredo da cabana* se propõe a justificar narrativamente a existência dela.

Essa é uma amostra do tipo de trabalho que será levado a cabo no segundo e no terceiro capítulo, tendo como objetivo aprofundar-se, primeiro, na maneira como cada um dos filmes selecionados empregou o arsenal metalinguístico e, em seguida, no estudo comparativo desses filmes, relacionando pontos de

intersecção e distanciamento entre eles nesse aspecto. Pretende-se compreender de que maneira cada uma dessas produções expressou sua própria visão da estrutura do *slasher movie* e como essas visões foram trabalhadas dentro da lógica interna de seus universos ficcionais, que possuem diferenças fundamentais entre si. Serão analisados cenas, diálogos, temáticas e referências a outras obras, sem perder de vista um elemento muito importante e bastante presente no conteúdo do primeiro capítulo: o fator mercadológico do cinema de massa.

O quarto e último capítulo irá conter as considerações finais, com um levantamento das principais questões abordadas e dos resultados obtidos. Dessa maneira, o trabalho desenvolvido ao longo dos capítulos anteriores irá convergir num panorama geral da metalinguagem no *slasher movie*.

Trata-se, portanto, de um trabalho narratológico e historiográfico, que identifica três fases distintas na trajetória do *slasher movie* enquanto subgênero. Por esse motivo, os capítulos obedecem a uma ordem cronológica, em que a teoria, a análise fílmica e os dados históricos seguem lado a lado.

Ao trilhar o caminho aberto por pesquisadores brasileiros que se dedicam ao estudo do cinema de terror, como Carlos Prinati, Laura Cánepa e Rodrigo Carreiro, *Meta-terror: o uso da metalinguagem como recurso narrativo no slasher movie* pretende contribuir para tornar menos escassa a bibliografia nacional a respeito desse tema tão rico e importante.

1. Breve história de um subgênero

Assim como *Halloween: a noite do terror* e *Pânico* se destacam como marcos fundamentais das duas fases do *slasher movie* comentadas na Introdução, existe ao menos um filme cujo nome inevitavelmente aparece quando se fala da genealogia do subgênero, nem que seja em argumentos que contestam sua influência sobre ele. Esse filme é *Psicose* (1960), a história de Norman Bates, maníaco que, caracterizado como sua falecida mãe, comete seus assassinatos tendo como cenários a velha mansão da família e um motel adjacente. Se, por um lado, Nowell (2010) afirma que *Psicose* exhibe “[...] apenas semelhanças tangenciais com *slashers* adolescentes [...]” e não inspirou “[...] a produção ou o conteúdo de filmes *slasher* adolescentes de qualquer maneira significativa” (p. 58, tradução nossa)²², Harper (2004), por sua vez, credita à influência do filme de Hitchcock no mínimo dois elementos recorrentes no *slasher movie*, o psicopata sexualmente ambíguo que se disfarça para cometer seus assassinatos e o uso da câmera subjetiva para representar o ponto de vista dele (da qual falaremos mais adiante). Já Clover (1987) não tem dúvidas de que “o ancestral imediato do filme *slasher* é *Psicose* [...]” (p. 192, tradução nossa)²³, e Linda Williams (2004) afirma que, “hoje, a relação de *Psicose* com o gênero *slasher* e seu peculiar prazer de gênero²⁴ parece óbvia” (p. 177, tradução nossa)²⁵. Mais do que isso, Williams (2004) aponta *Psicose* como “[...] o importante início de uma era em que os espectadores começaram a ir ao cinema para serem excitados e comovidos de maneiras bastante viscerais, e sem muita preocupação com personagens ou motivos coerentes” (p. 172, tradução nossa)²⁶, no que ela chama de “novo cinema de atrações”.

No mesmo ano em que *Psicose* chegou aos cinemas para consagração do público e de boa parte da crítica, a produção do Reino Unido *A tortura do medo* estreou na Inglaterra provocando controvérsia e rejeição (ROCKOFF, 2002, p. 28). A imprensa britânica reagiu mal à trama sobre um fotógrafo homicida que, por meio de uma câmera equipada com uma adaga, filma suas aterrorizadas vítimas no exato

²² [...] only tangential similarities to teen slashers [...] teen slasher film production or content in any meaningful way.

²³ The immediate ancestor of the slasher film is [...] *Psycho*.

²⁴ Gênero no sentido de identidade sexual.

²⁵ Today, *Psycho's* relation to the slasher genre and its peculiar gendered pleasure seems obvious.

²⁶ [...] the important beginning of an era in which viewers began going to the movies to be thrilled and moved in quite visceral ways, and without much concern for coherent characters or motives.

momento de suas mortes. Dessa forma, *A tortura do medo* teve um destino bem diferente daquele da sua contraparte americana, quando, em suma, *Psicose* “[...] abordou essas mesmas questões de voyeurismo, assassinato sexual e o papel aniquilador da câmera [...]. *Psicose*, no entanto, fez isso para o *mainstream*” (CAPUTI, 1987, p. 171, tradução nossa)²⁷.

O filme de Hitchcock possui dois célebres momentos em que a câmera subjetiva atua como a visão do assassino. Um deles é quando, através de um buraco na parede, Bates espia sua futura vítima Marion se despindo para tomar banho, e o outro, quando ele a mata no chuveiro. Mas, com seu componente de metalinguagem, *A tortura do medo* levou tal recurso ainda mais longe:

quase duas décadas antes do filme *slasher* começar a usar o ponto de vista subjetivo para indicar a presença do assassino, *A tortura do medo* já estava brincando com essa convenção. A câmera de Powell não era apenas simbólica do assassino, mas uma participante ativa, com a capacidade de assassinar. É óbvio que esse dispositivo autorreflexivo era complexo demais para a maioria dos críticos entender [...] (ROCKOFF, 2002, p. 29, tradução nossa)²⁸.

²⁷ [...] addressed those very same issues of voyeurism, sexual murder, and the annihilating role of the camera [...]. *Psycho*, however, did it for the mainstream.

²⁸ Nearly two decades before the slasher film began to use the subjective point of view shot to signify the presence of the killer, *Peeping Tom* was already toying with this convention. Powell's camera was not only symbolic of the killer, but an active participant itself, with the capacity for murder. It is obvious that this self-reflexive device was far too complex for most critics to grasp [...]

Figura 1 - A câmera subjetiva como ponto de vista do assassino em *A tortura do medo* (1960)



Fonte: compilação do autor²⁹

Autorreflexivo é um termo também passível de ser aplicado à produção italiana *Olhos diabólicos* (*La ragazza che sapeva troppo*³⁰, 1963), de Mario Bava, cujo título original faz referência a *O homem que sabia demais* (*The man who knew too much*, 1934, 1956), de Alfred Hitchcock. Contando a história de uma jovem turista americana que acaba testemunhando um assassinato em Roma e decide investigar por conta própria, *Olhos diabólicos* é considerado o filme que inaugura o

²⁹ Montagem a partir de *screenshots* do filme.

³⁰ Em português, A garota que sabia demais.

subgênero cinematográfico conhecido como *giallo* (NEEDHAM, 2002, on-line). Em italiano, *giallo* significa amarelo, cor das capas de uma linha de livros baratos de mistério publicada pela editora Mondadori a partir de 1929 e que trazia traduções para o italiano de obras de Edgar Wallace e Agatha Christie, entre outros. A popularidade desse tipo de literatura transformou a palavra, na Itália, em sinônimo de histórias de crime e mistério, incluindo aquelas criadas para o cinema. Embora Needham (2002) aponte que cinematograficamente “o termo em si não indica, como os gêneros geralmente fazem, uma essência, uma descrição ou um sentimento [...]”, funcionando “[...] de uma maneira mais peculiar e flexível como uma categoria conceitual com limites altamente móveis e permeáveis [...]” (on-line, tradução nossa)³¹, Mikel J. Koven (2006) identifica em *Olhos diabólicos* aquela que, segundo ele, viria a tornar-se a estrutura narrativa típica do *giallo*:

[...] uma pessoa inocente, muitas vezes um turista, testemunha um assassinato brutal que parece ser o trabalho de um assassino serial. Ele ou ela assume o papel de detetive amador a fim de caçar esse assassino, e muitas vezes obtém sucesso onde a polícia falha (p. 3-4, tradução nossa)³².

Na primeira cena após os créditos iniciais de *Olhos diabólicos*, a protagonista Nora Davis é apresentada pelo narrador em terceira pessoa como uma ávida leitora de livros de mistério, enquanto, em sua poltrona no avião em direção a Roma, ela lê um genuíno *giallo*. Mais adiante no filme, quando Nora resolve preparar defesas contra o assassino na casa onde se encontra, o narrador comenta que ela tirou a ideia de seus *gialli*³³ de Edgar Wallace e Agatha Christie. É o filme de Bava anunciando “[...] a chegada de um novo tipo de gênero autoconsciente, o que Needham chama de *mise en abyme*” (KOVEN, 2006, p. 4, tradução nossa)³⁴. O termo francês *mise en abyme* (ou *mise en abîme*), que pode ser traduzido como “colocado no abismo”, tem sua origem na heráldica, onde designa figuras que se repetem dentro de si. Foi transportado para a crítica literária pelo autor francês André Gide a fim de definir “[...] as ficções nas quais um texto-dentro-do-texto ecoa a narrativa principal” (BLOOM, 2007, p. 228 apud SNOW, 2016, p. 3, tradução

³¹ The term itself doesn't indicate, as genres often do, an essence, a description or a feeling [...] in a more peculiar and flexible manner as a conceptual category with highly moveable and permeable boundaries [...]

³² [...] an innocent person, often a tourist, witnesses a brutal murder that appears to be the work of a serial killer. He or she takes on the role of amateur detective in order to hunt down this killer, and often succeeds where the police fail.

³³ Plural de *giallo*.

³⁴ [...] the arrival of a new self-aware kind of genre, what Needham calls *mise en abyme*.

nossa)³⁵, ou seja, as histórias dentro de histórias (e, no caso do cinema, muitas vezes os filmes-dentro-de-filmes, algo que será abordado com frequência no decorrer desta pesquisa).

Assim, se *Olhos diabólicos* estabeleceu a estrutura narrativa do *giallo*, as características visuais e estilísticas do subgênero seriam consagradas em um filme posterior de Bava, *Seis mulheres para o assassino* (1964), no qual

[...] a violência gráfica era contra mulheres bonitas; havia muitos assassinatos cometidos (em *Olhos diabólicos*, todas as vítimas são esfaqueadas da mesma maneira, mas em *Seis mulheres para o assassino* vemos esfaqueamentos, estrangulamentos, sufocamento, queimaduras e outros atos violentos); mas o mais importante é a introdução do que se tornaria o disfarce arquetípico do assassino *giallo*: luvas de couro preto, sobretudo preto, chapéu preto de abas largas e muitas vezes uma meia preta no rosto (KOVEN, 2006, p. 4, tradução nossa)³⁶.

Diferentemente de *Olhos diabólicos*, nesse filme o foco se encontra menos no mistério do que na construção de sequências de assassinato graficamente impressionantes. *Seis mulheres para o assassino* se tornou referência para os diretores de *giallo* que surgiram depois, como Dario Argento, Lucio Fulci e Sergio Martino (HOWARTH, 2018, n.p), e abriu caminho para uma experiência ainda mais extrema na filmografia de Bava.

Banho de sangue (1971) gira em torno de diferentes personagens que anseiam por se apoderar de uma baía, propriedade deixada como herança por uma condessa recentemente assassinada. No processo, eles vão eliminando uns aos outros de forma brutal e sanguinária. A contagem de corpos é incrementada quando da chegada à baía de um grupo de jovens desavisados em busca de diversão. *Banho de sangue* é considerado não apenas o filme mais violento de Bava, como também um dos mais seminiais (HARPER, 2004, p. 179). Embora sua trama, como um todo, extrapole o padrão que, anos depois, seria associado ao *slasher movie*, as cenas envolvendo o grupo de jovens já trazem quase todos os elementos característicos do subgênero citados na Introdução desta pesquisa. Além disso, são carregadas de violência gráfica: a personagem Brunhilda morre com seu pescoço dilacerado por uma foice, que depois é cravada pelo assassino no rosto de Roberto,

³⁵ [...] the fictions in which a text-within-the-text echoes the main narrative.

³⁶ [...] the graphic violence was against beautiful women; there were many murders committed (in *Girl*, all the victims are stabbed the same way, but in *Blood and Black Lace* we see stabbings, strangulations, smothering, burnings, and other violent acts); but most important is the introduction of what was to become the archetypal *giallo* killer's disguise: black leather gloves, black overcoat, wide-brimmed black hat, and often a black stocking over the face.

e os namorados Luca e Thérèse são empalados por uma lança que os trespassa quando seus corpos estão um sobre o outro durante o ato sexual. É como se existisse um “mini-*slasher movie*” encapsulado no longa-metragem de Bava, que Harper (2004) considera “[...] a principal influência de quase todos os *slashers* rurais que foram feitos nos últimos trinta anos [...]” (p. 179, tradução nossa)³⁷. E tal influência nunca foi tão claramente ilustrada (alguns consideram reproduzida) quanto em *Sexta-feira 13, parte 2* (*Friday the 13th part 2*, 1981), de Steve Miner, que contém diversos elementos semelhantes a *Banho de sangue* (ROCKOFF, 2002, p. 111), incluindo cenas de assassinato idênticas. À luz de tudo isso, torna-se bastante simbólico que, logo após o primeiro assassinato ocorrido em *Banho de sangue*, o autor do crime retire suas luvas negras, acessório típico dos assassinos do *giallo*, para em seguida ser morto também, numa espécie de transição entre o subgênero italiano e algo novo, que começava a despontar cheio de fúria e sede de sangue.

De maneira parecida com o que ocorre em *Banho de sangue*, a coprodução Reino Unido-EUA *Tower of evil*³⁸ (1972), de Jim O’Connolly, também revela um pequeno *slasher movie* contido em seu enredo sobre uma equipe de arqueólogos que, em busca de relíquias fenícias, rumam para uma ilha supostamente deserta onde alguns jovens foram recentemente assassinados. Mostrada brevemente em *flashback*, a noite de diversão, sexo, drogas e carnificina é uma projeção apurada do modelo textual que se consolidaria nos anos posteriores. Já o restante do filme se distancia um pouco de tal modelo pelo enfoque em personagens mais velhos e por um final que “[...] talvez tenha mais em comum com o terror gótico da Hammer³⁹ do que com o Acampamento Crystal Lake⁴⁰” (KERSWELL, 2019a, online, tradução nossa)⁴¹.

Se os experientes arqueólogos de *Tower of evil* destoam do perfil característico das vítimas do *slasher movie*, o mesmo não se pode dizer do bando de jovens atores de teatro presente em outra coprodução Reino Unido-EUA, *The flesh and blood show* (1972), de Pete Walker. Nela, os rapazes e garotas em questão se hospedam em um teatro abandonado localizado em uma fantasmagórica

³⁷ [...] the primary influence behind almost every rural slasher that's been made in the past thirty years [...]

³⁸ Também lançado nos EUA com os títulos de *Beyond the fog* e *Horror on Snape Island*.

³⁹ Hammer Film Productions Ltd. é uma companhia cinematográfica britânica que, a partir da década de 1950, tornou-se célebre por filmes de ambientação gótica estrelados por personagens consagrados como Drácula, Frankenstein e a Múmia.

⁴⁰ Local onde se desenrola a maior parte dos filmes da franquia *Sexta-feira 13*.

⁴¹ [...] has perhaps more in common with the gothic horror of Hammer than with Camp Crystal Lake.

cidade à beira-mar a fim de ensaiar uma peça. Quando começam a ser abatidos um a um, uma terrível história que remete ao passado glorioso do teatro acaba vindo à tona. Embora tematicamente mais próximo do que seria o *slasher*, *The flesh and blood show* é por demais contido no quesito violência, com todos os assassinatos ocorrendo *off screen*⁴², o que, numa linha evolutiva do subgênero, pode-se chamar de um passo atrás em relação a *Banho de sangue* ou mesmo *Tower of evil*.

Independentemente disso, olhando em retrospecto, é difícil não ser capaz de visualizar que uma onda se erguia no horizonte. Clover (1987) aponta *O massacre da serra elétrica* (1974) como a crista dessa onda, o filme que, juntamente com *Halloween: a noite do terror*, “[...] gerou uma nova inundação de variações e imitações” (p. 192, tradução nossa)⁴³. *O massacre da serra elétrica* mostra o terrível destino de um grupo de cinco jovens que viaja para o interior do Texas a fim de checar a integridade da sepultura do avô de dois deles, Sally e Franklyn Hardesty, uma vez que o cemitério tem sido alvo de vandalismo e roubo de cadáveres. Em seguida, o quinteto ruma para a área rural a fim de passar a tarde na velha casa dos Hardesty. O local, porém, situa-se próximo ao lar de uma família de maníacos canibais, cujo membro mais aterrador, Leatherface, oculta o rosto com máscaras feitas de pele humana e utiliza uma motosserra e utensílios de abate de animais para matar um a um os jovens. Ao final do filme, e quase ao custo de sua sanidade, somente Sally consegue escapar com vida das garras da macabra família, tornando-se, segundo Clover (1987, p. 201), a primeira das Garotas Finais do *slasher movie*.

Estreando alguns dias depois de *O massacre da serra elétrica*, a produção canadense *Noite do terror* tem como cenário principal uma casa de irmandade (residência compartilhada por universitárias) durante o período das festas natalinas. Por conta do feriado, a casa se encontra quase vazia, a não ser por algumas poucas garotas, a senhora responsável pelo lugar e um psicopata que se escondeu no sótão. Este passa a assombrar as moradoras com telefonemas recorrentes, que se tornam mais e mais tenebrosos na medida em que aumenta seu número de vítimas fatais. Diferentemente de *O massacre da serra elétrica*, em *Noite do terror* as personalidades das jovens vítimas são mais bem desenvolvidas, com destaque para a centrada Jess, grávida e em conflito com o namorado por querer abortar, e a irreverente e beberrona Barb.

⁴² *Off screen*: fora da tela.

⁴³ [...] engendered a new spate of variations and imitations.

Noite do terror utiliza o recurso da câmera subjetiva como ponto de vista do assassino já na sequência de abertura, em que o psicopata espreita a casa pelo lado de fora para depois subir uma escada externa até o sótão, algo bem parecido com o que seria visto quatro anos mais tarde na abertura de *Halloween: a noite do terror*. Por fatos como esse, nos anos 1990 o filme de Clark “[...] tornou-se o queridinho dos entusiastas do *slasher* devido à sua antecipação das técnicas estilísticas nas quais *Halloween: a noite do terror* geralmente é considerado pioneiro” (ROCKOFF, 2002, p. 42, tradução nossa)⁴⁴.

Vale citar também o obscuro *The single girls*⁴⁵ (1974), de Beverly e Ferd Sebastian. Lançado alguns meses antes de *O massacre da serra elétrica* e *Noite do terror*, o longa-metragem aposta no tema da busca pelo autoconhecimento sexual, em alta na época, para reunir em um *resort* no Caribe um grupo de homens e garotas solteiros à procura de novas experiências. No entanto, um assassino de identidade desconhecida se encontra entre eles e vai eliminando-os sistematicamente. Com nudez feminina gratuita, assassinatos durante o ato sexual, momentos com câmera subjetiva como ponto de vista do assassino e alguns personagens arquetípicos – há uma virgem, uma “devoradora de homens”, um *nerd* -, *The single girls* “[...] parece estar parodiando o subgênero uns bons quatro anos antes do *Halloween: a noite do terror* de John Carpenter [...] supostamente inventá-lo!” (KERSWELL, 2019b, on-line, tradução nossa)⁴⁶. Traz também um toque especial: uma garota como responsável pelos assassinatos, algo que somente será visto de novo no *slasher movie* vários anos depois.

Nowell (2010) não apenas considera *Noite do terror* um filme pioneiro, como também o destaca dentro da classificação que elaborou a fim de explicar “[...] os quatro modos de produção cronicamente distintos que compreendem ciclos de filmes [...]” (p. 8, tradução nossa)⁴⁷, a se saber: “*Pioneer Productions*” (“Produções Pioneiras”), “*Speculator Productions*” (“Produções Especuladoras”), “*Prospector Cash-ins*” (“Garimpeiras de Lucros”) e “*Carpetbagger Cash-ins*” (“Aventureiras de Lucros”) (todos os termos em tradução nossa). A partir da definição de ciclo de filmes como “[...] ‘um grupo de filmes feito dentro de um período de tempo específico e

⁴⁴ [...] has become the darling of slasher enthusiasts due to its preempting of the stylistic techniques generally thought to have been pioneered by *Halloween*.

⁴⁵ Também lançado nos EUA com os títulos de *Bloody friday* e *Private school*.

⁴⁶ [...] seems to be spoofing the subgenre a good four years before John Carpenter's *Halloween* [...] supposedly invented it!

⁴⁷ [...] the four chronically distinct modes of production that comprise film cycles [...]

limitado, e baseado, em sua maior parte, nas características de sucessos comerciais individuais” (NEALE, 2000, p. 1 apud NOWELL, 2010, p. 5, tradução nossa)⁴⁸, Nowell explana os quatro modos de produção da seguinte maneira: o estágio 1 (*Pioneer Productions*) pode conter um filme que falhou comercialmente, mas que mesmo assim apresenta algum potencial financeiro; o estágio 2 (*Speculator Productions*) contém um filme que difere de outros sucessos contemporâneos e consegue uma boa performance comercial – se esse filme se torna o que Nowell chama de “*Trailblazer Hit*” (“Sucesso Desbravador”), pode dar início a um ciclo de filmes e, conseqüentemente, ao estágio 3 (*Prospector Cash-ins*), no qual ao menos mais um sucesso surge em meio a uma quantidade ainda bastante pequena de filmes similares; e, no estágio 4 (*Carpetbagger Cash-ins*), mais filmes textualmente similares são feitos, geralmente em quantidades maiores do que no estágio anterior, com a produção, em seguida, caindo para o nível base (esse processo pode ser, e comumente é, repetido se uma nova produção de sucesso interrompe um período comercialmente mal-sucedido da produção em nível base).

Levando-se em conta que *Noite do terror* foi

[...] o primeiro *blockbuster* calculado a receber subsídios de produção do governo canadense, tornou-se um filme que um grande estúdio americano tinha a expectativa de que virasse um dos filmes jovens de maior arrecadação na história dos EUA, e terminou como um desastre de bilheteria (NOWELL, 2010, p. 8-9, tradução nossa)⁴⁹,

é possível compreender, dentro do sistema desenhado por Nowell, como seu pioneirismo, de certa forma, abriu caminho para que *Halloween: a noite do terror* chegasse aos cinemas. O filme de 1978, “[...] uma decisão de negócios cuidadosamente calculada, embora arriscada” (ROCKOFF, 2002, p. 50, tradução nossa)⁵⁰,

[...] foi de fato trabalhado para capitalizar o desenvolvimento de *blockbusters* e aproveitar a crescente confiança que Hollywood depositava em filmes adolescentes despreocupados e com “apelo às mulheres”, como *Carrie, a estranha* [(*Carrie*, 1976), de Brian De Palma] [...]” (NOWELL, 2010, p. 9, tradução nossa)⁵¹.

⁴⁸ [...] ‘a group of films made within a specific and limited time-span, and founded, for the most part, on the characteristics of individual commercial successes’.

⁴⁹ [...] the first calculated blockbuster to receive production subsidies from the Canadian government, became a film that a major American studio expected to be one of the highest earning youth-centered films in US history, and turned out to be a box-office disaster.

⁵⁰ [...] a carefully calculated, albeit risky, business decision.

⁵¹ [...] was in fact crafted to capitalize on developments in blockbuster filmmaking and tap into the growing confidence that Hollywood placed in light-hearted ‘female friendly’ teen films like *Carrie* [...].

O título e o conceito inicial - babás sendo perseguidas por um psicopata durante a noite de Halloween – foram ideia do produtor do longa-metragem, Irwin Yablans (ROCKOFF, 2002, p. 51). Já outros elementos da trama podem ter sido inspirados por uma conversa entre o diretor e roteirista John Carpenter e o diretor de *Noite do terror*, Bob Clark. Nas palavras de Clark (apud ALVINO, 2005),

ele [Carpenter] disse, “Bem, o que você faria se fizesse uma sequência [para *Noite do terror*]?”. Eu disse que seria no ano seguinte e o cara realmente teria sido pego, fugiria de uma instituição psiquiátrica, voltaria para a casa e eles começariam tudo de novo. E eu chamaria de “*Halloween*”⁵² (on-line, tradução nossa)⁵³.

Halloween: a noite do terror tem início em Haddonfield, Illinois, na noite de Halloween de 1963, quando o pequeno Michael Myers assassina a facadas sua irmã mais velha. Após passar quinze anos em uma instituição psiquiátrica, onde vinha sendo estudado pelo Dr. Sam Loomis, Michael consegue escapar, e então retorna a Haddonfield. Loomis segue em seu encalço, mas não obtém muito sucesso em convencer a polícia local de que uma chacina está para acontecer. Nos subúrbios da cidade, o caminho de Michael cruza com o da colegial Laurie Strode. Laurie, que deveria passar a noite de Halloween como babá de um garotinho, acaba sendo perseguida pelo assassino, e logo se depara com os cadáveres dos seus amigos, todos vítimas de Michael. Ela trava um embate com o psicopata, e, no último momento, é salva por Loomis, que acerta vários tiros em Michael, fazendo-o despencar do segundo andar da casa. Porém, quando vai conferir se Michael está morto, Loomis não encontra seu corpo. A partir daí, os subúrbios de Haddonfield, Illinois, nunca mais dormiriam tranquilos.

Além de conseguir agregar em *Halloween: a noite do terror* o conceito original de Yablans, a possível influência exercida por *Noite do terror* e sua própria visão artística, Carpenter também foi capaz de combinar de maneira harmônica diversos elementos, recursos e técnicas que haviam sido experimentados em produções anteriores:

muitas das convenções que se tornaram peças básicas do *slasher* - a câmera subjetiva, a Garota Final, o cenário da data significativa – despontaram ou foram aperfeiçoadas no filme. É a planta para todos os *slashers* e o modelo contra o qual todos os filmes subseqüentes são

⁵² Apesar dessa declaração, nessa mesma entrevista Clark faz questão de afirmar que não considera que Carpenter tenha copiado sua ideia, ou mesmo o título, uma vez que o projeto já possuía esse nome quando Carpenter foi contratado por Yablans.

⁵³ He said, “Well what would you do if you did do a sequel?” I said it would be the next year and the guy would have actually been caught, escape from a mental institution, go back to the house, and they would start all over again. And I would call it ‘Halloween’.

julgados. É claro que *Halloween: a noite do terror* não inventou esses dispositivos cinematográficos - *O massacre da serra elétrica* deixa Marilyn Burns como a única sobrevivente, enquanto *Noite do terror* emprega uma câmera subjetiva -, mas foi o primeiro a criar um paradigma de *slasher* reunindo-os em um único filme (ROCKOFF, 2002, p. 55, tradução nossa)⁵⁴.

Tendo sido realizado com cerca de 300 mil dólares e faturado mais de 80 milhões (HARPER, 2004, p. 12-13), *Halloween: a noite do terror* se tornou um legítimo *Trailblazer Hit*, pois seu espantoso êxito realmente instigou os produtores de cinema da época, que viram nessa produção independente e de baixo orçamento um modelo a ser seguido.

Por melhor que fosse *Halloween: a noite do terror*, não era *O poderoso chefão* [(*The godfather*, 1972), de Francis Ford Coppola] [...], e pouquíssimos produtores duvidavam que seu sucesso não pudesse ser duplicado (*sic*). Quase todas as companhias, das maiores às mais desconhecidas, flertaram com a ideia de produzir um *slasher* barato, cruzando os dedos e esperando pelo ouro (ROCKOFF, 2002, p. 62, tradução nossa)⁵⁵.

Um sinal disso foi que o primeiro filme a obter enorme êxito comercial calcando-se na estrutura apresentada no longa-metragem de Carpenter surgiu como pouco mais do que um título chamativo, título esse que, assim como *Halloween: a noite do terror*, referia-se a uma data significativa.

Tendo sido produtor do controverso *Aniversário macabro* (*Last house on the left*, 1972), longa-metragem de estreia de Wes Craven como diretor, Sean S. Cunningham possuía certa experiência em filmes de terror apelativos. Egresso de algumas incursões malfadadas pelos filmes infantis, ele se viu motivado a retornar ao gênero em que fizera seu nome após assistir a *Halloween: a noite do terror* (GROVE, 2015, p. 67). Cunningham acreditava que um título de impacto chamaria atenção para o projeto – que, em meados de 1979, era nada além de um primeiro rascunho de roteiro, escrito por Victor Miller e intitulado *Long night at Camp Blood* - e ajudaria a atrair investidores e profissionais: “eu sentado pensando sobre títulos, me vem à mente que, se tenho algo chamado *Sexta-feira 13* [*Friday the 13th*, no

⁵⁴ Many of the conventions which have become staples of the slasher — the subjective camera, the Final Girl, the significant date setting — were either pioneered or perfected in the film. It is the blueprint for all slashers and the model against which all subsequent films are judged. Of course, *Halloween* didn't invent these cinematic devices — *The Texas Chainsaw Massacre* leaves Marilyn Burns as the lone survivor while *Black Christmas* employs a subjective camera — but it was the first to create a slasher paradigm by bringing them together in a single film.

⁵⁵ As good as *Halloween* was, it was not *The Godfather* [...] and very few producers doubted that its success could not be duplicated. Almost every company, from the majors to the unheard-of, flirted with the notion of producing a cheap slasher, crossing their fingers and hoping for gold.

original], seria fácil de vender [...]” (CUNNINGHAM apud GROVE, 2015, p. 67). O cineasta então encomendou um logotipo e publicou-o em um anúncio de página inteira na revista do mercado de entretenimento *Variety*. A repercussão gerada levou Cunningham a ser contatado por diversos técnicos e atores interessados em trabalhar no projeto (GROVE, 2015, p. 76). Além disso, o anúncio também tinha como objetivo garantir a ele a posse do título, uma vez que havia outro projeto sendo desenvolvido na época com o nome *Friday the 13th*⁵⁶ (GROVE, 2015, p. 79).

Enquanto Cunningham realizava suas manobras, Miller desenvolvia o roteiro tendo como base a estrutura de *Halloween: a noite do terror*:

“era bem simples. Você começa com um mal histórico, e algum evento no passado que assombra as ações do presente. Então cria um local onde adolescentes ou jovens universitários se encontram isolados, distantes da ajuda de adultos. A última parte era matar qualquer um que fizesse sexo antes do casamento. Essas foram as verdades que aprendi assistindo *Halloween*” (MILLER apud GROVE, 2015, p. 69).

Sexta-feira 13 (1980) inicia-se em 1958, no Acampamento Crystal Lake, quando dois jovens monitores são assassinados por uma figura misteriosa enquanto se encontram na iminência de fazer sexo (sequência em que predomina a câmera subjetiva como ponto de vista do assassino). Vinte e um anos mais tarde e a despeito dos alertas dos habitantes de Crystal Lake (em especial do aparentemente insano Crazy Ralph) sobre a maldição que ronda o local, o acampamento está prestes a ser reinaugurado. De dia, os futuros monitores trabalham duro a fim de deixar tudo pronto para o verão. À noite, divertem-se bebendo, fumando maconha e tendo relações sexuais. Pegos desprevenidos, são massacrados pela mesma pessoa que matara o casal de monitores nos anos 1950, uma senhora chamada Pamela Voorhes, que conta a Alice, a única sobrevivente a essa altura, a história de seu filho Jason. Em 1957, o garoto com problemas mentais morreu afogado no lago do acampamento devido à negligência dos monitores, que estavam fazendo sexo ao invés de cuidar dele. Daquele dia em diante, a Sra. Voorhes decidiu se tornar um instrumento de vingança em nome do filho. Para permanecer viva, a angelical Alice tem então que enfrentar a psicopata de meia-idade, e, no processo, acaba por decapitá-la. Esgotada, Alice repousa em um bote, até que o garoto Jason, deformado e carcomido devido às décadas passadas no fundo do lago, salta da água para agarrá-la. Nisso, Alice desperta – o incidente com o garoto não passou de

⁵⁶ Tal filme, *The orphan* (1979), de John Ballard, teve seu título alterado de *Betrayal* para *Friday the 13th*, depois para *Friday the 13th: the orphan*, e, por fim, para apenas *The orphan*.

um pesadelo. Em seu íntimo, porém, ela sabe que Jason continua no fundo do lago, esperando...

Fica evidente que Miller seguiu à risca a estrutura de *Halloween: a noite do terror*. Mas, em 1980, o roteirista de *Sexta-feira 13* definitivamente não foi o único a fazer isso. Naquele mesmo ano estrearam as produções canadenses *A morte convida para dançar* (*Prom night*), de Paul Lynch, e *O trem do terror* (*Terror train*), de Roger Spottiswoode. Em ambos a estrutura do filme de Carpenter é reproduzida com fidelidade: há um prólogo que retrata um evento passado trágico, um cenário povoado por adolescentes ou jovens universitários que os isola de auxílio adulto (em *A morte convida para dançar*, o baile colegial, e em *O trem do terror*, uma festa de Ano Novo em um trem) e os assassinatos de todos esses jovens exceto por um (a Garota Final). Somente a questão da morte de personagens que fazem sexo é que se mostra um tanto relativa, uma vez que há cenas de relações sexuais somente no filme de Lynch. Mas, de qualquer maneira, existe no filme de Spottiswoode um constante clima de tensão sexual e busca por sexo. Quanto a outro elemento que começava a ser consagrado por tal estrutura, a presumida virgindade da Garota Final (interpretada nesses dois longas-metragens pela atriz Jamie Lee Curtis, que também vivera Laurie Strode, a Garota Final de *Halloween: a noite do terror*), Harper (2004) comenta: “mesmo que possa não haver muitas Garotas Finais virginais, o que está claro é que virtualmente nenhuma delas se entrega ao sexo na tela” (p. 36, tradução nossa)⁵⁷.

Nowell (2010) delineou o desenho da estrutura do *slasher movie* dividindo-a em três partes com sete subdivisões. Na primeira parte, que ele chama de “*Setup*” (“Configuração”), ocorre o “*Trigger*” (“Gatilho”), em que “eventos impulsionam um humano (o assassino) em uma trajetória homicida” (p. 21, tradução nossa)⁵⁸, dando origem a “*Threat*” (“Ameaça”), quando “o assassino visa matar um grupo de jovens hedonistas” (p. 21, tradução nossa)⁵⁹. Na segunda parte, “*Disruption*” (“Perturbação”), há “*Leisure*” (“Lazer”), durante o qual “os jovens interagem de forma recreativa em um local cotidiano insular” (p. 21, tradução nossa)⁶⁰ enquanto se desenrola “*Stalking*” (“Espreitamento”), por meio do qual “um

⁵⁷ Even though there may not be many virginal Final Girls, what is clear is that virtually none of them indulge in on screen sex.

⁵⁸ Events propel a human (the killer) upon a homicidal trajectory.

⁵⁹ The killer targets a group of hedonistic youths for killing.

⁶⁰ Youths interact recreationally in an insular quotidian location.

assassino sombrio segue os jovens nesse local” (p. 21, tradução nossa)⁶¹, o que leva a “*Murders*” (“Assassinatos”), momentos em que “o assassino sombrio mata alguns dos jovens” (p. 21, tradução nossa)⁶². Na terceira parte, “*Resolutions*” (“Resoluções”), ocorre “*Confrontation*” (“Confronto”), quando “o(s) personagem(ns) restante(s) desafia(m) o assassino” (p. 21, tradução nossa)⁶³, e, por fim, “*Neutralization*” (“Neutralização”), quando “a ameaça imediata representada pelo assassino é eliminada” (p. 21, tradução nossa)⁶⁴ (todos os termos em tradução nossa).

Ainda que com pequenas variações presentes em determinados filmes, é perceptível que a estrutura do *slasher movie* e os seus elementos principais já se tornavam icônicos dentro da mentalidade de produção vigente no início da década de 1980. Um caso ilustrativo é o fato relacionado ao *slasher Noivas em perigo*⁶⁵ (*He knows you're alone*⁶⁶, 1980), de Armand Mastroianni, ocorrido quando Mastroianni apresentava aos produtores Edgar Lansbury e Joseph Beruh sua ideia para o filme.

Ele lhes apresentou a velha lenda urbana sobre um casal que dirige até um lugar deserto para “dar uns amassos”, apenas para um paciente mental fugitivo matar o garoto e pendurá-lo sobre o carro. No meio da apresentação, Mastroianni notou que nenhum dos produtores parecia muito interessado ou impressionado. De repente, ele foi tomado pela ideia de usar essa cena como uma referência autoconsciente, como um filme dentro do seu filme. Agora os produtores estavam intrigados. O *brainstorm* espontâneo de Mastroianni acabou por formar a base da fabulosa sequência de abertura de *Noivas em perigo*, na qual uma garota é assassinada num cinema enquanto assiste a um filme *slasher* (ROCKOFF, 2002, p. 86, tradução nossa)⁶⁷.

Noivas em perigo abre com o referido casal em um momento íntimo dentro de um carro estacionado na escuridão de um bosque. Ao ouvir ruídos estranhos do lado de fora, o rapaz resolve descer do carro para checar. Diante da demora dele em voltar, a garota também sai, e depara-se com o amante morto e pendurado de cabeça para baixo em uma árvore. Ela começa a gritar, e nisso uma

⁶¹ A shadowy killer tracks youths in that location.

⁶² The shadowy killer kills some of the youths.

⁶³ The remaining character(s) challenges the killer.

⁶⁴ The immediate threat posed by the killer is eliminated.

⁶⁵ Também lançado no Brasil com o título de *Trilha de corpos*.

⁶⁶ Também lançado nos EUA com o título de *Blood wedding*.

⁶⁷ He pitched them the old urban legend about a couple who drive out to a deserted spot to make out, only to have an escaped mental patient kill the boy and hang him above the car. Midway through the pitch, Mastroianni noticed that neither producer seemed too interested or impressed. Suddenly, he was struck by the idea to use this scene as a self-conscious reference, as a film within his film. Now the producers were intrigued. Mastroianni's spontaneous brainstorm eventually formed the basis of *He Knows You're Alone's* fabulous opening sequence, in which a girl is murdered in a movie theater while watching a slasher film.

mão empunhando uma foice surge em primeiro plano: é a deixa para que *Noivas em perigo* nos revele que a história até então nada mais era do que um filme de terror barato exibido em uma tela de cinema. Reforçando essa súbita ruptura, uma jovem espectadora se levanta da sua poltrona, seu rosto aborrecido em contraste com a tela em segundo plano, na qual o assassino com a foice e o rosto coberto por uma máscara sai em perseguição à sua vítima. Depois de voltar do banheiro, onde teve a sensação de estar sendo seguida, a espectadora se senta novamente ao lado da amiga. Sem que ela perceba, um homem sombrio se senta na poltrona de trás. No filme-dentro-do-filme, a garota do carro se refugiou em um celeiro. O assassino, porém, está à espreita. Conforme o suspense aumenta na tela do cinema, o homem na poltrona de trás puxa um punhal de dentro do casaco. Quando o assassino mascarado por fim invade o celeiro e golpeia a garota com sua foice, o homem crava o punhal no encosto da poltrona à sua frente, matando a espectadora. Ele parte, e somente quando a tensão na tela do cinema já diminuiu é que a amiga percebe o sangue nas costas dela e grita. A imagem congela, e o título do filme de Mastroianni surge sobre uma imagem dos olhos psicóticos do homem sombrio.

Figura 2 - Um *slasher-dentro-do-slasher* *Noivas em perigo* (1980)



Fonte: compilação do autor⁶⁸

O filme fictício em *Noivas em perigo* poderia facilmente ser mais um da safra que contém *Sexta-feira 13*, *A morte convida para dançar*, *O trem do terror* e o próprio *Noivas em perigo*. Trata-se, em todos os sentidos, de um *slasher*, reconhecível em poucos minutos: o cenário isolado, os jovens amantes tomando péssimas decisões e sendo punidos por um psicopata mascarado que empunha uma lâmina... Em 1980, ainda em sua alvorada enquanto modelo textual, o *slasher movie* já falava de si próprio.

Ainda que não seja realmente um *slasher* (NOWELL, 2010, p. 13), *Pague*

⁶⁸ Montagem a partir de *screenshots* do filme.

para entrar, reze para sair (*The funhouse*, 1981), de Tobe Hooper (que havia dirigido *O massacre da serra elétrica*), também possui, tal qual *Noivas em perigo*, uma sequência de abertura que

[...] capturou a essência do conteúdo distinto do *slasher* adolescente, a lógica comercial que sustentou sua produção em meados da década de 1970 e início dos anos 1980 e seu status como um tipo de filme nascente. Encapsulada na cena está a combinação de locais do dia a dia, jovens em busca de diversão e sombrios matadores armados com facas que coloca os *slashers* adolescentes à parte de outros filmes (NOWELL, 2010, p. 13, tradução nossa)⁶⁹.

Na citada sequência, uma garota desfruta despreocupadamente do seu banho de chuveiro sem fazer ideia de que olhos sorrateiros a espionam (e, assim como na abertura de *Halloween: a noite do terror*, aqui a câmera subjetiva como ponto de vista do assassino enxerga através dos buracos dos olhos de uma máscara de palhaço). Então, a misteriosa figura abre a cortina do chuveiro e empunha uma faca de encontro ao corpo da garota. Ela tenta resistir, mas o objeto perfurante pouco a pouco se aproxima de sua barriga, até tocá-la... e dobrar-se como a faca de borracha que fora o tempo todo. Ao contrário do filme de Carpenter, dessa vez o irmão caçula estava *realmente* pregando uma peça na irmã mais velha, que, assustada, retira sua máscara, enquanto o garoto ri e sai correndo. Dessa maneira,

provando que pode ser tão autoconsciente quanto Joe Dante, Brian De Palma e John Carpenter, seus colegas contemporâneos de “*movie brat*”⁷⁰, Hooper inicia *Pague para entrar, reze para sair* com um estrondo - uma referência dupla a *Psicose* e a *Halloween: a noite do terror* (ROCKOFF, 2002, p. 108, tradução nossa)⁷¹.

Com a sequência de abertura de *Pague para entrar, reze para sair*, mais do que meramente homenagear ou referenciar, os responsáveis pelo filme pareciam estar apostando no sucesso crescente do *slasher movie* e no fácil reconhecimento desse modelo textual por parte do espectador para estabelecer uma conexão imediata com seu público-alvo. Como opina Nowell (2010),

[...] ao convidar, mas recusar-se a permitir, que o público antecipe um filme

⁶⁹ [...] captured the essence of the teen slasher’s distinct content, the commercial logic that underwrote its production in the mid-to-late 1970s and early 1980s, and its status as a nascent film-type. Encapsulated in the scene is the combination of everyday locations, fun-seeking young people, and shadowy knife-killers that set teen slashers apart from other films.

⁷⁰ Como é denominada a geração de cineastas que, com o declínio do sistema de estúdios, despontou em Hollywood na virada da década de 1960 para 1970 com obras mais autorais e ao mesmo tempo muito bem-sucedidas comercialmente. Também fazem parte nomes como Francis Ford Coppola, Martin Scorsese, Steven Spielberg e George Lucas, entre outros (PYE; MYLES, 1979).

⁷¹ Proving that he can be just as self-conscious as Joe Dante, Brian De Palma and John Carpenter, his fellow “movie brat” contemporaries, Hooper starts *The Funhouse* off with a bang — a double reference to both *Psycho* and *Halloween*.

como *Halloween: a noite do terror*, Hooper e seus colaboradores posicionam *Pague para entrar, reze para sair* em relação não apenas a *Halloween: a noite do terror*, mas também a filmes similares que estavam chegando aos cinemas americanos na época, e, ao fazê-lo, evocam o processo em curso que estava tornando os *slashers* adolescentes parte da cultura cinematográfica norte-americana (p. 14, tradução nossa)⁷².

Outra produção dessa época que lançou mão do modelo textual do *slasher movie* em sua sequência de abertura foi *Um tiro na noite* (*Blow out*, 1981), de Brian De Palma. Apresentando a história de um engenheiro de som de filmes-B que acidentalmente grava um áudio capaz de revelar um assassinato político, o filme de De Palma abre com o *slasher* fictício *Co-ed frenzy*. A sequência, que possui imagem propositalmente granulada a fim de simular uma presumida precariedade dos filmes *slasher* e desenrola-se toda com câmera subjetiva representando o ponto de vista de um assassino que invade uma casa de irmandade, culmina no momento em que uma garota no chuveiro, assustada pelo ataque do maníaco, deixa escapar dos seus lábios não o grito cortante que era de se esperar, mas, nas palavras do produtor da película, algo que mais parece o ruído de um gato sendo estrangulado. Decepcionado com a performance de sua atriz, o produtor interrompe a projeção de *Co-ed frenzy*, enquanto o engenheiro de som ri da situação. No diálogo que se segue, o engenheiro ainda enumera prováveis *slashers* em que ele e o produtor também teriam trabalhado juntos, *Blood bath I e II*, *Bad day at Blood Beach* e *Bordello of blood*.

O fato que não se deve perder de vista é que,

para que a sequência "*Co-ed frenzy*" funcionasse de maneira efetiva, ela precisava mostrar uma tendência proeminente que estivesse associada especificamente ao cinema independente. O mesmo efeito não teria sido alcançado se De Palma imitasse um épico de ficção científica ou uma comédia romântica. A sequência "*Co-ed frenzy*" sugeriu, assim, que os filmes que compunham a tendência tinham alcançado visibilidade suficiente para serem perceptíveis para o público-alvo de *Um tiro na noite* [...] (NOWELL, 2010, p. 2, tradução nossa)⁷³.

Conclui-se que esse grupo de filmes já cumpria então três dos quatro critérios (NOWELL, 2010, p. 16) necessários para se configurar um gênero conforme

⁷² [...] by inviting, but refusing to allow, audiences to anticipate a film like *Halloween*, Hooper and his collaborators position *The Funhouse* in relation not only to *Halloween* but to similar films that were hitting American theaters at the time, and, in doing so, evoke the on-going process that was making teen slashers part of American film culture.

⁷³ For the 'Co-ed Frenzy' sequence to function effectively it needed to showcase a high-profile trend that was associated specifically with independent filmmaking. The same effect would not have been achieved had De Palma aped a sci-fi epic or a romantic comedy. The 'Co-ed Frenzy' sequence thus suggested that the films comprising the trend had achieved enough visibility to be discernible to *Blow Out's* target audience [...]

definido por Rick Altman (1999). O primeiro critério, a *estrutura*, consiste na história distinta desses filmes, no conteúdo compartilhado entre eles - conteúdo esse que fornece o que vem a ser o segundo critério, a *planta* (“*blueprint*”) utilizada por realizadores a fim de projetar novos exemplares desse tipo de filme. O terceiro critério, o *contrato*, é cumprido quando o público reconhece a estrutura entregue pelos filmes realizados a partir dessa planta. O único critério que ainda faltava a esses filmes enquanto novo gênero⁷⁴ era o quarto critério: um termo capaz de definir de maneira inequívoca tal conjunção de estrutura, planta e contrato, ou seja, um *rótulo*. Diversos termos chegaram a ser usados durante a época dos primeiros *slashers* com o intuito de descrever a nova tendência, sem que qualquer deles passasse a ser amplamente adotado. Outros, como *teenie kill-pics* e *stalker films*, ganharam alguma circulação apenas alguns anos mais tarde, com o termo *slasher* por fim se sobressaindo e tornando-se definitivo possivelmente devido à sua utilização no influente trabalho de Clover acerca do subgênero (NOWELL, 2010, p. 17), além, obviamente, do poder sonoro altamente descritivo que a palavra *slash* possui nesse caso.

Já facilmente discernível, e com ao menos um avassalador sucesso (*Sexta-feira 13*) em meio à quantidade ainda bastante pequena de filmes similares que foi a geração *slasher* de 1980 (da qual, além de *Sexta-feira 13*, fazem parte *A morte convida para dançar*, *O trem do terror*, *Noivas em perigo*, *To all a goodnight*, de David Hess, e, em certa medida, o terror sobrenatural com toques de *slasher* *Força assassina* (*The Boogey Man*), de Ulli Lommel), o ciclo passava então, de acordo com a classificação de Nowell (2010), do estágio 3 (*Prospector Cash-ins*) para o estágio 4 (*Carpetbagger Cash-ins*), em que são lançados mais filmes textualmente similares do que no estágio anterior, produções que competem entre si e acabam provocando a pulverização da venda de ingressos, conseqüentemente levando à saturação do mercado. Somente no ano de 1981 estrearam os *slashers* *A hora das sombras* (*Final exam*), de Jimmy Huston, *Feliz aniversário para mim* (*Happy birthday to me*), de J. Lee Thompson, *Noite infernal* (*Hell night*), de Tom De Simone, *Dia de formatura* (*Graduation day*), de Herb Freed, *Just before dawn*, de

⁷⁴ Embora Altman se refira a *gênero*, no decorrer da pesquisa será aplicado ao *slasher movie* o termo *subgênero*, por considerar, assim como fontes como a New York Film Academy e filmsite.org, o terror em si como um gênero, que, por sua vez, possui diversas subdivisões, ou seja, subgêneros, como o *giallo*, a ficção científica de terror, o *torture porn*, o terror *found footage* e, claro, o *slasher*, entre outros.

Jeff Lieberman, *Madman*, de Joe Giannone, *O dia dos namorados macabro* (*My bloody valentine*), de George Mihalka, *Chamas da morte* (*The burning*), de Tony Maylam, *Perigo na floresta* (*Don't go in the woods*⁷⁵), de James Bryan, *Escola noturna* (*Night school*), de Ken Hughes, *Quem matou Rosemary?* (*The prowler*⁷⁶), de Joseph Zito, *Home sweet home*, de Nettie Peña, e as sequências *Sexta-feira 13, parte 2* e *Halloween 2: o pesadelo continua!*⁷⁷ (*Halloween II*), de Rick Rosenthal.

É em *Dia de formatura* que se encontra um interessante momento de metalinguagem (ainda que não necessariamente pensado com esse objetivo pelo diretor Herb Freed) durante uma das cenas de assassinato, quando uma garota que está praticando corrida em um parque é atacada pelo assassino misterioso:

em uma cena inicial, sua câmera subjetiva, já sinônimo do ponto de vista do assassino, chama ainda mais atenção para o processo de filmagem. Quando a garganta da vítima é cortada, o sangue jorra sobre a lente da câmera, arrancando o público da história e ativamente lembrando-lhe que está realmente assistindo a um filme (ROCKOFF, 2002, p. 122-123, tradução nossa)⁷⁸.

⁷⁵ Também lançado nos EUA com o título de *Don't go in the woods... alone!*

⁷⁶ Também lançado nos EUA com o título de *Pitchfork massacre*.

⁷⁷ Também exibido no Brasil com o título de *Halloween 2: o dia das bruxas*.

⁷⁸ In an early scene, his subjective camera, already synonymous with the killer's point of view, further calls attention to the filmmaking process. As a victim's throat is slashed, blood spurts onto the camera lens, jolting the audience out of the story and actively reminding them that they are indeed watching a film.

Figura 3 - Intencionalmente ou não, o sangue na lente da câmera faz o público de *Dia de formatura* (1981) ser lembrado de que está assistindo a um filme



Fonte: compilação do autor⁷⁹

⁷⁹ Montagem a partir de *screenshots* do filme.

Lembrar ao espectador que ele está assistindo a um filme, por sua vez, tornou-se recurso recorrente nas comédias parodiando o *slasher movie* que inevitavelmente chegaram aos cinemas, como *Corpo estudantil* (*Student bodies*, 1981), de Mickey Rose, *Pandemonium* (1982), de Alfred Sole, e *Wacko – Uma comédia maluca* (*Wacko*, 1982), de Greydon Clark. Junto com uma abordagem cômica dos elementos que já haviam se tornado clichês do *slasher movie*, como a câmera subjetiva enquanto ponto de vista do assassino, a protagonista virginal, o prólogo narrando um evento trágico no passado e o personagem com fama de insano que inutilmente tenta avisar sobre a chacina vindoura, essas produções lançaram mão de piadas metalinguísticas que incluem, por exemplo, personagens quebrando a quarta parede e dirigindo-se diretamente ao público, uma espécie de placar que é atualizado a cada novo cadáver deixado pelo assassino e alertas que surgem na tela avisando o espectador de que ele está prestes a presenciar uma fala expositiva e assumidamente desnecessária.

O surgimento dessas paródias traz à mente a teoria de Thomas Schatz (1981) a respeito da evolução dos gêneros. De acordo com o autor, um gênero passa por quatro estágios distintos,

[...] um estágio *experimental*, durante o qual suas convenções são isoladas e estabelecidas, um estágio *clássico*, no qual as convenções atingem seu "equilíbrio" e são mutuamente compreendidas por artista e público, uma era de *refinamento*, durante a qual certos detalhes formais e estilísticos embelezam a forma, e finalmente um estágio *barroco* (ou "maneirista" ou "autorreflexivo"), quando a forma e o que a estabelece são acentuados a ponto de eles "próprios se tornarem a 'substância' ou o 'conteúdo' da obra" (p. 37-38, tradução nossa)⁸⁰,

levando, assim, à paródia (NOWELL, 2010, p. 42). Dentro do assunto em questão, Rockoff (2002) faz questão de frisar:

os críticos costumam dizer que a razão pela qual paródias de filmes *slasher* não funcionam é porque os filmes *slasher* - com todos os seus excessos e tolice - inconscientemente parodiam a si mesmos. O que eles falham em considerar é que quando qualquer gênero, do Western ao musical, prolifera rapidamente dentro de um período bastante curto de tempo, as próprias convenções que definem esse gênero são então lançadas aos olhos do público. Mas a familiaridade de um público com o gênero nunca deve ser confundida com autorreferência pelo filme em si (p. 123-124, tradução nossa)⁸¹.

⁸⁰ [...] an *experimental* stage, during which its conventions are isolated and established, a *classic* stage, in which the conventions reach their "equilibrium" and are mutually understood by artist and audience, an age of *refinement*, during which certain formal and stylistic details embellish the form, and finally a *baroque* (or "mannerist", or "self-reflexive") stage, when the form and its establishments are accented to the point where they "themselves become the 'substance' or 'content' of the work".

⁸¹ Critics are often fond of saying that the reason parodies of the slasher film don't work is because the

Como já demonstrado aqui, essa familiaridade do público com o *slasher* já existia por volta de 1980 / 1981, quando filmes de outros gêneros e subgêneros como *Um tiro na noite* e *Pague para entrar, reze para sair* a utilizaram com objetivos narrativos e estilísticos, ou, no caso de paródias como *Corpo estudantil*, *Pandemonium* e *Wacko – Uma comédia maluca*, com objetivos cômicos. Mas a autorreflexão / autorreferência dentro do *slasher movie* propriamente dito brotava lentamente, em casos bastante pontuais e, dependendo do ponto de vista, nem sempre de maneira bem-sucedida. Um exemplo é *O massacre (The slumber party massacre, 1982)*, de Amy Holden Jones.

Com produção executiva (não creditada) do rei dos filmes-B Roger Corman, *O massacre* é um dos poucos *slashers* dirigido e escrito por mulheres, tendo seu roteiro assinado pela autora e ativista feminista Rita Mae Brown. Contando a história de uma festa do pijama invadida por um maníaco armado com uma furadeira, “[...] foi escrito para ser uma paródia burlesca de filmes apelativos, bem como uma sátira à masculinidade no gênero *slasher*” (BETTI, 2013, on-line, tradução nossa)⁸², mas acabou sendo reescrito por outras pessoas para se encaixar em uma proposta mais convencional (NAVARRO, 2019, on-line). Assim, encontra-se repleto de nudez feminina gratuita da mesma forma que tantos outros exemplares desse período – segundo a diretora, uma exigência de Corman (COOPER, 2014, on-line). Porém, uma visão interessante a esse respeito é a de que,

como diretora, a senhorita Holden Jones subverte as convenções do gênero não zombando delas, mas dando-lhes força e escala exageradas: hiperbolizando-as até o esquecimento. A indispensável cena do vestiário das garotas é filmada com um excesso autoconsciente - a câmera, movendo-se em meio a corpos jovens bem tonificados, abaixa até um ponto para inspecionar um traseiro particularmente bem formado - que parece zombar das expectativas do público (e, sem dúvida, dos produtores) mesmo que as preencha em absurda abundância (KEHR, 2010, on-line, tradução nossa)⁸³.

slasher film — with all its excesses and silliness — unconsciously parodies itself. What they fail to consider is that when any genre, from the Western to the musical, proliferates rapidly within a fairly brief time period, the very conventions which define that genre are then thrust into the public eye. But an audience’s familiarity with the genre should never be mistaken for self-reference by the film itself.

⁸² [...] was written to be a mock parody of exploitation movies, as well as a satire of masculinity in the slasher genre.

⁸³ As a director, Ms. Holden Jones subverts the conventions of the genre not by mocking them, but by giving them exaggerated force and scale: hyperbolizing them into oblivion. The requisite girls’ locker room scene is filmed with a self-conscious excess — the camera, dolly among well-toned young bodies, drops low at one point to inspect a particularly shapely derrière — that seems to mock the expectations of the audience (and, no doubt, the producers) even as it fulfills them in absurd abundance.

Além disso, há uma notável inversão de papéis tradicionais, com personagens femininos atuando como trabalhadoras braçais e atletas, consumindo revistas de nu masculino e enfrentando o psicopata do filme com muito mais bravura, inteligência e sucesso do que seus ineficazes pares masculinos.

Em um aceno à metalinguagem, existe a cena em que “[...] Valerie está relaxando em casa, assistindo a um velho *slasher movie* enquanto ela própria é personagem em um (e os eventos na TV parecem sincronizar com o que está acontecendo na casa ao lado)” (BETTI, 2013, on-line, tradução nossa)⁸⁴.

Com tudo isso, *O massacre* – que gerou duas sequências igualmente dirigidas e escritas por mulheres, *Massacre 2*⁸⁵ (*Slumber party massacre II*, 1987), de Deborah Brock, e *Slumber party massacre III*⁸⁶ (1990), de Sally Mattison – mantém-se como uma obra que “[...] força as regras sem realmente quebrá-las [...]” (KEHR, 2010, on-line, tradução nossa)⁸⁷.

A essa altura, apesar de pequenos sucessos como *Assassinatos na fraternidade secreta* (*The house on sorority row*, 1982), de Mark Rosman, e *Acampamento sinistro* (*Sleepaway camp*, 1983), de Robert Hiltzik, e da popularidade aparentemente perene da franquia *Sexta-feira 13*, a saturação do mercado provocada pelo lançamento massivo de *slashers* que repetiam a mesma fórmula consagrada por *Halloween: a noite do terror* e pelo próprio *Sexta-feira 13* prenunciava a retração do subgênero. “Embora muitos filmes *slasher* tenham sido lançados em 1981, o mercado estava sendo dominado por trabalhos de baixo orçamento, com os estúdios maiores retirando seu apoio da cena que lentamente se dissolvia” (HARPER, 2004, p. 17, tradução nossa)⁸⁸. Dessa maneira, “em 1982, os maiores estúdios e participantes - com exceção da Paramount, que mantinha sua lucrativa franquia [*Sexta-feira 13*] - haviam desistido do filme *slasher* como uma forma rápida de colher robustas recompensas financeiras” (HARPER, 2004, p. 18, tradução nossa)⁸⁹, o que fazia com que boa parte dos filmes *slasher* produzidos a

⁸⁴ [...] Valerie is relaxing at home, watching an old slasher movie while she's a character in one herself (and the events on TV seem to sync up with what's happening next door).

⁸⁵ Também lançado no Brasil com o título de *Massacre*.

⁸⁶ Também lançado nos EUA com o título de *Stab in the dark*.

⁸⁷ [...] pushes against the rules without quite breaking them [...]

⁸⁸ Although many slasher movies were released in 1981, the marketplace was being taken over by low budget efforts, with the larger studios withdrawing their support from the slowly dissolving scene.

⁸⁹ By 1982 the major studios and players - with the exception of Paramount who held on to their lucrative franchise - had given up on the slasher movie as a quick way of reaping hefty financial rewards.

partir de então tivesse um período bastante curto de exibição nos cinemas ou mesmo estreasse diretamente no mercado de vídeo (KERSWELL, 2012). No entanto, o subgênero estava prestes a ganhar uma sobrevida com o lançamento de um de seus exemplares mais célebres e lucrativos, *A hora do pesadelo* (1984).

Apresentando um personagem que se tornaria tão icônico quanto Michael Myers, Jason Voorhes e Leatherface, *A hora do pesadelo* parte da velha premissa dos jovens amigos que começam a ser assassinados sistematicamente por um maníaco, nesse caso, um homem desfigurado vestindo uma luva com garras de metal chamado Freddy Krueger. Seria apenas mais uma trama de *slasher* como tantas outras, não fosse pelo fato de que os assassinatos ocorrem nos sonhos das vítimas, com consequências fatais no mundo desperto.

O filme recuperou mais da metade do seu orçamento de dois milhões de dólares no fim de semana de estreia, e ainda mantinha-se firme nas bilheteiras meses após o seu lançamento (HARPER, 2004, p. 19-20). A criação de Wes Craven comprovaria sua longevidade no decorrer da década ao gerar diversas sequências, uma série de tevê e uma infinidade de produtos relacionados principalmente à imagem de Freddy Krueger. Ao “[...] reviver um gênero moribundo [...]” (ROCKOFF, 2002, p. 149, tradução nossa)⁹⁰, *A hora do pesadelo* reforça a teoria de Nowell (2010) de que, após a produção de um determinado gênero cair para o nível base, um novo filme de sucesso pode ser capaz de revitalizar essa produção. Refletindo isso, “nos anos restantes da década, um número respeitável de tais filmes foi produzido, com qualidade variável” (HARPER, 2004, p. 22, tradução nossa)⁹¹, como as sequências tardias *Baile de formatura 2*⁹² (*Hello Mary Lou: Prom night II*, 1987), de Bruce Pittman, *Acampamento sinistro 2*⁹³ (*Sleepaway camp II: unhappy campers*, 1988), de Michael A. Simpson, e *Massacre 2*.

De qualquer maneira, esse reaquecimento do *slasher movie* provocado por *A hora do pesadelo* mostrava-se um período delicado, em que os sintomas de um possível novo esgotamento do subgênero não raro faziam-se sentir, especialmente na recepção do público a determinadas obras. Enquanto um filme como *Natal sangrento* (*Silent night, deadly night*, 1984), de Charles E. Sellier Jr., foi

⁹⁰ [...] reviving a dying genre [...]

⁹¹ In the remaining years of the decade, a respectable number of such films were produced, with varying quality.

⁹² Também lançado no Brasil com o título de *Vestida para a vingança* e exibido com o título de *O baile da vingança 2*.

⁹³ Também lançado no Brasil com o título de *Acampamento sinistro*.

rapidamente retirado de exibição nos cinemas americanos após tornar-se alvo de uma inesperada onda de protestos por retratar um psicopata que comete seus assassinatos vestido de Papai Noel⁹⁴ e mesmo assim conseguiu recuperar de imediato o valor de um milhão de dólares investido em sua produção (graças justamente à publicidade gratuita resultante da polêmica) (ROCKOFF, 2002, p. 156), além de dar origem a quatro sequências, *A noite das brincadeiras mortais* (*April Fool's Day*, 1986), de Fred Walton, foi recebido pelo público com um misto de decepção e revolta.

No filme de Walton, um grupo de universitários é convidado a passar um fim de semana – que coincide com o dia 1º de abril – na mansão insular de uma amiga em comum. Como manda a data, os presentes se tornam alvo de divertidas e inofensivas pegadinhas, que logo vão dando lugar a uma série de assassinatos, aparentemente cometidos por uma suposta irmã gêmea insana da anfitriã. No clímax da trama, a Garota Final é perseguida pela assassina, até que, encurralada, acaba refugiando-se numa sala onde encontra todos os seus amigos tão vivos quanto no momento em que chegaram à ilha. No final das contas, tudo não passava de uma intrincada pegadinha de 1º de abril, arquitetada pela anfitriã (que na verdade jamais tivera uma irmã gêmea) com o intuito de testar seu futuro empreendimento, um *resort* que oferecerá aos hóspedes o mesmo tipo de experiência surpreendente e emocionante que seus amigos acabaram de vivenciar. O filme termina com a própria anfitriã sendo atacada por uma das convidadas e tendo sua garganta cortada, o que também se revela apenas mais uma brincadeira.

A noite das brincadeiras mortais foi produzido por Frank Mancuso Jr., responsável também pela produção de quase todos os filmes da franquia *Sexta-feira 13* até então. Porém, nessa época,

para distanciar-se propositalmente da série de filmes que foi tanto uma benção para sua conta bancária quanto uma praga em seu currículo, Frank Mancuso Jr. queria fazer um filme que parodiasse *Sexta-feira 13* - algo mais elegante, mais divertido e um tanto sarcástico (ROCKOFF, 2002, p. 160, tradução nossa)⁹⁵.

Pode-se dizer que o filme foi muito bem-sucedido nesses quesitos. Seu

⁹⁴ Inesperada pelo motivo de que filmes anteriores como *Contos do além* (*Tales from the crypt*, 1972), de Freddie Francis, *Natal diabólico* (*You better watch out* (também lançado nos EUA com o título de *Christmas evil*), 1980), de Lewis Jackson, e *To all a goodnight* já haviam mostrado Papais Noéis assassinos sem esse mesmo tipo de repercussão (ROCKOFF, 2002, p. 157).

⁹⁵ To purposely distance himself from the film series which was both a boon to his bank account and blight on his résumé, Frank Mancuso, Jr., wanted to make a film which spoofed *Friday the 13th* - something classier, more fun and somewhat tongue-in-cheek.

visual polido e tom mais leve se distanciam da violência exacerbada presente na tradição do *slasher movie* (KERSWELL, 2019c, on-line). No que se refere à linguagem,

[...] sua abordagem da coisa toda na verdade parece ser mais autoconsciente do que a maioria dos *slashers* - como se estivéssemos assistindo a alguma semente metalinguística prematura nascendo antes que alguém realmente soubesse o que significa “pós-moderno” (DICKSON, 2012, on-line, tradução nossa)⁹⁶.

Kerswell (2019c) parece compartilhar dessa opinião ao apontar que *A noite das brincadeiras mortais*

[...] certamente não é uma (temida) “paródia de terror”, mas, como *Pânico* (1996), usa os próprios clichês do subgênero para tentar uma nova abordagem. Difere de *Pânico* na medida em que os adolescentes não parecem estar cientes dos clichês que os cercam (o elenco interpreta de forma bastante direta), mas no fim do filme você percebe que os clichês foram essenciais para fazer o final funcionar (on-line, tradução nossa)⁹⁷.

Poderia realmente se tratar de um passo à frente na evolução do subgênero, justo num momento em que este se encontrava de novo na iminência da estagnação. Entretanto, à luz da comparação com *Pânico* (filme que será discutido no próximo capítulo), talvez tenha sido um passo dado com uma década de antecipação.

Na visão do diretor, o que levou o público a decepcionar-se com seu inovador filme foi a forma como o estúdio escolheu divulgá-lo. “[...] a Paramount não sabia como lançá-lo senão como um típico filme *slasher*. Então a maioria do público veio esperando ver algo que não veria e ficou desapontada. Ele não foi promovido como algo novo, descolado e divertido” (WALTON apud ROCKOFF, 2002, p. 163, tradução nossa)⁹⁸. O curioso é que existia todo um terceiro ato que foi deixado de fora do corte final. Nele, um dos convidados, irmão da anfitriã, decidia realmente matá-la, aproveitando que tudo até então tinha sido uma brincadeira e, dessa maneira, ninguém levaria a sério um outro assassinato acontecendo ali. A Paramount não aprovou esse desfecho (ROCKOFF, 2002, p. 163), o que fez de *A*

⁹⁶ [...] its take on the whole thing actually seems to be more self aware than most slashers – as if we’re watching some early meta seedling being born before anybody actually knew what “post-modern” meant.

⁹⁷ [...] certainly is not a (dreaded) “horror spoof”, but like *Scream* (1996) it uses the very clichés of the sub-genre to attempt a fresh approach. It differs to *Scream* in as much that the teens don’t seem aware of the clichés that surround them (the cast plays it fairly straight), but at the end of the film you realise that the clichés were integral to making the ending work.

⁹⁸ [...] Paramount didn’t know how to release it other than as a typical slasher picture. So most audiences came in expecting to see something that they weren’t going to see and they were disappointed. It wasn’t marketed as something fresh and hip and fun.

noite das brincadeiras mortais possivelmente o único *slasher* a jamais apresentar qualquer morte ao longo de toda a sua duração.

Após o lançamento, “o público, mesmo os fãs, não sabia o que fazer com o filme que ostensivamente exibia as convenções do *slasher* apenas para puxar o tapete de debaixo dos seus pés” (ROCKOFF, 2002, p. 163, tradução nossa)⁹⁹, e as opiniões desfavoráveis minaram as chances do filme de tornar-se um sucesso de bilheteria.

Com tal boca a boca negativo, e com as franquias *Sexta-feira 13* e *A hora do pesadelo* iniciando seu declínio criativo e comercial, o *slasher* foi considerado fora de moda. A reação extremamente negativa a *A noite das brincadeiras mortais* é uma grande razão pela qual o início dos anos 90 foi uma grande terra desolada para filmes *slasher* [...] (THURMAN, 2016, online, tradução nossa)¹⁰⁰.

Rockoff (2002) fortalece tal ponto de vista ao comentar: “uma vítima da história, *A noite das brincadeiras mortais* deveria ter anunciado uma nova direção para o gênero. Em vez disso, precipitou seu declínio” (p. 160, tradução nossa)¹⁰¹. E adiciona uma sombria conclusão:

o fracasso de um filme novo, empolgante e original como *A noite das brincadeiras mortais* não foi um bom presságio para o futuro do filme *slasher*. O público tinha se cansado da velha fórmula - a de um maníaco dizimando um grupo de adolescentes -, mas ao mesmo tempo não estava disposto a apoiar uma nova abordagem do seu insultante gênero. [...] O filme *slasher* estava claramente no final de sua vida útil (p. 163, tradução nossa)¹⁰².

Cientes disso ou não, os realizadores de *De volta à escola de horrores* (*Return to Horror High*, 1987), de Bill Froehlich, apostaram não somente na autorreflexão e na metalinguagem, presentes em *A noite das brincadeiras mortais*, mas também em um final em que, como naquele filme, as mortes das vítimas se revelam uma farsa. O longa-metragem de Froehlich traz uma equipe de cinema às voltas com as gravações de um filme de terror chamado *Horror High* em um colégio que, anos antes, havia sido palco de um sangrento massacre. O responsável nunca

⁹⁹ Audiences, even fans, didn't know what to make of the film which blatantly flaunted the conventions of the slasher only to pull the rug out from under their feet.

¹⁰⁰ With such negative word of mouth, and with the *Friday the 13th* and *Nightmare on Elm Street* franchises beginning their creative and commercial decline, the slasher was deemed to be out of style. The extremely negative reaction to *April Fool's Day* is a big reason why the early 90s were such a wasteland for slasher films [...]

¹⁰¹ A victim of history, *April Fool's Day* should have heralded a new direction for the genre. Instead, it precipitated its decline.

¹⁰² The failure of a fresh, exciting and original film like *April Fool's Day* didn't bode well for the future of the slasher film. Audiences had both tired of the old formula — that of a maniac decimating a group of teenagers — but were unwilling to support a new approach to their slugging genre. [...] The slasher film was clearly on its last legs.

fora descoberto, por isso, quando membros da equipe e do elenco começam a ser eliminados, tudo leva a crer que o assassino retornou para prosseguir com a matança. A história é contada de forma não linear, alternando entre o presente, com a polícia analisando a cena dos crimes e os cadáveres horrivelmente mutilados de atores e técnicos, e os dias anteriores, com o trágico, porém engraçado, cotidiano das filmagens. Ao longo disso, certas cenas são apresentadas de tal maneira que se torna praticamente impossível distinguir o que pertence a *Horror High*, o filme-dentro-do-filme, e o que está efetivamente acontecendo. No desfecho, o culpado pelos crimes de anos antes acaba revelando-se e é derrotado pelo casal sobrevivente formado pela protagonista da produção e por um policial local transformado em ator, coroando assim a estratégia elaborada pelo produtor com o objetivo de angariar publicidade para seu filme. Feito isso, os “cadáveres” então se levantam, apanham seus membros decepados cenográficos e partem, deixando a polícia pasma.

Destacam-se em *De volta à escola de horrores* momentos metalinguísticos como aquele em que, num dos clichês do *slasher movie*, o casal citado anteriormente é atacado pelo assassino mascarado depois de fazer sexo. O rapaz é morto, mas a garota consegue escapar pela janela e correr para o carro. Enquanto ela tenta dar a partida, o zelador do colégio se levanta do banco traseiro empunhando um facão. Nisso, ouve-se o grito de “corta!” – tratava-se, afinal, apenas da gravação de uma cena de *Horror High*. O zelador, porém, recusa-se a parar e, com um golpe do facão, arranca a cabeça da garota. Ela acorda gritando ao lado de seu par na cama em que fizeram sexo, e então percebemos que, além do filme borrar as fronteiras entre “realidade” e ficção, foi adicionada também uma terceira camada, o sonho. Em outra cena, a última do filme, o roteirista de *Horror High*, que, para desconhecimento geral, era na verdade filho do assassino, relembra o pai enquanto observa uma foto dele. Diante de sua máquina de escrever e com um ar desequilibrado e vingativo, ele balbucia que a equipe se foi, mas que irá voltar, pois “eles sempre fazem sequências”. Põe-se então a redigir um novo roteiro, intitulado, assim como o filme a que o público acabou de assistir, *Return to Horror High*.

Como aponta James Swift (2017),

muito, muito antes de *Pânico*, essa inteligente comédia de terror já estava desconstruindo e desmontando as convenções experimentadas e puras do gênero *slasher*. [...] É, sem dúvida, um pioneiro do terror autorreflexivo e um

filme que passa a sensação de estar pelo menos 10 anos à frente de seu tempo¹⁰³ [...] (on-line, tradução nossa)¹⁰⁴.

O fato é que, por mais vanguardistas que fossem, *De volta à escola de horrores* e *A noite das brincadeiras mortais* não foram capazes de alterar a paisagem do cinema de terror, ou sequer do subgênero *slasher*, à época dos seus lançamentos. A segunda metade dos anos 1980 e o início da década seguinte permaneceram povoados por novos exemplares das principais franquias *slasher*, como *Sexta-feira 13*, *Halloween*, *O massacre da serra elétrica* e *A hora do pesadelo*, que, com poucas exceções – geralmente motivadas pelo atrativo do recurso 3D ou de serem alegadamente os “capítulos finais” das sagas -, viam suas bilheterias diminuir a cada filme lançado.

Outra tendência era o tom um pouco mais cômico que algumas dessas franquias vinham adotando, algo especialmente perceptível em *A hora do pesadelo*. Em poucos anos, Freddy Krueger havia se convertido, no imaginário popular, de assassino de crianças e pedófilo em um anti-herói carismático, irreverente e cheio de frases de efeito, presente em uma gama enorme de produtos, como brinquedos, jogos de tabuleiro e álbuns de figurinha. Extremamente popular entre as crianças, o Freddy Krueger de 1991, ano de lançamento de seu suposto último filme, *A hora do pesadelo 6: pesadelo final, a morte de Freddy (Freddy's dead: the final nightmare)*, de Rachel Talalay, encontrava-se bastante distante do maníaco sombrio de outrora (HOBBS, 2017, on-line). Assim, ao ser convidado a escrever e dirigir um novo filme de *A hora do pesadelo*, Wes Craven enxergou não somente a oportunidade de recuperar a personalidade original de sua criação, como também de enveredar por um território que a franquia ainda não havia explorado, o da metalinguagem.

Em *O novo pesadelo: o retorno de Freddy Krueger (Wes Craven's New nightmare, 1994)*, o vilão das garras de metal é descrito como a encarnação de uma força maligna ancestral, que estivera presa durante os últimos dez anos dentro dos filmes de *A hora do pesadelo*. No entanto, com o encerramento da franquia, Freddy agora está livre e tem a possibilidade de invadir o mundo real. É o que duramente

¹⁰³ Também vale notar outros dois elementos que seriam vistos em *Pânico* e que possuem antecedentes em *De volta à escola de horrores*: o visual do (falso) assassino, que lembra em muito o Ghostface do filme de 1996, e o relacionamento amoroso entre uma atriz de cinema e um humilde policial local, semelhante ao par romântico composto por Gale Weathers e Dewey Riley, com a diferença de que a personagem de *Pânico* atua em outra mídia, como repórter televisiva.

¹⁰⁴ Long, long before *Scream*, this clever horror-comedy was already deconstructing and disassembling the tried and true tropes of the slasher genre. [...] It's undoubtedly a pioneer of self-reflexive horror and a film that feels at least 10 years ahead of its time [...]

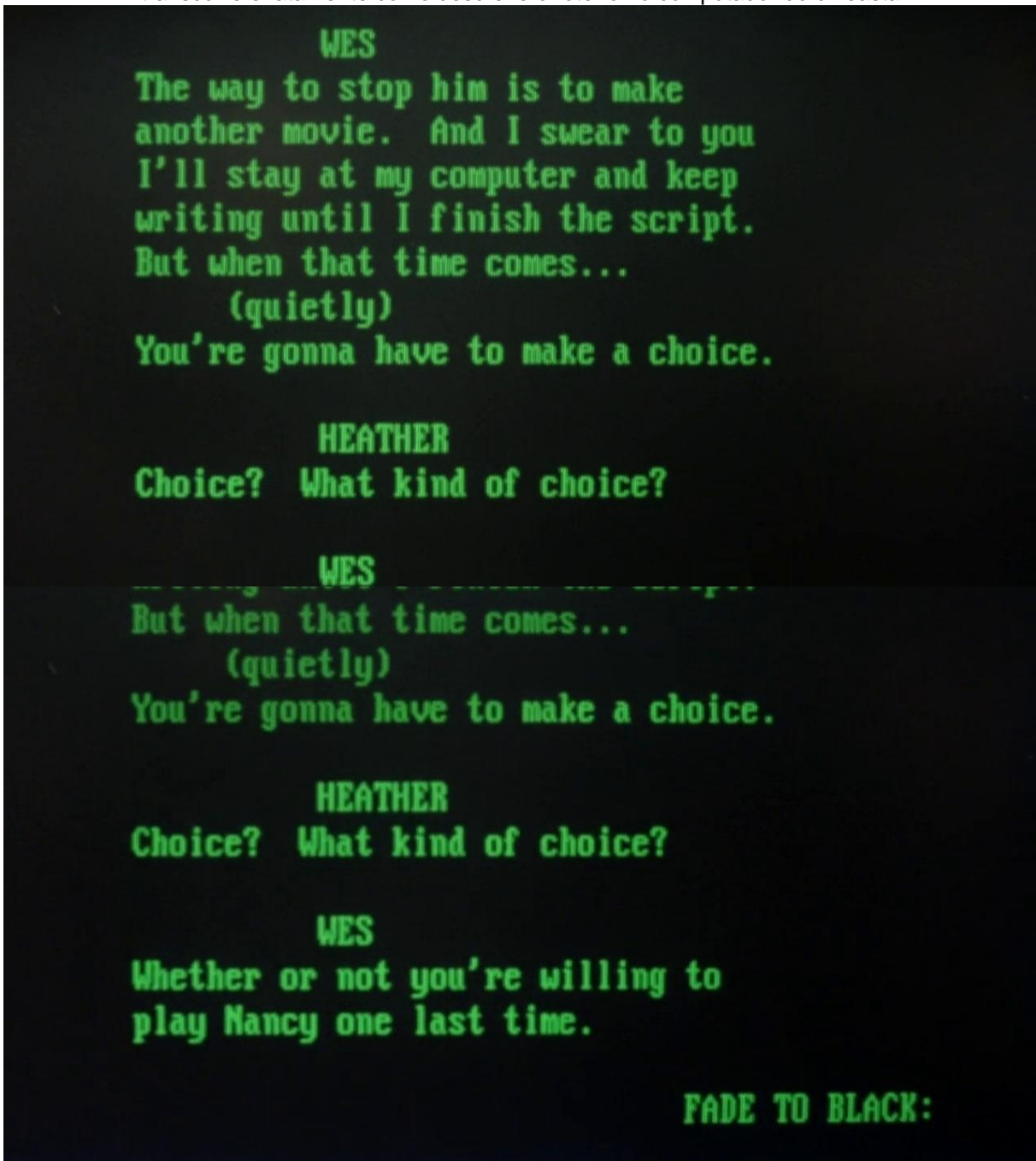
descobre Heather Langenkamp, atriz que interpretou Nancy Thompson, a Garota Final do primeiro filme, bem como Robert Englund, o intérprete de Freddy, e o próprio Craven, além de outras pessoas envolvidas com a franquia. A fim de aprisionar Freddy na ficção outra vez, Craven se põe a escrever o roteiro de um novo *A hora do pesadelo*, porém é essencial que Langenkamp encare o desafio de novamente viver Nancy.

Além de interpretarem a si próprios em *O novo pesadelo: o retorno de Freddy Krueger*, membros do elenco e da equipe da franquia tiveram elementos de suas vidas pessoais transpostos para o filme, como o fato de o marido de Langenkamp, David LeRoy Anderson, ser proprietário de uma empresa de efeitos especiais, a AFX Studio (no filme, ela é casada com o fictício Chase Porter, interpretado pelo ator David Newsom, que dirige a igualmente fictícia Cut to the Chase FX), e a atriz ter sido alvo de uma série de mensagens ameaçadoras (enviadas, na vida real, por um fã obsessivo). E não somente as faces mais públicas de *A hora do pesadelo*, como seu elenco e seu diretor/roteirista, marcam presença: Sara Risher e Robert Shaye, produtores da franquia, também interpretam a si mesmos em uma sequência que se desenrola na sede da New Line Cinema, estúdio fundado por Shaye, que mostra um pouco do funcionamento interno do negócio da produção cinematográfica.

O próprio roteiro de *O novo pesadelo: o retorno de Freddy Krueger* ganha materialidade em diversas cenas. Em uma delas, passada na casa de Craven, o cineasta revela a Langenkamp que vem tendo pesadelos premonitórios, através dos quais descobriu que apenas um novo filme de *A hora do pesadelo* poderá manter Freddy afastado do mundo real. Ele promete à atriz que vai permanecer trabalhando até terminar o roteiro, mas, quando chegar a hora, ela terá que escolher se vai ou não interpretar Nancy uma última vez. Do *close-up* em uma apreensiva Langenkamp corta-se para o citado roteiro em sua versão digital, aberto na tela do computador de Craven. Escrito ali está o diálogo entre Craven e Langenkamp exatamente como acabamos de assistir, seguido de um “*FADE TO BLACK*”¹⁰⁵. Conforme indicado ali, então, a imagem escurece, dando lugar à cena seguinte.

¹⁰⁵ *Fade to black*: no jargão cinematográfico, transição entre duas cenas caracterizada pelo escurecimento da imagem na tela.

Figura 4 - *O novo pesadelo: o retorno de Freddy Krueger* (1994): a cena entre Langenkamp e Craven transcorre exatamente como descreve o roteiro no computador do cineasta



Fonte: compilação do autor¹⁰⁶

Em outro momento, Langenkamp vaga pelo covil de Freddy em busca de seu filho, Dylan (vivido pelo ator Miko Hughes), quando se depara com o roteiro impresso caído no chão, aberto em determinada página. Ela o apanha. Corta-se

¹⁰⁶ Montagem a partir de imagens coletadas através de sites de busca na internet. Disponível em: <<https://i.stack.imgur.com/wbQg9.png>> e <<https://i.stack.imgur.com/FUrwS.png>>. Acesso em: 28 fev. 2020.

para o roteiro em suas mãos, então ouvimos sua voz *Off Screen*¹⁰⁷ verbalizar o texto contido ali – no papel, a fala se encontra atribuída mesmo a “HEATHER (OS)”, e também é possível constatar que tudo o mais a que assistimos na cena acontece conforme ali descrito. Já na última cena, quando Langenkamp e Dylan enfim conseguem retornar a salvo do covil de Freddy, ela encontra no quarto do garoto outra cópia do roteiro, intitulado “*WES CRAVEN’S NEW NIGHTMARE*”, com uma dedicatória de Craven lhe agradecendo pela coragem de ter interpretado Nancy uma última vez. Langenkamp avança pelas páginas, chegando à derradeira. Dylan pergunta se é uma história e pede para que ela a leia – vemos essa fala do garoto escrita no roteiro. Langenkamp abre a primeira página e começa a ler a descrição da cena inicial do filme a que acabamos de assistir, amarrando assim seu começo e seu final.

Além do roteiro de *O novo pesadelo: o retorno de Freddy Krueger*, também trechos do primeiro *A hora do pesadelo* são vistos durante o filme, quando Dylan assiste hipnotizado, na tevê, ao clássico *slasher* protagonizado por Langenkamp. A certa altura, a própria “realidade” se mescla com o longa-metragem de 1984. Em meio a uma conversa com o ator John Saxon – que interpretou o policial Donald Thompson, pai de Nancy, e aqui interpretando a si mesmo –, Langenkamp percebe que suas roupas e as dele se transformaram nos figurinos usados pelos seus personagens em *A hora do pesadelo* e sua residência virou a famosa casa da Elm Street. Saxon começa a agir não mais como o veterano ator que realmente é, e sim como Thompson, chamando Langenkamp de “Nancy”.

Para Harper (2004), “[...] *O novo pesadelo: o retorno de Freddy Krueger* foi um dos primeiros filmes de gênero a ser verdadeiramente autorreferencial” (p. 24, tradução nossa)¹⁰⁸. Louis Peitzman (2014) celebra a originalidade de Craven por escrever

[...] um roteiro para o sétimo filme que era em grande parte sobre escrever um roteiro para o sétimo filme. Seria um retorno ao início da série - com a heroína original Langenkamp no papel principal -, mas também um significativo passo à frente. Se *A hora do pesadelo* borrou as linhas entre realidade e sonhos, *O novo pesadelo: o retorno de Freddy Krueger* faria o mesmo com a realidade e a ficção (on-line, tradução nossa)¹⁰⁹.

¹⁰⁷ Voz *Off Screen* (OS): no jargão cinematográfico, trata-se da voz de um personagem que é ouvida enquanto este personagem não está em tela, ainda que esteja presente na cena.

¹⁰⁸ [...] *New Nightmare* was one of the first genre films to be truly self-referential.

¹⁰⁹ [...] a script for the seventh movie that was largely about writing a script for the seventh movie. It would be a return to the beginning of the series — with original heroine Langenkamp as the lead — but also a significant step forward. If *A Nightmare on Elm Street* smudged the lines between reality

Porém, assim como no caso de *A noite das brincadeiras mortais*, mais uma vez o pioneirismo cobrou seu preço: *O novo pesadelo: o retorno de Freddy Krueger* acabou se tornando a menor bilheteria de toda a franquia *A hora do pesadelo*. Como aponta Rockoff (2002),

a reação da crítica a *O novo pesadelo: o retorno de Freddy Krueger* foi em geral positiva, pois os críticos tendem a defender aqueles filmes que abraçam a reflexividade e tentam derrubar a proverbial quarta parede entre o público e a mídia. A opinião popular, no entanto, foi fortemente dividida. Alguns fãs sentiram que Craven havia destruído a essência de sua criação ao adulterar a lógica interna da série, enquanto outros elogiaram o que consideraram uma tentativa corajosa de reinventar a franquia (p. 177, tradução nossa)¹¹⁰.

A incursão seguinte de Craven pela metalinguagem, contudo, seria muito mais bem-sucedida em agregar ousadia narrativa, identificação por parte do público e reconhecimento pela crítica. Depois da experiência adquirida com o “canto do cisne” metalinguístico de Freddy Krueger, “esse obscurecimento das fronteiras entre filme e realidade se tornaria o aspecto central da trilogia¹¹¹ *Pânico*” (HARPER, 2004, p. 25, tradução nossa)¹¹², inaugurando toda uma nova era para o *slasher movie*.

and dreams, *New Nightmare* would do the same for reality and fiction.

¹¹⁰ Critical reaction to *New Nightmare* was generally positive, for critics tend to champion those films which embrace reflexivity and attempt to tear down the proverbial fourth wall between the audience and the medium. Popular opinion, however, was sharply divided. Some fans felt Craven had destroyed the essence of his creation by tampering with the internal logic of the series, while others praised what they considered to be a brave attempt to reinvent the franchise.

¹¹¹ Uma quadrilogia desde o lançamento de *Pânico 4* em 2011.

¹¹² This blurring of the boundaries between film and reality would become the central aspect of the *Scream* trilogy.

2. A era *Pânico*

O roteirista americano Kevin Williamson sempre apontou a primeira vez em que assistiu a *Halloween: a noite do terror* como um dos momentos mais importantes de sua vida. Também costuma contar que chegou a ficar paralisado de medo no cinema ao assistir a *A hora do pesadelo*. Todas essas experiências o influenciaram a buscar uma carreira artística, primeiramente como ator, depois escrevendo roteiros. No início da década de 1990 Williamson se encontrava insatisfeito em ambas as áreas. Seu roteiro de longa-metragem intitulado *Killing Mrs. Tingle* fora engavetado pelo estúdio Interscope, e ele se viu falido e endividado. Enquanto tomava conta da casa de um amigo como retribuição por este ter lhe emprestado dinheiro, Williamson assistiu na tevê a um programa sobre o *serial killer* americano conhecido como o Estripador de Gainesville. Ficou tão impressionado com a história que começou a acreditar que havia um maníaco tentando invadir a casa. Ele então telefonou para um amigo, mas, ao invés de tranquilizá-lo, o mesmo passou a provocá-lo citando antigos filmes *slasher*. Logo os dois estavam testando os conhecimentos um do outro a respeito de filmes de terror. Inspirado por esse episódio, Williamson se pôs a escrever um roteiro sobre uma garota que, sozinha em casa, começa a ser ameaçada pelo telefone por alguém que, em seguida, ataca-a fisicamente (ROCKOFF, 2002, p. 178-179). No entanto, “ele queria criar uma história que não apenas aterrorizasse o público, mas também prestasse homenagem aos filmes *slasher* clássicos que amava quando criança” (ROCKOFF, 2002, p. 179, tradução nossa)¹¹³. Como explica Randy Palmer (1997),

Williamson admite que aquele filme foi escrito principalmente para satisfazer um impulso dentro de si mesmo. “Como espectador, eu estava morrendo por um filme como *Pânico*”, ele diz. “Então eu disse: ‘Bem, droga, ninguém mais está fazendo isso, então eu vou fazer antes de todo mundo!’ [...]” (online, tradução nossa)¹¹⁴.

Quando terminou, Williamson tinha o roteiro de um longa-metragem, intitulado *Scary movie*, e também os esboços de duas sequências (ROCKOFF, 2002, p. 179). Apesar disso, sentia-se receoso quanto à aceitação de tal obra num momento em que o *slasher movie* despertava tão pouco interesse (SCREAM: the

¹¹³ He wanted to create a story which not only terrified audiences, but paid tribute to the classic slasher films he loved as a kid.

¹¹⁴ Williamson admits that that film was written mainly to satisfy an urge within himself. “As a moviegoer, I had been dying for a movie like *Scream*,” he says. “So I said, ‘Well, dammit, nobody else is making it, so I’m going to beat everybody else to the punch and do it!’ [...]”

inside story, 2011, 0h19min32seg). Surpreendentemente, suas preocupações se mostraram infundadas, já que *Scary movie* logo se transformou no assunto da vez em Hollywood. Diversos estúdios entraram em uma acirrada disputa pelo roteiro, pois este

parecia caminhar em uma linha tênue entre zombar dos filmes *slasher* clássicos e prestar homenagem a eles. O diálogo era espirituoso, autorreferencial e parecia capturar a autenticidade do jargão adolescente moderno. Os personagens eram bem desenhados e tridimensionais, descolados o suficiente para entenderem as convenções do filme *slasher* e ainda jovens e ingênuos o suficiente para ignorá-las. Foi o primeiro roteiro de *slasher* a ativamente reconhecer os filmes que vieram antes dele (ROCKOFF, 2002, p. 178, tradução nossa)¹¹⁵.

Por fim, o acordo foi fechado com o estúdio Miramax, de Bob e Harvey Weinstein. Um dos motivos da escolha era que a Miramax estava comprometida a colocar o filme em produção imediatamente através da Dimension Films, sua divisão dedicada a filmes de gênero. Outro era que Bob Weinstein possuía uma relação antiga com o terror, tendo sido roteirista de *Chamas da morte* (HARPER, 2004, p. 25). Com o título original alterado de *Scary movie* para *Scream* a fim de evitar que o público pensasse se tratar de uma comédia ou paródia (ROCKOFF, 2002, p. 180) e tendo Wes Craven na direção, *Pânico* estreou próximo ao natal de 1996, surgindo como uma inesperada mas bem recebida alternativa aos filmes voltados para a família que costumeiramente dominavam os cinemas nessa época do ano.

O enredo de *Pânico* é centrado em alguns jovens da pequena cidade californiana de Woodsboro, principalmente Sidney Prescott, cuja mãe, Maureen, fora assassinada cerca de um ano antes. Aqueles próximos a Sidney começam então a ser alvo de um psicopata de identidade desconhecida, e os crimes parecem estar conectados ao seu passado. Entram na trama Gale Weathers, repórter de tevê que investigou o assassinato de Maureen, e Dewey Riley, jovem policial local e irmão mais velho da melhor amiga de Sidney. Outro personagem essencial no filme é Randy Meeks, colegial que trabalha em uma videolocadora e detém um conhecimento enciclopédico de cultura *pop*. Não apenas Randy, como também todo o núcleo jovem e até o próprio assassino, possui consciência dos clichês dos filmes *slasher*, e é através desse jogo de referências que *Pânico* se constrói.

¹¹⁵ It seemed to walk a fine line between poking fun at the classic slasher films and paying homage to them. The dialogue was witty, self-referential and seemed to capture the authenticity of modern teenage jargon. The characters were well-drawn and three-dimensional, hip enough to understand the conventions of the slasher film and still young and naïve enough to ignore them. It was the first slasher script to actively acknowledge the films which came before it.

O filme abre já estabelecendo sua abordagem autorreflexiva com a sequência estrelada pela atriz Drew Barrymore, que era, à época, o nome de maior peso do elenco. Vivendo a personagem Casey Becker, Barrymore estampava o material promocional do filme, e seu status levou o público a acreditar que ela seria a protagonista. Na realidade, a atriz estava mesmo escalada para viver Sidney, mas acabou declinando e optando pelo pequeno papel da garota que é aterrorizada por meio de telefonemas contendo um insidioso *quiz* sobre *slashers* – precedido por uma frase que se tornaria célebre, “qual seu filme de terror favorito?” - para logo depois ser brutalmente assassinada pelo psicopata Ghostface. A morte da “estrela” de *Pânico* em seus primeiros 13 minutos servia como uma mostra de que o público jamais poderia confiar em suas expectativas em relação ao desenrolar do filme. Além disso, era uma referência a *Psicose*, que utilizou um artifício semelhante ao escalar uma das atrizes mais famosas da época, Janet Leigh, para o papel da “falsa protagonista” Marion Crane (Marion é morta por Norman Bates após cerca de 20 minutos de filme).

Como exclama Randy durante uma cena na videolocadora onde trabalha, “existe uma fórmula pra isso! Uma fórmula muito simples!”, e *Pânico* somente consegue desconstruir o subgênero *slasher* porque primeiro segue suas convenções - o assassino que elimina sistematicamente os personagens em cenários distintos (os subúrbios e a escola de ensino médio de Woodsboro); os jovens com papéis arquetípicos – a Garota Final virgem (Sidney), a amiga sexualmente livre (Tatum Riley), o *nerd* (Randy), o palhaço (Stu Macher); a chacina que ocorre na época do aniversário de um evento traumático (um ano após a morte de Maureen Prescott) – para depois subvertê-las. O assassino mascarado, por exemplo, não é somente uma, mas duas pessoas (Billy Loomis e Stu), como se o filme pretendesse deixar claro como é totalmente implausível a aparente onipresença do maníaco típico de *slasher movie*, que sempre consegue surpreender suas vítimas com inexplicáveis deslocamentos espaciais. Em sua identidade de Ghostface, Billy e Stu são empurrados, golpeados e derrubados pelas suas vítimas com mais facilidade do que costuma ocorrer com Freddy, Jason, Michael, etc. Afinal, excetuando-se a psicopatia, os dois são apenas adolescentes comuns que resolveram imitar seus ídolos da ficção, e não indestrutíveis entidades de puro mal como aqueles.

O clichê da Garota Final virgem também é colocado à prova. Como namorado de Sidney, Billy passa o filme se queixando com a garota por sua

hesitação em fazer sexo com ele. O trauma pelo assassinato da mãe e os recentes homicídios à sua volta deixaram Sidney pouco à vontade com esse tipo de relação mais íntima, ao passo que Billy espera que o namoro não seja, nas palavras dele, como uma versão de *O exorcista* editada para a tevê, em que todos os trechos impróprios para menores de 17 anos são cortados. Depois de fazer as pazes com Billy por ter desconfiado que ele era o assassino, Sidney confessa ao namorado que tem medo de tornar-se como sua mãe. Billy compara a situação dela à da personagem Clarice Starling, de *O silêncio dos inocentes* (*The silence of the lambs*, 1991), de Jonathan Demme, que vivia tendo *flashbacks* do pai morto – para Billy essa espécie de comparação sempre faz sentido, pois a vida nada mais seria do que um grande filme cujo gênero não dá para se escolher. Sidney então se questiona por que ela não pode ser um filme de Meg Ryan – atriz em evidência nos anos 1990 por comédias românticas como *Sintonia de amor* (*Sleepless in Seattle*, 1993), de Nora Ephron, e *Surpresas do coração* (*French kiss*, 1995), de Lawrence Kasdan - ou mesmo um bom pornô. Ansiando por se esquecer ao menos por um momento de tudo o que lhe vem acontecendo, ela faz sexo com Billy. Mais tarde, quando Billy e Stu se revelam a Sidney como sendo os assassinos, Stu explica que, por não ser mais virgem, ela agora pode ser morta como os demais - afinal, são as regras. Contudo, o plano dos dois, que era colocar a culpa por todos os assassinatos no pai de Sidney e prevalecer como as únicas vítimas sobreviventes, acaba não dando certo, uma vez que Billy e Stu parecem ter se esquecido de outra regra importante: no *slasher movie*, Garotos Finais são uma espécie muito rara.

Em montagem paralela com a cena em que Sidney perde a virgindade com Billy no quarto dos pais de Stu, desenrola-se aquela em que os demais jovens presentes na casa assistem a *Halloween: a noite do terror* na tevê, via fita VHS. As duas cenas dialogam, com Randy explicando aos amigos que Jamie Lee Curtis (como já dito, intérprete da Garota Final nesse e em outros *slashers*) sempre era a virgem nos filmes de terror, e era por isso que ela sempre conseguia sobrepujar o assassino. Pouco depois, quando a personagem Lynda (vvida pela atriz P. J. Soles) vai mostrar seus seios no filme de Carpenter, Randy alerta para “a obrigatória cena de tetas”, mas, antes que estas cheguem a aparecer, corta-se para Sidney tirando sua blusa no quarto.

Talvez o momento mais metalinguístico de *Pânico*, a sessão de *Halloween: a noite do terror* na tevê serve também para Randy expor as regras do

slasher movie – mais especificamente, as regras para quem quiser sobreviver a um - , que, de acordo com ele, são: nunca fazer sexo; nunca beber ou usar drogas (esta seria o “fator pecado”, uma extensão da primeira regra); nunca dizer “eu volto logo” (pois significa que nunca irá voltar). E, no decorrer de *Pânico*, esse filme na tevê vai se integrando de tal forma à narrativa do filme a que estamos assistindo que a distinção entre diegético e extradiegético¹¹⁶ se torna incerta, para não dizer supérflua.

Assim, depois de enumerar as regras dos *slashers*, Randy acaba ficando sozinho na sala. Com a trilha musical de *Pânico* (composta por Marco Beltrami) aparecendo de maneira intermitente, ele assiste à cena de *Halloween: a noite do terror* em que a personagem de Jamie Lee Curtis, Laurie, chega ao quarto onde encontra seus amigos mortos, tendo Michael Myers à espreita. “Cuidado, Jamie, você sabe que ele está por perto”, Randy fica repetindo para a personagem, enquanto Ghostface surge sorrateiramente às suas costas (e os espectadores que sabem que o nome do ator que interpreta Randy também é Jamie já são então brindados com uma “piscadela” metalinguística). A entrada em quadro de Ghostface é pontuada por um agudo acorde da trilha musical do filme na tevê (composta pelo próprio John Carpenter), ao qual a trilha de Beltrami se soma logo em seguida. À medida que Randy repetidamente exclama “Jamie, atrás de você! Vire-se!” e Ghostface se aproxima pela sua retaguarda, as trilhas musicais de *Halloween: a noite do terror* e *Pânico* se mesclam de uma maneira que fica quase impossível distingui-las, dizer qual é qual, ilustrando assim a convergência entre a “realidade” e o que se passa no filme na tevê.

¹¹⁶ O termo diegese se refere à realidade própria de uma narrativa. No audiovisual, tal termo se encontra bastante relacionado ao uso do som, que é considerado diegético quando ocorre dentro da realidade ficcional – como os diálogos, os sons do ambiente, uma música tocando no rádio – e extradiegético quando ocorre de maneira externa a essa realidade – como uma voz narrando a história e a trilha musical incidental.

Figura 5 - “Jamie, atrás de você!”: a ação em *Pânico* (1996) espelha o que ocorre em *Halloween: a noite do terror* (1978) na tevê



Fonte: compilação do autor¹¹⁷

Mais tarde, Kenny, cinegrafista que trabalha com Gale Weathers, revela a Sidney que a sala da casa de Stu estava o tempo todo sendo filmada por uma câmera escondida. Kenny mostra a ela a filmagem do acontecimento descrito na página anterior, só que dessa vez não é possível ouvir a trilha musical de Carpenter vinda da tevê, apenas a trilha de Beltrami (porém não o mesmo momento musical da cena em si), além da voz de Randy. Uma análise que pode ser feita disso é que a trilha de *Halloween: a noite do terror* é utilizada para a construção do suspense na cena de Randy na sala, pontuando a chegada do assassino e sua aproximação sorrateira. Já na cena com Sidney e Kenny assistindo às imagens da sala, tal trilha desaparece, pois não é necessário criar suspense para algo que o espectador já viu. Assim, a única música presente é a extradiegética de Beltrami, que age construindo

¹¹⁷ Montagem a partir de *screenshots* do filme.

a tensão não do que se passa com Randy na filmagem, e sim do que está ocorrendo com Sidney e Kenny naquele momento. Tendo a música extradiegética, mais as vozes de Sidney, Kenny e Randy, a música de Carpenter poderia acabar se tornando uma “gordura” sonora, nada útil para a cena.

Pânico segue então experimentando com metalinguagem e camadas de diegese e extradiegese na cena em que Dewey vai até a casa de Stu após descobrir que o assassino pode estar ali. No caminho do policial até a varanda é a trilha de Beltrami que o acompanha. Mas, no instante em que ele pisa no interior da casa, de pistola em punho e atento a todos os lados, é a trilha do filme de Carpenter que o público – bem como o próprio Dewey – ouve. Seja como for, não é a música arrepiante que chama a atenção de Dewey, e sim os gritos de horror vindos da sala, gritos que ele prontamente atribui às pessoas que fora tentar proteger. Cuidadosamente ele avança pela casa em direção à origem dos gritos. Chega à porta fechada do armário do corredor preparado para deparar-se com o assassino ou talvez com uma de suas vítimas. Da mesma maneira como pontuou a aparição de Ghostface anteriormente, aquele acorde agudo da trilha de Carpenter soa assim que Dewey abre a porta, ainda que ele nada encontre. O policial então continua até a sala e dá de cara com Laurie Strode gritando na tevê. Embaraçado com seu equívoco, Dewey sorri sem graça, enquanto as notas sombrias de Carpenter emanam da televisão. Fosse uma trilha musical extradiegética, tais notas poderiam ser consideradas fora de lugar ali. Já nesse caso, elas reforçam o tom cômico do final da cena, a tomada de consciência de Dewey de que era apenas um filme. Mais do que isso, ilustram o próprio conceito de *Pânico*, que, com seus psicopatas influenciados por clássicos do *slasher movie*, está sempre a perguntar: quando um filme deixa de ser apenas um filme?

A certa altura, o revide de Sidney e de Laurie contra seus respectivos psicopatas também acabam por sincronizar-se: quando Billy está procurando Sidney pela casa a fim de dar cabo dela, ele chega ao armário do corredor e abre uma fresta. Lança um olhar lá dentro, depois outro em direção ao filme na tevê, onde Laurie se encontra encurralada no interior de um guarda-roupa e prestes a ser apanhada por Michael Myers. Aproveitando a distração, Sidney irrompe do armário vestindo o traje de Ghostface e armada com uma sombrinha, que ela crava no peito de Billy – no filme na tevê, Laurie fura um dos olhos de Michael com um cabide, embora esse trecho não seja mostrado em *Pânico*. Depois, Sidney enfrenta Stu. Os

dois rolam no chão, digladiando-se, até que Sidney consegue se levantar e ir até a tevê. Na tela, Laurie se ergue do chão empunhando o facão de Michael em direção à câmera, e, quando Sidney empurra a tevê, derrubando-a sobre a cabeça de Stu, é como se a Garota Final de *Halloween: a noite do terror* desferisse a punhalada fatal em um dos psicopatas de *Pânico*.

Figura 6 - A Garota Final de *Halloween: a noite do terror* "dá o golpe fatal" no vilão de *Pânico*



Fonte: compilação do autor¹¹⁸

Ao longo dos seus quatro meses de exibição nos cinemas americanos, *Pânico* arrecadou mais de 100 milhões de dólares em bilheteria, tornando-se assim

¹¹⁸ Montagem a partir de *screenshots* do filme.

o filme *slasher* mais bem-sucedido de todos os tempos (HARPER, 2004, p. 25). O longa-metragem

[...] havia penetrado em um mercado inexplorado e fértil, ao mesmo tempo reinventando e desconstruindo o gênero para um público inteligente, enfadado e grato que, até agora, ninguém realmente sabia que existia. *Pânico* foi o primeiro filme *slasher* pós-moderno [...] (ROCKOFF, 2002, p. 182, tradução nossa)¹¹⁹,

servindo também “[...] como um lembrete do potencial comercial do filme de terror. Para ser específico, do filme direcionado a adolescentes” (HARPER, 2004, p. 26, tradução nossa)¹²⁰.

Mas por que *Pânico* obteve tamanho êxito quando *slashers* autorreflexivos anteriores – *A noite das brincadeiras mortais*, *De volta à escola de horrores*, *O novo pesadelo: o retorno de Freddy Krueger* – amargaram pálidos desempenhos comerciais? Rafer Guzman (2015) afirma que *Pânico* “[...] era o filme certo na hora certa” (on-line, tradução nossa)¹²¹. Ele ressalta que os anos 1990, com títulos como *Pulp fiction: tempo de violência* (*Pulp fiction*, 1994), de Quentin Tarantino, e *Assassinos por natureza* (*Natural born killers*, 1994), de Oliver Stone, foram a década do pós-modernismo cinematográfico por excelência: “*Pânico*’, um filme de terror sobre filmes de terror, foi o meta-filme definitivo para uma década meta-obcecada” (GUZMAN, 2015, on-line, tradução nossa)¹²². De fato, *A noite das brincadeiras mortais* e *De volta à escola de horrores* estrearam em 1986 e 1987 respectivamente, em meio a um número ainda considerável de *slashers* sendo lançado e com o público exibindo claros sinais de desinteresse pelo subgênero. *Pânico*, por sua vez, estreou em uma época em que, com exceção de franquias que continuavam gerando novos exemplares ancoradas na familiaridade de suas marcas (ROCKOFF, 2002, p. 177), o *slasher movie* era algo como uma lembrança distante. E, por isso mesmo, talvez já com o potencial de despertar no público certa nostalgia. *Pânico* possuía a adequada distância temporal de tudo semelhante que viera antes, e, ao mesmo tempo, sinalizava feito um farol àquilo, sendo facilmente reconhecível pelos espectadores. Para completar, diferentemente de *O novo pesadelo: o retorno*

¹¹⁹ [...] had tapped into an unexploited and fertile market, at the same time reinventing and deconstructing the genre for a smart, jaded and appreciative audience, which, until now, no one really knew existed. *Scream* was the first postmodern slasher film [...]

¹²⁰ [...] as a reminder of the commercial potential of the horror film. To be specific, the teen oriented film.

¹²¹ [...] was the right movie at the right time.

¹²² "Scream", a horror movie about horror movies, was the ultimate meta-movie for a meta-obsessed decade.

de *Freddy Krueger*, o novo filme de Craven não brincava com a lógica interna de apenas um filme ou uma franquia, mas sim de todo um gênero, colocando como engrenagem principal da máquina metalinguística não aqueles que criam ou participam dos filmes, mas aqueles que os consomem e veneram. Essa é uma opinião do próprio diretor:

“[Williamson] foi inteligente o suficiente para - ao invés do cineasta velho e careta e o produtor e a atriz e todos aqueles caras serem as pessoas que estão na história autorreflexiva -, ele fez disso o público”, refletiu Craven. “E isso fez uma diferença enorme [...]” (PEITZMAN, 2014, on-line, tradução nossa)¹²³.

Com um sucesso desse porte, tudo indicava que, conforme teorizado por Nowell (2010), o ciclo do *slasher movie* seria novamente colocado em rotação. O autor relembra que

os cineastas por trás das *Speculator Productions*, ou “Especuladores”, apostam em obter sucesso financeiro com um tipo de filme que nunca teve bom desempenho comercial ou que não tem gerado um *hit* há um tempo considerável. O filme *slasher* adolescente *Pânico* (1996), como a comédia animal¹²⁴ *American Pie: a primeira vez é inesquecível* [(*American Pie*, 1999), de Paul Weitz e Chris Weitz] [...], é um exemplo didático de uma *Speculator Production* que se tornou um *Trailblazer Hit*. Onde *Pânico* foi feito doze anos depois do último *slasher* adolescente de sucesso que não era uma sequência, *A hora do pesadelo* (1984), *American Pie: a primeira vez é inesquecível* foi feito quinze anos depois da última comédia animal de sucesso, *A vingança dos nerds* [(*Revenge of the nerds*, 1984), de Jeff Kanew] [...] (p. 47, tradução nossa)¹²⁵.

Assim, estúdios e produtoras se movimentaram em direção à trilha aberta pelo êxito surpreendente de *Pânico* a fim de tentarem cravar o próximo grande *hit* do cinema de terror adolescente. Garantir os serviços de Kevin Williamson, então, parecia uma manobra bastante inteligente. O roteirista foi contratado para dar prosseguimento ao projeto de adaptar para o cinema o livro de suspense direcionado a jovens adultos *Eu sei o que vocês fizeram no verão passado* (*I know what you did last summer*, 1973), de Lois Duncan. A intenção da Columbia Pictures,

¹²³ “[Williamson] was smart enough to — instead of the old fogey filmmaker and producer and actress and all those guys being the people who are in the self-reflective story — he made it the audience”, Craven reflected. “And it just made a huge difference [...]”.

¹²⁴ O termo comédia animal parece se referir às comédias *gross-out*, caracterizadas por humor escatológico, situações vexatórias e nudez gratuita, como *Clube dos cafajestes* (*National Lampoon's Animal house*, 1978), de John Landis, e *Porky's: a casa do amor e do riso* (*Porky's*, 1981), de Bob Clark.

¹²⁵ The filmmakers behind *Speculator Productions*, or 'Speculators', gamble on enjoying financial success with a film-type that either has never performed well commercially or has not generated a hit for a considerable time. The teen *slasher* film *Scream* (1996), like the animal comedy *American Pie* [...], is a textbook example of a *Speculator Production* that became a *Trailblazer Hit*. Where *Scream* was made twelve years after the previous non-sequel teen *slasher* hit, *A Nightmare on Elm Street* (1984), *American Pie* was made fifteen years after the previous hit animal comedy, *Revenge of the Nerds* [...].

que iria distribuir o filme, era transformar a história do livro em um *slasher*, o que veio de encontro aos desejos de Williamson. Ele planejou o roteiro como um retorno aos *slashers* dos anos 1980, com uma abordagem mais tradicional e que não dependesse tanto de referências a cultura *pop* como *Pânico* (ROCKOFF, 2002, p. 182). Com alterações significativas em relação ao livro, *Eu sei o que vocês fizeram no verão passado* (*I know what you did last summer*, 1997), de Jim Gillespie, estreou repleto de elementos tradicionais do *slasher movie*, como o elenco jovem e bonito, o assassino aparentemente indestrutível tendo a câmera subjetiva a representar seu ponto de vista e a chacina que se abate sobre uma pequena localidade no aniversário de um evento traumático – no caso, a data é o 4 de julho. Com uma bilheteria de mais de 72 milhões de dólares só nos EUA, *Eu sei o que vocês fizeram no verão passado* mostrava que *Pânico* não havia sido um fenômeno único e que o *slasher movie* era, de novo, um bom investimento (HARPER, 2004, p. 26).

Depois de trabalhar no roteiro daquele que seria o primeiro exemplar da onda *slasher* pós-*Pânico*, Williamson retornou à sua franquia original. Com ele escrevendo e Craven novamente assumindo a direção, *Pânico 2* chegou aos cinemas em 1997, menos de um ano após o lançamento do primeiro filme. A saga de Sidney Prescott agora se desloca de Woodsboro para a Windsor College, universidade onde Sidney está estudando teatro e Randy, cinema. Quando acontece o brutal assassinato de um casal de estudantes durante a pré-estreia do filme *slasher A punhalada* – baseado no livro de Gale Weathers *The Woodsboro murders*, sobre os eventos ocorridos em *Pânico* -, Dewey ruma para o campus a fim de proteger Sidney. Gale faz o mesmo, mas com o objetivo de cobrir o caso e ampliar ainda mais sua fama. Logo fica claro que há um novo Ghostface à solta, visando criar uma genuína sequência para os assassinatos de Woodsboro.

Assim como *Pânico*, *Pânico 2* abre com Casey Becker atendendo aos assombrosos telefonemas de Ghostface e sendo morta por ele em seguida. Dessa vez, porém, trata-se da sequência inicial do filme *A punhalada*, que é exibido na tela de um cinema nos arredores da Windsor College para um público em frenesi, com Casey sendo interpretada pela atriz Heather Graham. Na plateia, o casal de universitários Phil Stevens (interpretado pelo ator Omar Epps) e Maureen Evans (interpretada pela atriz Jada Pinkett), ambos negros, discute a baixa representatividade negra no gênero terror (autocrítica irônica que voltará a aparecer no filme quando Joel Jones, novo cinegrafista de Gale e também negro, comenta

que “irmãos [referindo-se a pessoas negras] não duram muito em situações como esta”). Brincando com a visão bastante difundida de que, em geral, personagens negros raramente chegam vivos ao final de filmes de terror, isso quando não são os primeiros a morrer¹²⁶, *Pânico 2* faz justamente de Phil e Maureen suas duas primeiras vítimas (já Joel, por medo de ser assassinado também, desiste de trabalhar com Gale em dado momento e desaparece do filme, retornando apenas no final). Essa sequência de abertura remete ao início de *Noivas em perigo*, que, como já descrito, igualmente acontece em um cinema durante a exibição de um *slasher*, com um dos personagens indo até o banheiro, o assassino se sentando perto da futura vítima, uma facada fatal sendo desferida através de uma superfície (em *Noivas em perigo*, o encosto da poltrona, e em *Pânico 2*, a divisória do sanitário) e a descoberta de sangue fresco na roupa da pessoa ao lado. Uma diferença importante, e em total sintonia com o caráter metalinguístico do filme de Craven, é que Maureen não morre sentada na poltrona como a personagem de *Noivas em perigo*, mas na frente da tela do cinema e diante dos olhares confusos dos espectadores, incapazes de discernir se o que veem é uma morte real ou apenas mais uma das criativas ações de marketing de *A punhalada*.

Em outra cena de *A punhalada*, mostrada mais adiante, descobrimos que, exatamente como previsto por Sidney de maneira jocosa em *Pânico*, ela é interpretada no filme sobre sua vida pela atriz Tori Spelling (famosa pela série televisiva *Barrados no baile* (*Beverly Hills, 90210*, 1990-2000), criada por Darren Star), e não, como desejável, por Meg Ryan. Contracenando com Spelling está o ator Luke Wilson, a interpretar Billy Loomis. Ao ver a cena, um aborrecido Randy comenta com Dewey que, enquanto este está sendo interpretado pelo ator David Schwimmer (que na época vivia o personagem Ross Geller na extremamente popular série *Friends* (1994-2004), criada por David Crane e Marta Kauffman), para o seu papel foi escalado um “Zé Ninguém Comum” que “conduziu a diligência em um episódio de *Doutora Quinn* [(*Dr. Quinn, medicine woman*, 1993-1998), criado por Beth Sullivan]”.

Como *A punhalada* reproduz os eventos dos assassinatos de Woodsboro, Randy e seus colegas do curso de cinema chegam à conclusão de que o novo

¹²⁶ Há artigos interessantes sobre o tema nas páginas de internet complex.com (<https://www.complex.com/pop-culture/2013/10/black-characters-horror-movies/>) e blackgirlnerds.com (<https://blackgirlnerds.com/will-it-get-better-for-black-people-in-the-horror-genre/>).

Ghostface pode estar tentando criar uma “parte 2” para a sangrenta história. “Sequências são um saco!”, Randy afirma, dando início a um debate sobre sequências que seriam melhores do que os filmes que as originaram: *Aliens*, o resgate (*Aliens*, 1986), *O exterminador do futuro 2: o julgamento final* (*Terminator 2: judgment day*, 1991), ambos de James Cameron, *A casa do espanto II* (*House II: the second story*, 1987), de Ethan Wiley, e *O poderoso chefão II* (*The godfather: part II*, 1974), de Francis Ford Coppola. É outra cena carregada de ironia e autocrítica, mas que também abre espaço para uma questão já abordada em *Pânico* sobre o quanto o cinema é capaz de influenciar a violência na vida real. Na visão de Mickey Altieri, um dos alunos (e que secretamente divide a identidade de novo Ghostface com Debbie Salt, mãe de Billy Loomis), os assassinatos de Phil Stevens e Maureen Evans são “um caso clássico da vida imitando a arte imitando a vida” – de certa maneira, uma boa analogia à própria franquia *Pânico*, influenciada por filmes anteriores e que agora dava origem a um filme dentro de si mesma.

A conversa sobre sequências superiores aos originais continua mais tarde durante uma festa, quando Mickey se lembra de mais um exemplo, *Star wars*, episódio V: o Império contra-ataca (*Star wars: episode V - The Empire strikes back*, 1980), de Irvin Kershner. Randy, no entanto, defende não se tratar de uma sequência, já que tal filme é parte de uma trilogia completamente planejada. Está aí um argumento que valeria também para o próprio filme em que Randy e Mickey se encontram, uma vez que Williamson e Craven sempre deixaram claro que *Pânico* foi desde o início planejado como uma trilogia. Mas, na visão de Muir (2004), “se for esse o caso, o filme realmente não funciona, porque não dá pistas de para onde o terceiro filme levará. Nunca há uma sensação de ser deixado em suspense em *Pânico 2*” (p. 217, tradução nossa)¹²⁷, diferentemente de *Star wars*, episódio V: o Império contra-ataca, que termina com o personagem Han Solo congelado em carbonita e entregue ao seu perseguidor Jabba the Hutt e com Luke Skywalker descobrindo que o vilão Darth Vader é seu pai. O encerramento desse segundo capítulo da trilogia clássica de *Star wars* fez o público sair do cinema

[...] com mais perguntas do que respostas e a necessidade ardente de um terceiro filme. Não há tal necessidade na conclusão de *Pânico 2*. Existem sobreviventes de um segundo massacre, mas há em geral um sentimento de que tudo está bem de novo (como no final de *Pânico*). Em outras palavras, *Pânico 2* poderia existir muito bem sem um terceiro e último filme.

¹²⁷ If that is the case, the film really does not to work because it gives no hint where the third film will lead. There is never a feeling of being left in suspense in *Scream 2*.

É realmente apenas uma sequência, e não uma segunda parte de um grande movimento (MUIR, 2004, p. 217, tradução nossa)¹²⁸.

Somente no terceiro filme é que a visão de *Pânico* como uma trilogia previamente planejada se concretiza, com a revelação de fatos anteriores ao primeiro filme promovendo uma ressignificação do todo.

Sendo sequências um tema recorrente em *Pânico 2*, é a elas que se referem as regras desfiadas por Randy dessa vez. De acordo com ele, em uma sequência “a contagem de corpos é sempre maior”, “as cenas de morte são sempre mais elaboradas” e sangrentas, e, se a intenção é dar origem a uma franquia, então “nunca, nunca...” – nisso, Randy é interrompido por Dewey. Em um dos trailers do filme, porém, essa cena aparece em uma versão um pouco diferente¹²⁹ e Randy chega a completar a frase, que é “nunca, nunca, em hipótese alguma, assumo que o assassino está morto”¹³⁰. *Pânico 2* segue essas regras em parte: há mais mortes do que no filme anterior, embora possa ser questão de opinião se elas são mais sangrentas ou não, e os dois assassinos são indiscutivelmente eliminados no final, o que, de qualquer maneira, não impediu um terceiro e quarto filmes.

Muir (2004) atenta para uma característica presente em *Pânico 2* que reforça ainda mais sua orientação pós-moderna: “quase toda morte (ou quase-morte) no filme é encenada em uma arena relacionada ao mundo das artes performáticas¹³¹ [...]” (p. 215, tradução nossa)¹³². Enumerando: Maureen é esfaqueada num cinema, e seu ato final é subir até o palco e morrer em frente à tela onde é exibido *A punhalada*; Randy é assassinado na unidade móvel do programa de tevê de Gale Weathers, com o equipamento de vídeo em evidência; Dewey quase é morto no estúdio de som de um curso de cinema; e o confronto final com os assassinos, em que Derek Feldman (namorado de Sidney), Mickey e Debbie são

¹²⁸ [...] with more questions than answers and the burning need for a third picture. There is no such need at the conclusion of *Scream 2*. There are survivors of a second massacre, but generally a feeling that everything is once again okay (as in the end of *Scream*). In other words, *Scream 2* could exist very well without a third and final picture. It really is just a sequel, and not a second part of a grand movement.

¹²⁹ Esse trailer pode ser visto em: <<https://www.youtube.com/watch?v=aERt0FJ7URE>>. Acesso em: 17 mar. 2020.

¹³⁰ Existe uma explicação de que a fala interrompida de Randy seria uma piada interna da equipe do filme, que considerava impossível garantir que uma franquia de terror seria bem-sucedida, porém não foi possível confirmar essa informação.

¹³¹ O termo artes performáticas, no caso, refere-se às formas de arte que são apresentadas diante de um público e nas quais o artista faz uso do seu corpo, da sua voz e/ou de objetos inanimados, como o teatro, a dança e a música.

¹³² Nearly every death (or near-death) in the picture is staged in an arena related to the world of the performing arts [...]

mortos, acontece num palco de teatro com o pano de fundo cênico de uma tragédia grega, tendo Sidney a utilizar as luzes, os adereços e os efeitos sonoros contra seus oponentes.

A sugestão é, como Shakespeare escreveu, que "o mundo todo é um palco", e não é de surpreender que a motivação de dois personagens (Cotton Weary¹³³ e o enlouquecido Mickey) seja encontrar atenção no "centro de um palco" nacional através de uma entrevista para Diane Sawyer¹³⁴ ou do julgamento do século (MUIR, 2004, p. 216, tradução nossa)¹³⁵.

O autor analisa que "[...] todos têm múltiplas identidades no filme e estão obcecados com suas contrapartes maiores do que a vida" (MUIR, 2004, p. 216, tradução nossa)¹³⁶: Randy se aborrece por estar sendo interpretado por um ator desconhecido em *A punhalada* enquanto que para o papel de Dewey foi escalado David Schwimmer; Gale começou a fumar depois que surgiram na internet fotomontagens da sua cabeça no corpo nu da atriz Jennifer Aniston (que nessa época, vale lembrar, era colega de elenco da intérprete de Gale, Courteney Cox, em *Friends*); Joel está perturbado com a possibilidade de sofrer o mesmo destino de Kenny, cinegrafista de Gale que teve a garganta cortada (a fim de aumentar o impacto, Gale afirma em seu livro que Kenny foi estripado); Sidney é também Cassandra, personagem que ela interpreta na tragédia grega que está sendo ensaiada no teatro do campus, e o modelo para o papel que Tori Spelling interpreta em *A punhalada*. "Cada personagem vê a si mesmo em mais de um nível de realidade [...]" (MUIR, 2004, p. 216, tradução nossa)¹³⁷.

Pânico 2 arrecadou uma bilheteria similar à do filme original, o que significava que, com apenas dois exemplares, a franquia concebida por Williamson já havia faturado mais do que toda a franquia *Halloween* (ROCKOFF, 2002, p. 185), composta até então por seis filmes. O fato é que ambas eram propriedade da Dimension Films (a empresa adquirira os direitos de *Halloween* em 1994), e os irmãos Weinstein já viam a possibilidade de também lucrar muito com sua outra saga *slasher*. Um dos pontos em comum entre as duas franquias seria o próprio

¹³³ Um dos amantes de Maureen Prescott, que passou um período na prisão após ser apontado por Sidney como o assassino de sua mãe, sendo libertado depois de Gale Weathers revelar em seu livro que Billy e Stu eram os verdadeiros assassinos.

¹³⁴ Jornalista e apresentadora muito famosa nos EUA.

¹³⁵ The implication is, as Shakespeare wrote, that "all the world's a stage", and it is not surprising that the motivation of two characters (Cotton Weary and the crazed Mickey) is to find attention on a national "center stage" through either a Diane Sawyer interview or the trial of the century.

¹³⁶ [...] everyone has multiple identities in the film and is obsessed with their larger-than-life counterparts.

¹³⁷ Each character sees him/herself on more than one level of reality [...]

Williamson. O outro, Jamie Lee Curtis. Citada diversas vezes em *Pânico*, a atriz, afastada da franquia *Halloween* desde *Halloween 2: o pesadelo continua!*¹³⁸, teve sua presença confirmada no elenco do sétimo filme logo no início do projeto. Já Williamson, ocupado com sua série semi-autobiográfica *Dawson's Creek* (1998-2003), não pôde se comprometer com o roteiro, mas entregou um tratamento de 14 páginas. Os roteiristas Robert Zippia e Matt Greenberg assumiram a tarefa a partir daí, com Williamson recebendo crédito como produtor executivo de *Halloween H20: vinte anos depois* (*Halloween H20: 20 years later*, 1998), de Steve Miner.

Com isso, todos os quatro primeiros filmes desse resgate do *slasher movie* – *Pânico*, *Eu sei o que vocês fizeram no verão passado*, *Pânico 2* e *Halloween H20: vinte anos depois* – tiveram o envolvimento de Williamson. É curioso que não um diretor ou produtor, mas um roteirista, tenha se estabelecido como figura principal do renascimento de um subgênero que se celebrizou não exatamente pela qualidade dos roteiros. Embora exista um inegável apelo em sua tão conhecida estrutura, a ponto de ela ser facilmente reconhecida e repetidamente utilizada, o *slasher movie* capturou o público com a construção do clima de suspense e a entrega de sustos frequentes, com maquiagens e efeitos especiais chocantes e repulsivos, com humor pouco refinado e até alguma nudez, e não com memoráveis roteiros. Estes se tratavam, no final das contas, de variações sobre uma mesma velha história. Mas, nos anos 1990, ter o roteiro assinado por Kevin Williamson tornou-se um enorme atrativo em um filme *slasher*. Pode-se argumentar que sua abordagem autorreflexiva do subgênero é que estava sendo disputada pelos estúdios e ansiada pelo público, só que isso seria uma meia verdade, já que, como dito anteriormente, *Eu sei o que vocês fizeram no verão passado* não lança o mesmo olhar que *Pânico* e *Pânico 2* ao funcionamento interno do *slasher*, tampouco *Halloween H20: vinte anos depois*. O que parece comum a todos esses filmes é mesmo a habilidade com que Williamson trabalha os personagens, especialmente os jovens. Nas palavras de Eli Roth, diretor e roteirista de *Cabana do inferno* (*Cabin fever*, 2002) e *O albergue* (*Hostel*, 2005), “Kevin realmente, realmente conseguia sentir a pulsação do adolescente americano moderno” (SCREAM: the inside story,

¹³⁸ Com exceção de uma participação não creditada em *Halloween 3: a noite das bruxas* (*Halloween III: season of the witch*, 1982), de Tommy Lee Wallace, fazendo a voz de uma telefonista e da locutora do toque de recolher da cidade fictícia de Santa Mira.

2011, 0h23min58seg, tradução nossa)¹³⁹. Roth traça um paralelo entre Williamson e John Hughes, cineasta que deixou sua assinatura no cinema da década de 1980 ao retratar as angústias e alegrias dos adolescentes daquela época em filmes como *Clube dos cinco* (*The breakfast club*, 1985) e *Curtindo a vida adoidado*: “Ele pegou a fórmula de John Hughes e a fórmula *slasher* e fez parecer moderno e contemporâneo” (SCREAM: the inside story, 2011, 0h25min07seg, tradução nossa)¹⁴⁰.

Ainda que o grande chamariz de *Halloween H20: vinte anos depois* possa ter sido o retorno de Jamie Lee Curtis ao papel que a fez famosa nos anos 1970, a decisão de situar boa parte do filme no internato para adolescentes do qual Laurie Strode é diretora garantiu a energia jovem e contemporânea que tanto caracteriza a obra de Williamson. E é numa cena no quarto de duas das alunas que se encontra uma referência explícita à franquia original de Williamson, com *Pânico 2* sendo exibido na tevê. O trecho possui semelhança com a cena em termos de ambiente, uma vez que mostra a personagem Cici Cooper recebendo um dos agourentos telefonemas de *Ghostface* na casa que compartilha com outras estudantes.

A exibição de *Pânico 2* na tevê também sugere um intrigante conceito: no universo da franquia *Pânico*, *Halloween* é apenas uma franquia de filmes, enquanto que no universo da franquia *Halloween*, *Pânico* é apenas uma franquia de filmes. Portanto, quando assistimos a *Halloween H20: vinte anos depois*, *A punhalada* se torna um filme dentro de um filme (*Pânico 2*) dentro de um filme (*Halloween H20: vinte anos depois*). Mas, indo mais fundo, isso significaria também que, no universo da franquia *Pânico*, onde *Halloween* é uma franquia de filmes, existe o filme *Halloween H20: vinte anos depois*, no qual existe um filme chamado *Pânico 2*, que não poderia existir, já que *Pânico 2* é a “*vida real*” no próprio universo da franquia *Pânico* (isso sem falar em *A punhalada*, filme baseado em fatos desse universo). Da mesma maneira, no universo da franquia *Halloween*, onde *Pânico* é uma franquia de filmes, existe o filme *Pânico*, no qual os personagens assistem a *Halloween: a noite do terror*, que não poderia existir, uma vez que *Halloween: a noite do terror* é a “*vida real*” no próprio universo da franquia *Halloween*. Vendo através dessa ótica, pode-se dizer que a ideia de *mise en abyme* citada no capítulo 1 ganha proporções

¹³⁹ Kevin really, really had his finger on the pulse of the modern American teenager.

¹⁴⁰ He took the John Hughes' formula and the slasher formula and made it feel modern and contemporary.

vertiginosas.

Para entender melhor, podemos observar um caso parecido de universos ficcionais que são considerados filmes em outros universos ficcionais: a filmografia de Quentin Tarantino. De acordo com o cineasta, existem dois universos distintos no conjunto de sua obra. Um deles, que Tarantino chama de “universo mais real do que o real” (“*realer than real universe*”),

[...] opera muito parecido com o real, onde personagens fictícios podem interagir com personagens reais (a presença de figuras como Sharon Tate, Charles Manson e Bruce Lee em *Era uma vez em... Hollywood* [(*Once upon a time... in Hollywood*, 2019)], por exemplo) (HUNT, 2019, on-line, tradução nossa)¹⁴¹.

Do “universo mais real do que o real” fazem parte os filmes *Cães de aluguel* (*Reservoir dogs*, 1992), *Pulp fiction: tempo de violência*, *Bastardos inglórios* (*Inglourious basterds*, 2009), o já citado *Era uma vez em... Hollywood*, entre outros. O segundo é chamado de “universo cinematográfico” (“*movie universe*”), e possui elementos mais fantásticos do que o “universo mais real do que o real”, por exemplo, gangues de lutadores de kung-fu mascarados e vampiros. Fazem parte do “universo cinematográfico” *Kill Bill: volume 1* (2003), *Kill Bill: volume 2* (2004) e *Um drink no inferno* (*From dusk till dawn*, 1996), de Robert Rodriguez (com roteiro de Tarantino), que são apenas filmes no “universo mais real do que o real”. Como explica Tarantino (apud HUNT, 2019), “[...] então, basicamente, quando os personagens de *Cães de aluguel* ou *Pulp fiction: tempo de violência*, quando eles vão ao cinema, *Kill Bill* é o que eles vão ver. *Um drink no inferno* é o que eles veem” (on-line, tradução nossa)¹⁴². Um exemplo que ilustra bem essa configuração é *Kill Bill*, estrelado pela atriz Uma Thurman,

[...] porque o enredo espelha de perto um piloto de TV descrito pela Mia Wallace de Uma Thurman em *Pulp fiction: tempo de violência*. Ela fala com Vincent Vega (John Travolta) sobre um piloto que estava filmando, onde interpretou “a mulher mais mortal do mundo com uma faca”, o que se encaixa com a Noiva, enquanto ela também descreve Elle Driver, O-Ren Ishii, Vernita Green e Sofie Fatale [todas personagens de *Kill Bill*]. Claramente, dentro do universo mais real do que o real, o piloto fracassou, mas acabou se tornando um filme (HUNT, 2019, on-line, tradução nossa)¹⁴³.

¹⁴¹ [...] operates a lot like the real one, where fictional characters can interact with real ones (the presence of figures such as Sharon Tate, Charles Manson, and Bruce Lee in *Once Upon A Time In Hollywood*, for example).

¹⁴² “[...] So basically when the characters of *Reservoir Dogs* or *Pulp Fiction*, when they go to the movies, *Kill Bill* is what they go to see. *From Dusk Till Dawn* is what they see”.

¹⁴³ [...] because the plot closely mirrors a TV pilot described by Uma Thurman's Mia Wallace in *Pulp Fiction*. She tells Vincent Vega (John Travolta) about a pilot she was shooting, where she played “the deadliest woman in the world with a knife,” which fits with the Bride, while she also outlines Elle Driver, O-Ren Ishii, Vernita Green, and Sofia Fatale. Clearly, within the realer than real

Halloween H20: vinte anos depois obteve uma bilheteria de mais de 55 milhões de dólares nos EUA, muito acima do que os últimos filmes da franquia vinham faturando. Para todos os efeitos, essa renascença do *slasher movie* continuava sendo uma aposta segura para os realizadores cinematográficos. Dessa maneira, quando os dois outros *slashers* lançados em 1998, *Lenda urbana (Urban legend)*, de Jamie Blanks, e a sequência *Eu ainda sei o que vocês fizeram no verão passado (I still know what you did last summer)*, de Danny Cannon, alcançaram nos EUA uma média de cerca de 40 milhões de dólares, um sinal de alerta se acendeu na indústria. “Tão inacreditável quanto teria parecido apenas dois anos antes, o filme *slasher* estava agora sendo medido na mesma escala que o *blockbuster* de Hollywood. Pior de tudo, ele estava lentamente se tornando uma vítima de seu próprio sucesso” (ROCKOFF, 2002, p. 188, tradução nossa)¹⁴⁴.

Se era de um novo *blockbuster* que o subgênero necessitava, *Pânico 3* parecia chegar no momento apropriado. O encerramento da trilogia originalmente arquitetada por Williamson, porém, não contaria com o próprio na função de roteirista, uma vez que ele se encontrava ocupado com outros projetos. Em vez disso, Williamson escreveu um tratamento de cerca de 20 páginas para o filme, que levaria a trama de volta a Woodsboro e em cujo desfecho os assassinatos se revelariam uma grande farsa planejada pelos adolescentes de um fã-clubes local da franquia *A punhalada* (WIESELMAN, 2013, on-line), algo que remete às viradas finais de *A noite das brincadeiras mortais* e *De volta à escola de horrores*. Mas, em 1999, a chacina perpetrada por dois adolescentes que se tornaria conhecida como o Massacre de Columbine¹⁴⁵ trouxe novamente à tona a discussão sobre os efeitos da violência presente em filmes, videogames e letras de música. Temendo uma possível repercussão negativa dentro desse cenário carregado de tensão, a Miramax demandou uma série de alterações no enredo, como um enfoque maior nos elementos cômicos em detrimento da violência (SPELLING, 2000, p. 21). Além disso, a história não iria mais se passar em Woodsboro e os personagens adolescentes perderiam espaço para os adultos, já que, na opinião dos executivos do estúdio, um

universe, the pilot failed but ended up becoming a movie instead.

¹⁴⁴ As unbelievable as it would have seemed barely two years before, the slasher film was now being measured on the same scale as the Hollywood blockbuster. Worst of all, it was slowly becoming a victim of its own success.

¹⁴⁵ No dia 20 de abril de 1999, Eric Harris e Dylan Klebold, alunos da Columbine High School, em Littleton, Colorado, mataram 12 colegas e um professor, além de ferirem outras 21 pessoas. Em seguida, a dupla cometeu suicídio.

massacre cometido por colegiais em uma pequena cidade americana havia se tornado uma sinopse por demais semelhante ao terror real que acometera Columbine (E! True Hollywood story: Scream, 2001, 0h39min16seg).

Com roteiro de Ehren Kruger, *Pânico 3* se desenrola em Hollywood durante as filmagens de *A punhalada 3: de volta a Woodsboro* (*Stab 3: return to Woodsboro*), terceiro capítulo da franquia-dentro-da-franquia surgida em *Pânico 2*. Sidney vive agora reclusa em um rancho, com seu paradeiro conhecido por apenas algumas pessoas, como seu pai e Dewey. Quando um novo Ghostface começa a eliminar o elenco de *A punhalada 3: de volta a Woodsboro*, deixando nas cenas dos crimes evidências de um período nebuloso da vida de Maureen Prescott, Sidney se vê forçada a rumar para a capital do cinema e novamente se juntar a Dewey e Gale no confronto com o assassino. Este se revela como sendo Roman Bridger, diretor de *A punhalada 3: de volta a Woodsboro* e meio-irmão de Sidney por parte de mãe.

Da mesma maneira que o escopo da franquia *Pânico*, em termos de cenário, vai aumentando a cada novo capítulo – da pequena Woodsboro para uma universidade e então para Hollywood –, existe paralelamente uma espécie de progressão na relação dos seus vilões com a sétima arte. No primeiro filme, os assassinos Billy e Stu eram fãs de cinema. No segundo, um dos assassinos, Mickey, era estudante de cinema. E, nesse terceiro, Roman é um diretor de cinema. É revelado que, anos antes, ao ser rejeitado por Maureen como filho, Roman passou a filmar secretamente os encontros adúlteros da mãe com Cotton Weary e o pai de Billy. Em seguida, mostrou as imagens a Billy e orientou o revoltado rapaz a vingarse de Maureen, inclusive aconselhando-o a arranjar um cúmplice facilmente controlável (no caso, Stu) e a incriminar Cotton. Dessa forma, através do poder da imagem filmada, dirigindo seus “atores” e construindo uma narrativa, Roman foi diretamente responsável pelo assassinato de Maureen e pelos eventos de *Pânico* e, em certa medida, *Pânico 2*.

Por conter uma história que se passa no meio cinematográfico e na qual a franquia-dentro-da-franquia *A punhalada* ganha importância vital, *Pânico 3* convida a um mergulho ainda mais profundo na metalinguagem. O conceito da “vida imitando a arte imitando a vida” defendido por Mickey em *Pânico 2* alcança aqui espantosa literalidade não só pelos alvos de Ghostface serem os atores de *A punhalada 3: de volta a Woodsboro*, mas também por eles serem eliminados na mesma ordem em que seus respectivos personagens são mortos no roteiro do filme de Roman, a

começar por Cotton, que havia sido convidado a interpretar a si próprio. A certa altura, o dilema de Dewey, Gale e Mark Kincaid, detetive responsável pela investigação, é justamente descobrir quem será o alvo seguinte, uma vez que, a fim de dificultar possíveis vazamentos na internet, existem três versões distintas do roteiro, e em cada uma delas um personagem diferente é o próximo a morrer (tal situação é uma referência à própria franquia *Pânico*, pois, de acordo com Williamson, foram escritas três versões diferentes do roteiro de *Pânico 2* e uma delas realmente acabou vazando (MULLINS, 2017, on-line)). Numa dessas versões, Gale, interpretada na franquia *A punhalada* pela personagem Jennifer Jolie (interpretada, por sua vez, pela atriz Parker Posey), seria a próxima vítima. Já em outra, ela seria a assassina, como Jennifer justifica desesperada e inutilmente ao ser encurralada por Ghostface: “Você não pode me matar! Eu sou a assassina em *A punhalada 3!*”. Tudo isso indica que *A punhalada 3: de volta a Woodsboro* é a primeira história original dessa franquia-dentro-da-franquia, ou seja, a primeira a não ser baseada em eventos ocorridos nos filmes da franquia *Pânico* - lembrando que o primeiro *A punhalada* é baseado no livro *The Woodsboro murders*, relato de Gale da chacina perpetrada por Billy e Stu, enquanto que *A punhalada 2 (Stab 2)* é uma adaptação de outro livro dela, *College terror*, sobre os assassinatos na Windsor College.

O terceiro filme da franquia *A punhalada* também é marcado por mudanças no elenco principal. Em dado momento, os novos atores comentam que Tori Spelling e David Schwimmer, que interpretavam Sidney e Dewey respectivamente, não aceitaram retornar. Com isso, o papel de Sidney é entregue a Angelina Tyler (interpretada pela atriz Emily Mortimer) e o de Dewey, a Tom Prinze (interpretado pelo ator Matt Keeslar). Juntam-se aos dois e à Gale de Jennifer Jolie os novos personagens Ricky Wafford - uma espécie de substituto de Randy Meeks, inclusive trabalhando em uma videolocadora assim como ele -, interpretado por Tyson Fox (interpretado, por sua vez, pelo ator Dean Richmond), e Candy Brooks, interpretada por Sarah Darling (interpretada pela atriz Jenny McCarthy), além de, como já dito, Cotton Weary, interpretado por ele mesmo (interpretado, como em *Pânico* e *Pânico 2*, pelo ator Liev Schreiber). Essa troca no elenco da franquia-dentro-da-franquia possivelmente ofereceu maior liberdade aos realizadores de *Pânico 3*, mas ao mesmo tempo pode ter tornado um pouco mais convencionais seus desdobramentos. Assim como seus colegas de elenco, Angelina e Tom acabam

sendo assassinados por Ghostface. Trata-se, contudo, de pessoas fictícias, ao contrário de Spelling e Schwimmer. Se a mudança não houvesse sido realizada, *Pânico 3* teria que apresentar os assassinatos, na ficção, de duas figuras reais e bastante famosas, ou, talvez melhor dizendo, os assassinatos de versões de Tori Spelling e David Schwimmer interpretadas por Tori Spelling e David Schwimmer. Certamente esse caminho representaria uma ousadia metalinguística ainda maior comparado àquele pelo qual acabou se optando (é importante citar que Schwimmer nunca apareceu nos filmes anteriores da franquia *Pânico*, sendo apenas mencionado como o intérprete de Dewey).

Se em *Pânico 2* já existia a questão das múltiplas identidades dos personagens, em *Pânico 3* isso é amplificado. Sob o pseudônimo Laura, a autoexilada Sidney trabalha como conselheira em uma linha direta para mulheres que sofreram abuso. Sob o traje de Ghostface, Roman comete seus sangrentos crimes, para no final revelar uma terceira identidade: a de filho incógnito de Maureen. É também a primeira vez que Sidney, Gale e Dewey interagem com aqueles que os interpretam em um filme de *A punhalada*. Quando encontra Sidney, Angelina reage com deslumbramento e reverência. Por outro lado, imediatamente aflora um clima de competição envolvendo Gale e Jennifer, em especial devido à intimidade existente entre a última e Dewey, que trabalha como consultor técnico para a produção mas também age como guarda-costas extraoficial da estrela. Tendo sido abandonado por Gale entre o *Pânico* anterior e esse, pode-se argumentar que Dewey projeta a figura de sua ex-namorada na atriz que a interpreta nos filmes de *A punhalada*. Por sua vez, Jennifer se gaba de compreender tão profundamente a psique de sua personagem que, num momento em que Dewey chama por Gale, ambas respondem. Aos poucos, a animosidade entre as duas se transforma em parceria na investigação da identidade do assassino. Elas chegam até Bianca Burnette, atriz mal-sucedida, arquivista dos Estúdios Sunrise (responsável pela franquia *A punhalada*) e sócia de Carrie Fisher, atriz famosa por interpretar a Princesa Leia da franquia *Star wars*. Vivida pela própria Carrie Fisher, Burnette se diz ciente da semelhança e faz até mesmo uma observação ácida sobre Fisher. Como arquivista, Burnette é a guardiã das “identidades secretas” dos atores que passam pelo estúdio, possuindo um carinho especial por aqueles que não alcançaram a fama. “Tenho respeito pelo ator desconhecido”, ela declara, antes de revelar a Gale e Jennifer que Maureen Prescott costumava usar o nome artístico de

Rina Reynolds durante sua curta carreira de atriz em filmes de terror de baixo orçamento. Num comentário jocosos, ela expõe também o nome verdadeiro de Jennifer Jolie, Judy Jurgenstern. É uma sequência que, ao debruçar-se sobre uma Hollywood onde ninguém é quem parece ser e desvelar uma parte da vida de Maureen que estivera encoberta até então, sublinha com veemência o tema da multiplicidade de identidades na franquia *Pânico*.

De posse da informação sobre Rina Reynolds e agora acompanhadas por Dewey, Gale e Jennifer confrontam John Milton, produtor dos filmes de que Maureen participou. Milton segue uma cruel filosofia: “se você quer se dar bem em Hollywood você tem que jogar o jogo, ou ir pra casa”. Maureen descobriu isso da pior maneira ao ser violentada por um grupo de amigos de Milton durante uma festa na mansão do produtor. Em consequência do estupro, deu à luz Roman, que logo em seguida foi entregue para adoção. Traumatizada e desiludida, Maureen retornou a Woodsboro, voltou a usar seu nome verdadeiro e passou a esconder de todos o que lhe aconteceu nos anos em que esteve longe da cidade. Milton, por sua vez, seguiu com sua carreira sem que ele ou qualquer dos envolvidos no estupro fossem responsabilizados criminalmente. O roteirista Ehren Kruger resumiu da seguinte maneira o ciclo que se fecha nesse terceiro filme:

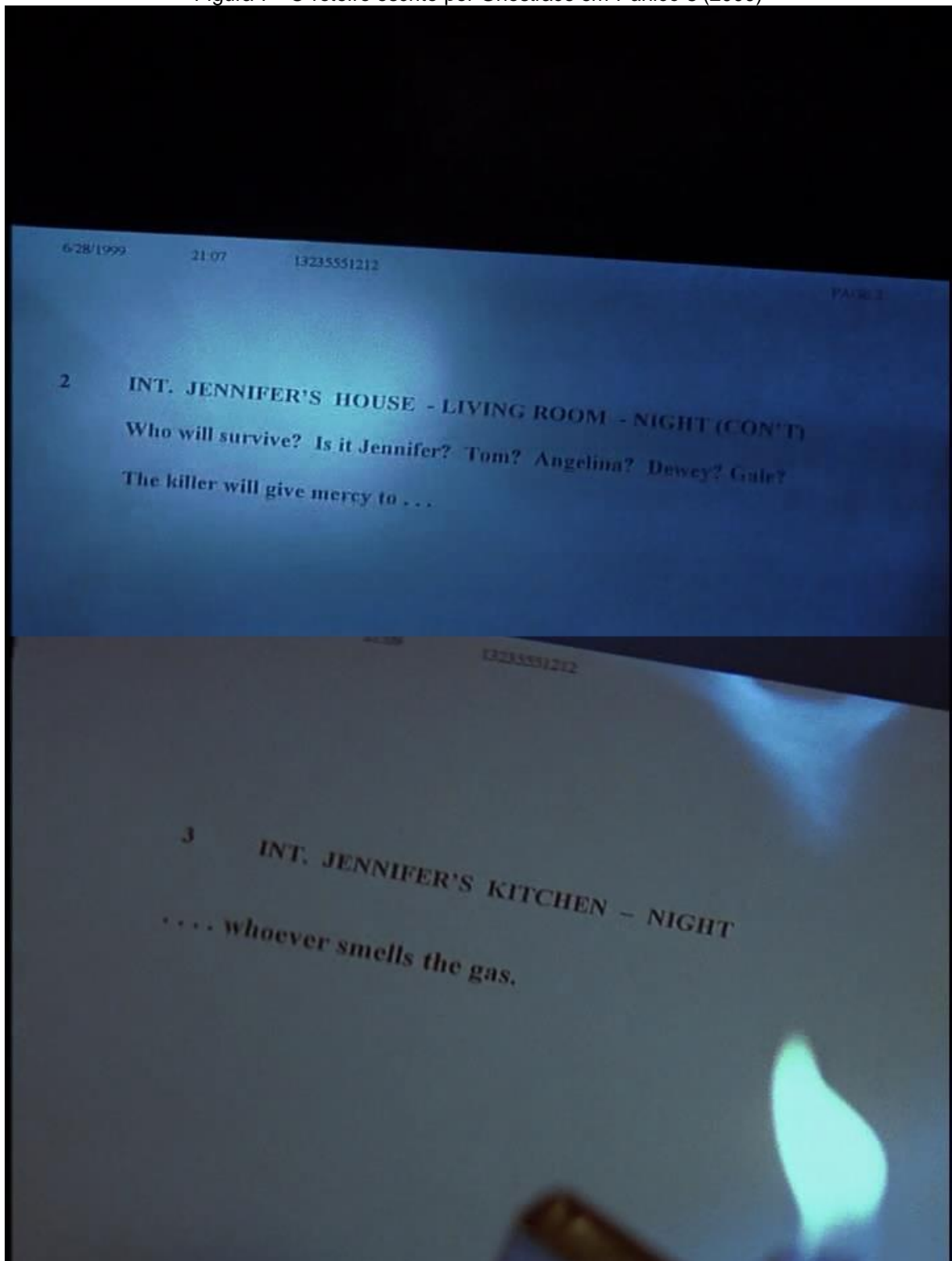
nos primeiros dois filmes os assassinos estão culpando Hollywood sem assumirem responsabilidade por suas ações. No terceiro filme, de um jeito perversamente irônico, nós queríamos que Hollywood na verdade fosse a causa de tudo isso e, como Hollywood faz, que saísse impune (STILL screaming: the ultimate Scary movie retrospective, 2011, 1h11min59seg, tradução nossa)¹⁴⁶.

Outra característica de *Pânico 2* a qual *Pânico 3* dá continuidade são as cenas de morte ou proximidade da morte que se desenrolam em locais ou situações relacionados às artes - nesse caso, especificamente a sétima arte. Começa com o assassinato de Sarah Darling, com Ghostface atacando-a na sala de figurino do estúdio e a perseguição prosseguindo até a sala que armazena objetos de cena. Sarah tenta se defender utilizando armas cenográficas, mas obviamente todas se mostram inúteis e sua morte é inevitável. Mais tarde, é Sidney quem é perseguida por Ghostface, através de cenários que reproduzem no interior dos Estúdios Sunrise sua antiga vizinhança em Woodsboro. Repetidamente, ela e o público são

¹⁴⁶ In the first two movies the killers are blaming Hollywood, not taking culpability for their actions. In the third movie, in a perversely ironic way, we wanted Hollywood actually to be the cause of all of this and, as Hollywood does, to get away with it.

lembrados de que tudo ali é falso - uma porta no corredor da casa se abre para um espaço vazio acima do quarto de Sidney, ela e Ghostface caem da janela sobre uma mesa com os lanches da produção, a garagem da casa de Stu tem as marcas do assassinato de Tatum como se este houvesse acabado de ocorrer... Outro exemplo, mais tarde, é a morte forjada de Roman, encenada com o auxílio de objetos cenográficos.

Já a morte de Tom ocorre quando parte do elenco se reúne na casa de Jennifer a fim de lamentar o cancelamento de *A punhalada 3: de volta a Woodsboro*. No que irá se provar uma amarga ironia, Tom faz isso rasgando página por página do roteiro. Após a luz ser cortada, pelo aparelho de fax começa a chegar, em forma de páginas de roteiro, a incompleta mensagem “o assassino poupará...”. Enquanto chega a página seguinte contendo o resto da frase, o assassino provoca um vazamento de gás. Alheio a isso e desesperado para conhecer o restante do “roteiro”, Tom acende um isqueiro a fim de iluminar o papel, no qual a mensagem se completa com “... quem sentir cheiro de gás”. Nisso, a casa explode, levando-o à morte.

Figura 7 - O roteiro escrito por Ghostface em *Pânico 3* (2000)

Fonte: compilação do autor¹⁴⁷

¹⁴⁷ Montagem a partir de screenshots do filme.

Como mencionado no capítulo 1, um roteiro cinematográfico já havia aparecido em cena em um *slasher* anterior de Craven, *O novo pesadelo: o retorno de Freddy Krueger*. Naquele exemplo, tratava-se do roteiro do próprio filme a que o público estava assistindo, enquanto que em *Pânico 3* trata-se do roteiro do filme-dentro-do-filme *A punhalada 3: de volta a Woodsboro* e também do roteiro falso enviado pelo assassino. O roteiro que aparece em *O novo pesadelo: o retorno de Freddy Krueger* de certa maneira impõe-se sobre a realidade, submetendo-a ao seu conteúdo. É diferente em *Pânico 3*, que não contém o elemento fantástico presente no filme de 1994, ainda que, no final das contas, o roteiro falso enviado por Ghostface acabe afetando decisivamente as vidas de alguns dos personagens e provocando a morte de um deles.

É importante retomar aqui a afirmação de Muir (2004) de que *Pânico 2* é mais uma sequência comum do que o segundo capítulo de uma trilogia planejada. Como apontado anteriormente, apenas em *Pânico 3* a alardeada configuração em três capítulos se faz valer como tal, uma vez que o filme traz revelações que remetem a acontecimentos anteriores ao primeiro capítulo e propõe a ressignificação da saga como um todo. Embora não tenha sido possível apurar quanto do tratamento de Williamson também se direcionava nesse sentido, sabe-se que este traria o retorno de Stu, que teria sobrevivido ao embate com Sidney e estaria arquitetando uma nova chacina de dentro da prisão (BREHMER, 2017, online). O fato é que a trama que efetivamente chegou às telas segue quase à risca as já costumeiras regras enumeradas por Randy em determinado momento do filme, nesse caso, relacionadas a trilogias. O personagem, que foi assassinado em *Pânico 2*, faz sua aparição por meio de uma gravação em vídeo registrada para o caso de uma terceira onda de homicídios perpetrada por um novo Ghostface. Intitulada *Scary movies 101*, a fita abre com Randy dizendo, em tom de brincadeira, “eu disse que faria um filme algum dia, né?” (o jovem balconista de videolocadora e estudante de cinema enfim chega a Hollywood...). Em seguida, Randy faz questão de esclarecer que existe um conjunto diferente de regras no caso dessa terceira matança não ser apenas mais uma simples sequência, caso em que as regras expostas por ele no filme anterior continuariam válidas, mas sim o capítulo final de uma trilogia. De acordo com Randy, esses capítulos sempre contêm “uma história pregressa inesperada e uma preponderância de exposição” – em *Pânico 3* encontram-se ambas, na forma dos surpreendentes segredos da jovem Maureen e da longa

explicação acerca dos motivos de Roman. “Verdadeiras trilologias são todas sobre voltar ao começo e descobrir algo que não era verdade desde o início”, ele completa, citando como exemplos *O poderoso chefão III (The godfather: part III, 1990)*, de Francis Ford Coppola, e *Star wars, episódio VI: o retorno de Jedi (Star wars: episode VI – Return of the Jedi, 1983)*, de Richard Marquand. As regras de uma trilogia (configuração rara no gênero terror, segundo Randy) então seriam: o assassino é super-humano, no sentido de que maneiras convencionais de matá-lo não surtirão efeito; qualquer personagem pode morrer, incluindo o principal, como Randy alerta Sidney; e o passado voltará para assombrar os envolvidos. Sem dúvida, os pecados cometidos no passado são o que move a trama de *Pânico 3*. Já a primeira regra lança sua sombra quando nem mesmo os tiros disparados por Dewey são capazes de abater Roman após ele se reerguer para o tradicional “susto final”. Sidney então se lembra de que ele está usando um colete à prova de balas, e, numa solução bem mais simples do que Randy previa, manda Dewey atirar na cabeça do assassino, o que se mostra eficaz. Quanto à segunda regra, ela parece se aplicar mais ao filme anterior, que apresentou a morte de Randy, um dos sobreviventes do primeiro filme e personagem bastante querido pelo público. Em *Pânico 3* nenhum dos integrantes do trio principal – Sidney, Gale e Dewey – é morto. Talvez se possa argumentar que essa segunda regra é subvertida pelo tom de metalinguagem extrema do filme, já que são os personagens que interpretam o trio – Angelina, Jennifer e Tom – que perdem a vida. Ou talvez se trate apenas de uma quarta regra, bastarda, proferida não por Randy, mas por Kincaid: no terceiro filme, tudo é imprevisível.

Apesar de todos os percalços em sua realização, *Pânico 3* arrecadou mais de 160 milhões de dólares em bilheteria ao redor do mundo, levantando rumores de que a trilogia fatalmente ganharia um capítulo extra (HARPER, 2004, p. 28). Enquanto isso não se concretizava, a Dimension seguia capitalizando o sucesso da franquia através de uma comédia. Atestando o impacto da onda *slasher* na cultura popular da época, *Todo mundo em pânico (Scary movie, 2000)*, de Keenen Ivory Wayans – que, no original, aproveitava o título de *Pânico* que acabou descartado -, parodiava principalmente a saga de Sidney e *Eu sei o que vocês fizeram no verão passado*. *Todo mundo em pânico* conseguiu o surpreendente feito de arrecadar ainda mais do que os filmes que parodiava, atingindo acima de 270 milhões de dólares nas bilheterias mundiais.

O ano de 2000 viu ainda o lançamento dos *slashers Cut: cenas de horror*

(*Cut*), de Kimble Rendall, *Medo em Cherry Falls* (*Cherry Falls*), de Geoffrey Wright, e *Lenda urbana 2* (*Urban legends: final cut*), de John Ottman, todos os três apostando na metalinguagem e/ou na subversão de convenções do *slasher movie*.

O australiano *Cut: cenas de horror* acompanha uma equipe de jovens estudantes de cinema em sua tentativa de completar *Sangue quente* (*Hot blooded*), um *slasher* dos anos 1980 que teve suas filmagens canceladas após o ator que interpretava o psicopata mascarado assassinar a diretora do filme e em seguida ser morto por uma das atrizes. Iniciativas anteriores haviam terminado com pessoas morrendo misteriosamente, e não demora para que a equipe também se torne alvo do psicopata fictício, que ganha vida sempre que o filme é projetado. Tendo o rosto repleto de queimaduras, o assassino possui grande semelhança com Freddy Krueger, enquanto o filme divide com *O novo pesadelo: o retorno de Freddy Krueger* a ideia do vilão que escapa da ficção para o mundo real. Porém, se na longa-metragem de Craven era necessária a criação de um novo filme da franquia *A hora do pesadelo* para outra vez prender Freddy no reino da ficção, em *Cut: cenas de horror* a aniquilação do assassino se encontra condicionada à destruição dos rolos de película de *Sangue quente*. Como, na história, as gravações desse filme-dentro-do-filme se iniciaram em 1985, existe em *Cut: cenas de horror* um cuidado em termos de fotografia, cenário, figurinos e maquiagem a fim de emular nas cenas originais de *Sangue quente* a estética e o clima da época. Outro movimento nesse sentido é a escalação da atriz Molly Ringwald, presença recorrente em filmes célebres da referida década, como *Clube dos cinco* e *A garota de rosa-shocking* (*Pretty in pink*, 1986), de Howard Deutch.

Medo em Cherry Falls desenvolve sua trama a partir da inversão de uma das convenções do *slasher movie*: nele, o psicopata mata exclusivamente jovens virgens, que, na tradição do subgênero, são aqueles que em geral escapam com vida do assassino. A ameaça leva os adolescentes de Cherry Falls (que, assim como os demais personagens, e diferentemente dos personagens da franquia *Pânico*, não se mostram conscientes das convenções dos *slashers*) a uma corrida contra o tempo para perder a virgindade e deixar o grupo de risco. Nos EUA pós-Massacre de Columbine, o misto de sexo e violência que caracterizava *Medo em Cherry Falls* não passou ileso pela vigilância do Senado e da MPAA¹⁴⁸. Depois de ser submetido a

¹⁴⁸ MPAA: Motion Picture Association of America, recentemente rebatizada apenas como Motion Picture Association, é uma associação comercial que representa os principais estúdios de cinema

diversos cortes, o filme foi lançado nos cinemas da Europa, mas, nos EUA, sua companhia cinematográfica, USA Films, optou por estreá-lo diretamente no canal de televisão a cabo USA Network, o que minou suas chances de obter um sucesso comercial significativo (HARPER, 2004, p. 29).

Assim como em *Cut: cenas de horror*, a trama de *Lenda urbana 2* também se desenrola durante a produção de um filme *slasher* por jovens estudantes de cinema. Intitulado *Lendas urbanas (Urban legends)*, o filme-dentro-do-filme conta a história de um psicopata que comete seus assassinatos inspirado por velhas lendas urbanas, o que nada mais é do que o conceito do primeiro *Lenda urbana*. Contudo, diferentemente de *A punhalada* e *A punhalada 2*, que são baseados nos eventos ocorridos respectivamente em *Pânico* e *Pânico 2*, *Lendas urbanas* não se baseia nos eventos ocorridos em *Lenda urbana*, contendo uma história própria e novas situações.

Lenda urbana 2 arrecadou pouco mais da metade da bilheteria do primeiro filme, uma queda bastante acentuada em um espaço de apenas dois anos. Somando ao desempenho comercial dos *slashers* de 2000 (com exceção de *Pânico 3*) a bilheteria pouco expressiva de *O dia do terror (Valentine, 2001)*, de Jamie Blanks (que também passou por cortes consideráveis em cenas contendo violência gráfica), era possível perceber que o panorama do terror cinematográfico começava a mudar. O *slasher movie* perdia terreno para outros subgêneros e tendências como o terror sobrenatural, o *found footage*¹⁴⁹, o terror asiático e o *torture porn*¹⁵⁰, impulsionados por filmes extremamente bem-sucedidos – respectivamente, *O sexto sentido (The sixth sense, 1999)*, de M. Night Shyamalan, *A bruxa de Blair, Ring: o chamado (Ringu, 1998)*, de Hideo Nakata (e seu *remake* americano, *O chamado (The ring, 2002)*, de Gore Verbinski), e *Jogos mortais*. Bastante sintomático dessa

dos EUA e a Netflix. A MPA estabelece um sistema de classificação etária para os filmes que, embora não seja obrigatório, torna bastante difícil que produções sem classificação sejam exibidas pelos cinemas americanos. Após analisar um filme, a associação pode propor aos seus realizadores cortes de cenas contendo violência e sexo, entre outros conteúdos, como condição para a emissão de uma classificação mais branda e conseqüentemente mais abrangente em termos de público.

¹⁴⁹ *Found footage*: designação dada a filmes que se apresentam, em sua totalidade ou parcialmente, como se fossem compostos por material de filmagens encontradas, como *Holocausto canibal (Cannibal holocaust, 1980)*, de Ruggero Deodato, *A bruxa de Blair (The Blair Witch Project, 1999)*, de Daniel Myrick e Eduardo Sánchez, e *Cloverfield: monstro (Cloverfield, 2008)*, de Matt Reeves.

¹⁵⁰ *Torture porn*: termo popularizado pelo crítico de cinema americano David Edelstein (2006, on-line). Refere-se a filmes como *Jogos mortais (Saw, 2004)*, de James Wan, *O albergue, Rejeitados pelo diabo (The devil's rejects, 2005)*, de Rob Zombie, e *Viagem ao inferno*, também lançado no Brasil com o título de *Wolf Creek: viagem ao inferno (Wolf Creek, 2005)*, de Greg McLean, caracterizados por cenas explícitas de tortura e mutilação.

mudança é que, numa situação bem diferente daquela do longa-metragem anterior, dos muitos filmes parodiados em *Todo mundo em pânico 2* (*Scary movie 2*, 2001), de Keenen Ivory Wayans, nenhum era *slasher*.

Mesmo assim, os lançamentos, em 2003, do *crossover*¹⁵¹ *Freddy X Jason* (*Freddy vs. Jason*), de Ronny Yu, e do *remake* de *O massacre da serra elétrica* (*The Texas chainsaw massacre*), de Marcus Nispel, tiveram uma resposta comercial até então poucas vezes vista no *slasher movie*, com ambos ultrapassando a marca de 100 milhões de dólares de bilheteria ao redor do mundo. Esse êxito parece ter ajudado a mostrar a Hollywood que os clássicos do *slasher* ainda possuíam apelo junto ao público, pois, nos anos que se seguiram, uma onda de *remakes* levou aos cinemas versões como *Natal negro* (*Black Christmas*, 2006), de Glen Morgan, *Halloween: o início* (*Halloween*, 2007), de Rob Zombie, *A morte convida para dançar* (*Prom night*, 2008), de Nelson McCormick, *Dia dos namorados macabro* (*My bloody valentine*, 2009), de Patrick Lussier, *Sexta-feira 13* (*Friday the 13th*, 2009), de Marcus Nispel, e *A hora do pesadelo* (*A nightmare on Elm Street*, 2010), de Samuel Bayer, com diferentes graus de sucesso. Seja como for, num peculiar retorno aonde tudo começou, essas atualizações de material dos anos 1970 e 1980 contribuíram para manter o *slasher movie* presente nas telas e no radar do público ao longo dos anos 2000.

¹⁵¹ *Crossover*: termo usado para designar o encontro de dois ou mais personagens, geralmente oriundos de obras de ficção distintas, em uma mesma história. Pode ser fruto de um acordo entre os detentores dos direitos sobre os personagens, da utilização de personagens em domínio público ou de os direitos sobre os personagens pertencerem ao mesmo autor ou grupo. Os *crossovers* no cinema de terror remetem à década de 1940, em filmes como *Frankenstein encontra o lobisomem* (*Frankenstein meets the wolf man*, 1943), de Roy William Neill, e *A mansão de Frankenstein*, também lançado no Brasil com o título de *A casa de Frankenstein* (*House of Frankenstein*, 1944), de Erle C. Kenton.

3. A metalinguagem permanece

Em meados dos anos 2000, os *remakes* começavam a representar uma boa parcela da produção de filmes *slasher*. Para estúdios e produtoras, modernizar antigos exemplares do subgênero parecia uma manobra mais segura comercialmente do que investir em abordagens mais ousadas e subversivas, como havia sido feito com *Pânico* cerca de dez anos antes. O fato é que, analisando em retrospecto, é possível constatar que, mesmo em meio à retomada do *slasher movie* que *Pânico* inaugurou, a franquia dirigida por Wes Craven permanecia um espécime raro. Conceitualmente falando, os *slashers* que imediatamente sucederam o espantoso sucesso de bilheteria de 1996 – *Eu sei o que vocês fizeram no verão passado*, *Halloween H20: vinte anos depois*, *Lenda urbana* – dialogavam mais com a fase clássica do subgênero do que propriamente com a exuberância metalinguística e postura autorreflexiva presentes em *Pânico*. Como mostrado no capítulo anterior, em 2000, ano em que a trilogia originalmente planejada por Kevin Williamson se encerrava, *Cut: cenas de horror*, *Medo em Cherry Falls* e *Lenda urbana 2* transitaram por esse terreno, porém sem se aprofundarem da maneira como *Pânico* vinha fazendo – fosse por uma escolha narrativa, fosse pela ausência das qualidades necessárias para isso.

Foi somente em 2006 que uma produção retomou a discussão em torno do modelo textual do *slasher movie* iniciada pela franquia *Pânico*. Apresentado parte em estilo *mockumentary*¹⁵², parte através de uma narrativa mais tradicional, *Por trás da máscara: o surgimento de Leslie Vernon* transcorre em um universo onde famosas figuras do subgênero como Michael Myers, Jason Voorhes e Freddy Krueger são reais, com uma equipe de documentaristas acompanhando o dia a dia do personagem-título durante a preparação de sua primeira chacina. Dotado de surpreendente carisma e verdadeira devoção ao que considera seu destino em vida, Leslie revela à jovem jornalista Taylor Gentry e aos seus dois cinegrafistas, Doug e Todd, todos os detalhes do *modus operandi* de um *serial killer*, e, no processo, expõe os significados ocultos por trás das convenções do *slasher movie*.

¹⁵² *Mockumentary* “[...] (do inglês *mock* = imitar e *documentary* = documentário) é um formato no qual os eventos de uma série ou de um filme fictício são apresentados simulando as características gerais de um documentário” (GRAVA, 2013, on-line), como, por exemplo, os filmes *Isto é Spinal Tap* (*This is Spinal Tap*, 1984), de Rob Reiner, e *Aconteceu perto da sua casa* (*C’est arrivé près de chez vous*, 1992), de Rémy Belvaux, André Bonzel e Benoît Poelvoorde (este, inclusive, possuindo semelhanças com *Por trás da máscara: o surgimento de Leslie Vernon*).

Como mencionado, *Por trás da máscara: o surgimento de Leslie Vernon* se alterna entre sequências com narrativa tradicional e em estilo *mockumentary*. A sequência inicial, que mostra Kelly Curtis, a suposta Garota Final¹⁵³, sendo assombrada sutilmente por Leslie por meio de artifícios típicos dos filmes de terror como ruídos suspeitos nas sombras e portas que batem, é apresentada através de uma narrativa tradicional, inclusive contendo trilha musical e parte dos créditos iniciais. Já a sequência seguinte simula uma reportagem televisiva: no quadro reduzido a um quadrado, como se fosse a tela de uma tevê, Taylor, de microfone na mão e olhando diretamente para a câmera, caminha pelas ruas da fictícia cidade americana de Glen Echo, no estado de Maryland, enquanto a compara a outros locais igualmente assolados por sangrentos assassinatos, sendo eles Crystal Lake, Elm Street (em Springwood) e Haddonfield (dos quais são mostradas algumas imagens, aparentemente não captadas nas locações originais¹⁵⁴), onde operam respectivamente Jason, Freddy e Michael. Todos possuem ares de cidade fantasma, ainda que em Elm Street Taylor tente, sem sucesso, obter o depoimento de um residente da casa nº 1428 – na qual moraram Nancy Thompson e sua família – a respeito do famigerado ex-vizinho “Frederick”, e em Haddonfield seja possível avistar, na janela de uma das casas, algumas crianças fantasiadas para o Halloween observando desconsoladas o exterior, até que a mãe se aproxima e cerra as cortinas.

A reportagem prossegue, com Taylor agora diante da casa de Leslie. Há um *zoom-in*¹⁵⁵ na porta da casa. Durante o *zoom-out*¹⁵⁶, o quadro aumenta para o tamanho padrão e o filme mergulha na estética que irá distingui-lo dos demais *slashers* lançados até então, aproximando-o mais da tendência *found footage* em voga na época (apesar da presença dos créditos iniciais e de o material aparecer já editado, com imagens das duas câmeras intercaladas, o que é incomum em filmes *found footage*). Em alguns trechos do filme é adotado ainda um formato padrão de

¹⁵³ Chamada no filme de “Garota Sobrevivente” - um “termo da indústria”, segundo Leslie -, mas para a qual continuaremos utilizando o termo consagrado por Clover a fim de evitar confundir o leitor.

¹⁵⁴ Embora *Por trás da máscara: o surgimento de Leslie Vernon* tenha utilizado algumas locações em Los Angeles, cidade onde *Halloween: a noite do terror* e *A hora do pesadelo* foram filmados, o site imdb.com não lista as locações desses dois filmes como também tendo sido utilizadas no filme de 2006. Já *Sexta-feira 13* foi filmado no estado de New Jersey, onde não houve filmagens de *Por trás da máscara: o surgimento de Leslie Vernon*.

¹⁵⁵ *Zoom-in*: no jargão cinematográfico, refere-se ao movimento de lente que simula uma aproximação do elemento filmado.

¹⁵⁶ *Zoom-out*: oposto do *zoom-in*, simula o afastamento do elemento filmado.

entrevista, com Taylor e Leslie sentados de frente um para o outro.

Figura 8 - Os muitos formatos de *Por trás da máscara: o surgimento de Leslie Vernon* (2006): reportagem...



Fonte: *screenshot* do filme

Figura 9 - ... entrevista...



Fonte: *screenshot* do filme

Figura 10 - ... *mockumentary* (na cena, um dos personagens toca a câmera)...



Fonte: *screenshot* do filme

Figura 11 - ... e narrativa tradicional



Fonte: *screenshot* do filme

Assim como os psicopatas que tanto admira, Leslie possui uma história de origem com base em eventos traumáticos: fruto de um estupro, ele foi criado como uma criança bastarda e forçado a trabalhar na fazenda Vernon manejando uma foice, até que a revolta o levou a usar a ferramenta para assassinar sua mãe e o marido dela. Acreditando que o garoto se encontrava possuído pelo mal, os

moradores de Glen Echo o atiraram do alto de uma cachoeira. Tendo sobrevivido à provação, Leslie agora prepara sua vingança, a ser empreendida na velha fazenda, abandonada desde então, e onde todo ano adolescentes da cidade se desafiam a passar a noite do aniversário de sua execução.

Esses grupos de jovens são chamados por Leslie de “elenco de apoio” da Garota Final. Certo dia, ele leva Taylor e os cinegrafistas aos arredores de um colégio de ensino médio a fim de apontar alguns de seus típicos integrantes: os atletas, os “chapados” (que, na tradição do *slasher*, inevitavelmente desempenham o arquétipo do “palhaço”) e, obviamente, a Garota Final, cuja virgindade, Leslie ressalta, é essencial no confronto que deverá ser travado entre os dois.

Os momentos em que Leslie explica a Taylor os significados em torno da Garota Final certamente aprofundam os temas levantados em *Pânico*. No filme de Craven, Randy aponta que a Garota Final sempre consegue ludibriar o assassino por obedecer às duas primeiras regras do *slasher movie*, não fazer sexo e não beber ou usar drogas, o que, no final das contas, pode ser resumido à lógica de que é necessário não se deixar distrair a fim de sobreviver. Leslie expande esse conceito, a começar pela simbologia do guarda-roupa. De acordo com ele, “o guarda-roupa é um lugar sagrado. É simbólico do útero. É o lugar mais seguro para se estar porque no útero somos inocentes”. Uma das cenas mais icônicas de *Halloween: a noite do terror* é aquela em que Laurie Strode tenta se refugiar de Michael Myers dentro de um guarda-roupa, embora a analogia possa se aplicar também a outros espaços em que a Garota Final busque abrigo de seu algoz – a despensa em *Sexta-feira 13*, o armário em *Pânico*... Quando Michael arrebenta a porta do guarda-roupa e Laurie fura um de seus olhos com um cabide, ele deixa cair sua faca. Laurie se apodera dela e golpeia o psicopata. Da mesma forma, quando Billy Loomis abre a porta do armário, Sidney avança do interior para cravar uma sombrinha em seu peito. O plano de Leslie para a grande chacina na fazenda contempla que, à altura em que o “elenco de apoio” já tiver sido eliminado, a Garota Final entre num barracão de ferramentas (a simbologia do útero) e apanhe “uma arma longa e dura”. Diante da expressão confusa de Taylor, Leslie explica: “é profundamente simbólico. Ela está se empoderando. Com um pau”. De fato, desde *Clover* (1987), tem sido apontado que o contra-ataque da Garota Final vem sempre acompanhado de um processo de masculinização. Segundo Williams (2003),

[...] quando a garota-vítima de um filme como *Halloween: a noite do terror*

finalmente pega a fálica faca, ou machado, ou serra elétrica, para virar a mesa contra o monstro-assassino, a identificação do espectador muda de um "terror abjeto do gênero feminino" para um poder ativo com componentes bissexuais. Um monstro confuso com seu gênero é derrotado, muitas vezes simbolicamente castrado por uma "garota final andrógina" (p. 149, tradução nossa)¹⁵⁷.

Nas palavras de Leslie, a Garota Final estará tomando sua "masculinidade e empoderando-se com ela" no que representa a transição dessa garota de vítima a heroína. E ele faz questão de encerrar o assunto assinalando, com a segurança de quem está amparado por regras não escritas e por isso mesmo ainda mais sólidas: "é convenção, Tay. Você tem que respeitar".

O pomar de maçãs da fazenda é um elemento importante da mitologia de Leslie Vernon. Foi ali que ele assassinou sua mãe, e no final do caminho que cruza o pomar encontra-se o galpão em que ele era obrigado a viver, dividindo espaço com uma prensa de maçãs utilizada para produzir cidra. Para Leslie, todo esse território complementa a simbologia comentada acima: se o guarda-roupa representa o útero, provedor de segurança, a trilha que leva do limiar do pomar ao galpão de cidra representaria o canal de nascimento, e percorrê-la significa encarar o perigo da vida, o que só é possível quando se deixa para trás toda a inocência. É a simbologia da cona, oposto do falo. Também é impossível não relacionar tal estrutura de cruzamento do limiar e subsequente conversão de inocência em heroísmo à Jornada do Herói como descrita por Joseph Campbell (2008)¹⁵⁸. O que Leslie busca é instigar essa Jornada: quando Taylor lhe pergunta se ele ama sua Garota Final, Leslie responde que ama a ideia sobre ela, sobre aquilo que espera que ela encontre em si mesma.

O que se revela próximo ao clímax do filme, porém, é que Taylor, e não Kelly, é a Garota Final visada por Leslie desde o início. Kelly nem mesmo era virgem, enquanto que, durante todo o filme, Taylor demonstra características

¹⁵⁷ [...] when the girl-victim of a film like *Halloween* finally grabs the phallic knife, or ax, or chain saw to turn the tables on the monster-killer, viewer identification shifts from an "abject terror gendered feminine" to an active power with bisexual components. A gender-confused monster is foiled, often symbolically castrated by an "androgynous final girl".

¹⁵⁸ De acordo com Campbell (2011, p. 163), a Jornada do Herói é composta por três atos - Partida, Iniciação e Retorno -, em que "um herói se lança na aventura, deixando o mundo comum do dia-a-dia e ingressando numa região de maravilhas sobrenaturais: forças fabulosas são ali encontradas e uma vitória decisiva é conquistada: o herói retorna dessa misteriosa aventura com o poder de conceder benefícios aos seus companheiros". Entre os 17 estágios compreendidos nesses três atos estão o Chamado à Aventura, a Travessia do Limiar, a Estrada de Provas e a Travessia do Limiar de Retorno. A Jornada do Herói é povoada por arquétipos. São eles: o Arauto, o Mentor, o Guardião do Limiar, o Camaleão, o Aliado, o Pícaro e o Sombra ou Vilão, além do próprio Herói.

tipicamente associadas às Garotas Finais, como um figurino despojado, recusa em beber álcool e certa ingenuidade em relação a assuntos sexuais. Anteriormente, uma sequência narrada por Leslie havia mostrado como seu plano deverá transcorrer (em certo momento, os seios de uma garota são exibidos em *close-up*, o que Taylor – como se estivesse na posição privilegiada do público, vendo o que, àquela altura, existe apenas na mente de Leslie - critica como sendo nudez gratuita), com Kelly desempenhando todo o passo a passo da Garota Final. Quando essas cenas se repetem no clímax, Kelly foi substituída por Taylor. Nessa Jornada do Herói, Leslie personifica ao mesmo tempo os arquétipos do Vilão e do Mentor, uma vez que, ao haver ensinado a Taylor como se dá a construção da Garota Final, ele deliberadamente a transformou em uma.

Outra grande revelação é que o sobrenome de Leslie não é Vernon, e sim Mancuso. Ele é, na verdade, ex-paciente de um psiquiatra, Dr. Halloran, e vivia em Reno, Nevada, até se mudar para Glen Echo a fim de se fazer passar por um redivivo Leslie Vernon. De fato, quase tudo o que cerca Vernon (ou Mancuso, no caso) é falso ou fruto de uma construção prévia e sistematicamente planejada. Ele estuda as técnicas de mágicos de palco e escapologistas como David Copperfield e Harry Houdini. Exercita-se como um verdadeiro atleta para ser capaz de caminhar mais rápido do que suas vítimas correm (alguns dos assassinos célebres do *slasher movie*, como Michael e Jason, perseguem suas presas sem alterar sua marcha robótica característica). Forja uma relação de parentesco entre Kelly e o homem que teria estuprado Molly Vernon. Prepara a fazenda para que tudo esteja a seu favor: adapta o fusível principal para lhe possibilitar cortar a energia a distância, coloca pilhas fracas nas lanternas, serra o cabo e cega a lâmina do machado e deixa frouxa a cabeça da marreta para que rapidamente se tornem inúteis como armas para os jovens, serra os galhos das árvores para impedir a fuga do segundo andar e coloca pregos nas janelas do primeiro andar para que não possam ser abertas – quando Taylor levanta a possibilidade dos jovens simplesmente quebrarem os vidros, Leslie explica que eles costumam ter essa ideia apenas em relação às janelas do segundo andar, uma referência à estupidez que sempre parece se apoderar das vítimas de filmes *slasher*. Seu plano de matar a bibliotecária que auxilia Kelly na pesquisa sobre o falso parente é descrito por ele como um “arenque defumado” (“*red herring*”), termo muito usado na ficção que designa um elemento inserido na trama com o intuito de distrair o público e levá-lo a conclusões falsas. Como se descobre, a

própria Kelly é o maior *red herring* do filme.

Dessa combinação de preparo e engodo também se vale o melhor amigo e mentor de Leslie, Eugene, um *serial killer* “aposentado”. Eugene é apresentado em meio a uma sessão em sua câmara de privação sensorial, um tanque no qual ele passa vários dias enterrado no solo para treinar o controle de suas funções corporais e conseguir aparentar que está morto. Tal habilidade explicaria as recorrentes “ressurreições” dos assassinos de *slasher movie*. Aliás, diante de tudo isso, podemos nos perguntar se, no universo de *Por trás da máscara: o surgimento de Leslie Vernon*, Freddy, Jason, Michael e cia. não passariam de enganadores muito bem treinados.

Eugene afirma ter estado em atividade durante as décadas de 1960 e 1970, e, embora isso não seja citado, o roteirista do filme, David J. Stieve, declarou que, em sua mente, Eugene e o assassino de um dos primeiros filmes *slasher*, o Billy de *Noite do terror*, são a mesma pessoa. O diretor e roteirista Scott Glosserman, por sua vez, sugeriu que Eugene seria também o assassino da caixa de ferramentas de *Na senda do crime (The toolbox murders, 1978)*, de Dennis Donnelly (SQUIRES, 2017, on-line). Em relação a essa época, Eugene comenta que “não havia ninguém como eles [Jason, Freddy e Michael] nos primeiros anos. Nós apenas batíamos forte, acabávamos com todo mundo e desaparecíamos o mais rápido que podíamos... sem sequer pensar em voltar. Aqueles garotos elevaram isso a um nível totalmente diferente, eles fizeram disso uma forma de arte. Transformaram-se em lendas, retornando como uma maldição repetidas vezes. Foi uma mudança radical na filosofia. Mudou o negócio todo”. Pode-se dizer que o personagem Eugene é uma personificação dos anos de formação do *slasher movie*, de um período de desbravamento, mais simples e menos corporativo. A personificação de, nas suas próprias palavras, todas as “maravilhas de um único sucesso que fazem uma bagunça sangrenta em alguma casa de irmandade por aí e são mortas... ou presas”, em suma, todos os *serial killers* que apareceram em um único filme e caíram na obscuridade, precedendo a Era de Ouro do *slasher*, a era dos personagens que se tornariam os símbolos do subgênero ao estrelarem franquias milionárias através das décadas. Enquanto isso, Leslie, que abre seu cotidiano para uma equipe de filmagem revelar os mecanismos do jogo que se desenrola entre um psicopata e suas vítimas, personifica com maestria a geração imbuída de metalinguagem de *Pânico*.

Em certo momento, Taylor pede a Eugene dicas para sobreviver a alguém como ele e Leslie. Assim como Randy em *Pânico*, porém em uma posição diametralmente oposta à do *nerd*-vítima, Eugene elenca algumas regras: não tentar se esconder (pois será descoberto), não tentar lutar (pois perderá), correr até amanhecer sem olhar para trás. Ficar em grupo é uma boa ideia, mas, Eugene sublinha de forma irônica, é preciso se assegurar de que haverá alguém mais lento nesse grupo quando chegar a hora de correr. Aos risos, a esposa de Eugene, Jamie, comenta que ela própria foi rápida, ao que o marido responde afetuosamente “mas me pegou”, o que deixa implícito que Jamie foi uma das Garotas Finais de Eugene. Dela vem também uma dica de sobrevivência simples e jocosa: nunca sair com uma virgem.

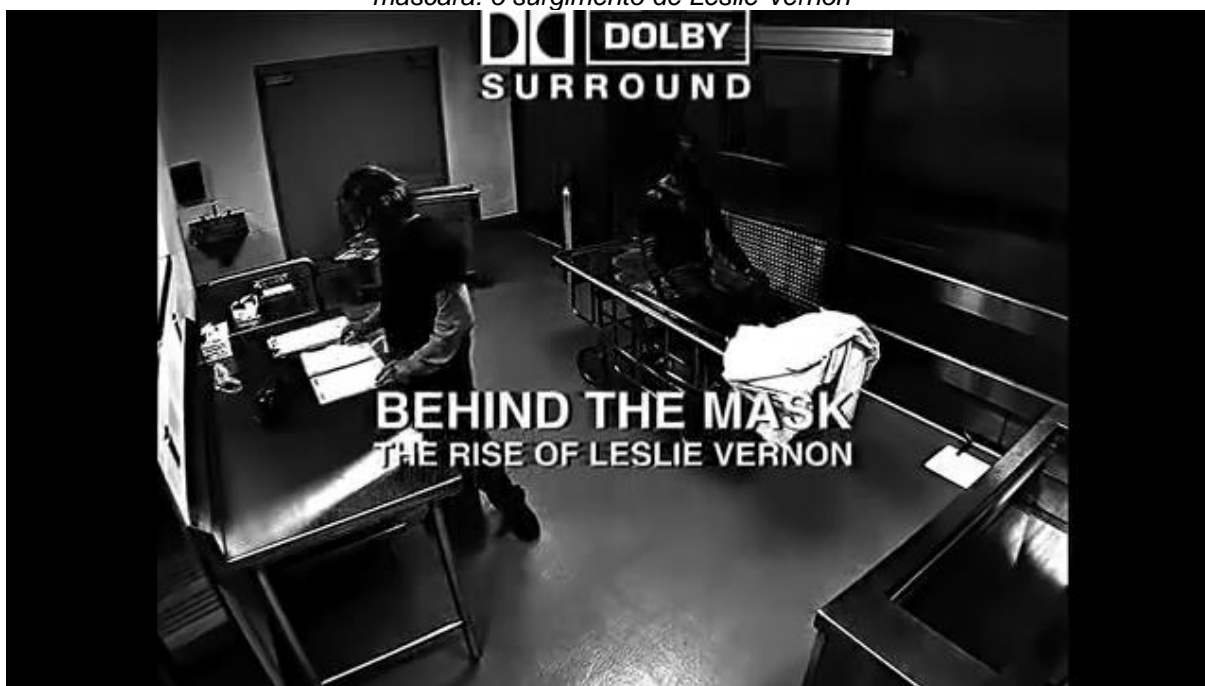
Se, como foi dito, a Garota Final empreende uma trajetória que encontra paralelo na Jornada do Herói e o assassino encarna alguns dos arquétipos presentes nessa Jornada, isso é porque Leslie e Eugene veem a si mesmos como nada menos do que agentes do mito, parte integrante de uma narrativa tão antiga quanto a própria humanidade. O “negócio do medo”, como Eugene chama. “Toda cultura, toda civilização, desde a aurora do Homem, teve seus monstros. Para que o Bem seja colocado contra o Mal, tem que ter o Mal”, ele explica. E, se Leslie, Eugene e seus pares personificam o Mal, o Bem é personificado por aqueles indivíduos que lutam para detê-los. Seus “Ahabs”, como Eugene e Leslie os apelidaram em referência ao tenaz e obsessivo capitão que caçava a baleia no livro *Moby Dick (Moby-Dick; or, the whale, 1851)*, de Herman Melville, representam “tudo o que é bom na humanidade”. Leslie comemora quando surge em cena pela primeira vez seu Ahab, o Dr. Halloran. Tendo sido seu psiquiatra, Halloran sabe da sua intenção assassina e ruma para Glen Echo a fim de impedi-lo. Interpretado, em um ato de ironia premeditada, por Robert Englund, que viveu Freddy Krueger, o personagem é claramente inspirado no Dr. Loomis, da franquia *Halloween*: além da semelhança visual, ambos são psiquiatras que tomaram para si a missão de impedir que um de seus pacientes promova um banho de sangue.

Na já citada sequência narrada por Leslie mostrando como seu plano deverá transcorrer, há um trecho em que ele deixa a cargo de Taylor dar prosseguimento à narração. Já bastante familiarizada com o *modus operandi* do objeto de seu documentário, Taylor assume a descrição dessa parte da chacina, mas se esquece de um detalhe: a aguardada aparição de Halloran. Leslie chama a

atenção para isso, e, nesse instante, a imagem de Kelly fugindo do celeiro da fazenda (figura 11) congela e retrocede em velocidade acelerada até determinado ponto. A cena então segue por um caminho diferente, com Halloran sendo inserido nela para logo em seguida ser morto por Leslie.

No momento em que Taylor e seus cinegrafistas decidem parar de apenas documentar o que está acontecendo para tentar impedir a chacina, o filme substitui de vez o estilo *mockumentary* pela narrativa tradicional. Mesmo assim, *Por trás da máscara: o surgimento de Leslie Vernon* retoma o registro por câmera diegética¹⁵⁹ em sua cena final, enquanto sobem os créditos: a “ressurreição” de Leslie, cujo corpo carbonizado se ergue da maca às costas do médico-legista, é registrada inteiramente pela câmera de segurança do necrotério.

Figura 12 - A "ressurreição" de Leslie também é registrada por uma câmera diegética em *Por trás da máscara: o surgimento de Leslie Vernon*



Fonte: screenshot do filme

Por trás da máscara: o surgimento de Leslie Vernon foi lançado de maneira limitada nos EUA, mas recebeu diversos prêmios em festivais dedicados ao cinema fantástico dentro e fora de seu país de origem. Ao menos desde 2012, seus realizadores vêm tentando concretizar um segundo longa-metragem que expanda o

¹⁵⁹ Utilizaremos nesta pesquisa o termo câmera diegética dentro do “[...] uso mais elástico [...]” proposto por Rodrigo Carreiro (2013, p. 3).

universo de Vernon.

De certa forma, essa expansão acabou ocorrendo por meio de uma franquia contemporânea do filme de Glosserman. No *slasher Terror no pântano 2 (Hatchet II, 2010)*, de Adam Green, um dos personagens comenta ter vivido em Glen Echo quando criança e que as histórias de fantasma da cidade eram sobre um homem chamado Leslie Vernon. Na mesma cena, o personagem também cita Jason Voorhes. Isso posicionaria a franquia *Terror no pântano* dentro do universo de *Por trás da máscara: o surgimento de Leslie Vernon*, dividindo espaço com as trajetórias de Michael, Jason, Freddy, Billy (de *Noite do terror*) e do assassino da caixa de ferramentas (de *Na senda do crime*). Vale igualmente citar que a personagem Vanita “Stretch” Brock, de *O massacre da serra elétrica 2 (The Texas chainsaw massacre 2, 1986)*, de Tobe Hooper, aparece, usando o nome de Amanda Perlman, em *Terror no pântano 3 (Hatchet III, 2013)*, de BJ McDonnell (MILLICAN, 2017, on-line), o que adicionaria a esse universo compartilhado também os personagens da franquia estrelada por Leatherface¹⁶⁰. Tal panorama leva a outra conclusão: se Michael Myers faz parte do mesmo universo de Leslie Vernon, então, pela lógica, *Pânico* é apenas uma franquia de filmes nesse universo, já que, conforme analisado no capítulo 2, *Pânico* é apenas uma franquia de filmes no universo da franquia *Halloween*. É importante ressaltar, porém, que tal universo compartilhado é somente uma proposta conceitual de *Por trás da máscara: o surgimento de Leslie Vernon* (à qual os realizadores da franquia *Terror no pântano* acharam interessante aderir), e não algum tipo de projeto planejado juntamente com os detentores dos direitos sobre aqueles personagens clássicos, como é o caso, por exemplo, do universo compartilhado sugerido a partir da aparição do braço de Freddy no final de *Jason vai para o inferno: a última sexta-feira (Jason goes to hell: the final friday, 1993)*, de Adam Marcus, e definitivamente concretizado em *Freddy X Jason*, quando, inclusive, ambos os personagens eram propriedade do mesmo estúdio, a New Line Cinema.

Quando se pensa que Michael, Jason, Freddy e outros são reais no universo de *Por trás da máscara: o surgimento de Leslie Vernon*, talvez seja uma reação bastante lógica concluir que tudo o que se vê nos filmes com esses

¹⁶⁰ Ou ao menos os personagens relacionados aos dois primeiros filmes, uma vez que o universo da franquia é bastante confuso, sugerindo a existência de várias linhas do tempo tal como ocorre com a franquia *Halloween*. Uma tentativa de compreender as linhas do tempo de *O massacre da serra elétrica* pode ser encontrada em: <https://www.syfy.com/syfywire/the-texas-chain-saw-massacre-universe-timeline-explained>.

personagens teria realmente acontecido nesse universo. Isso pode não ser necessariamente uma conclusão acertada. Da mesma forma que, em nosso mundo, histórias e personagens reais interessantes costumam ser adaptados para a ficção, por que o mesmo não ocorreria no universo de Leslie Vernon? Os filmes das franquias *Halloween*, *Sexta-feira 13*, *A hora do pesadelo*, etc., poderiam, no universo de *Por trás da máscara: o surgimento de Leslie Vernon*, também ser filmes, adaptações (com toda a flexibilidade que a palavra sugere) para o cinema de eventos das vidas desses *serial killers*. Afinal, *Por trás da máscara: o surgimento de Leslie Vernon* não trata justamente de um *serial killer* que se torna objeto de um filme, ainda que de um documentário?

A realização de um documentário também é um elemento presente no *slasher Colinas de sangue* (*The hills run red*, 2009), de Dave Parker. Na trama, um cinéfilo obcecado reúne alguns companheiros para tentar encontrar um *slasher* de 1982 (com o mesmo título do filme a que assistimos) considerado desaparecido desde que foi retirado dos cinemas devido à sua violência gráfica explícita. Eles documentam sua jornada às locações originais do filme, colhendo no caminho depoimentos de si próprios e de pessoas relacionadas às filmagens. Quando são atacados pelo que parece ser o mesmo assassino que estrela a produção perdida, acabam por descobrir que esta é na verdade um *snuff movie*¹⁶¹ que continua sendo rodado pelo seu insano diretor - no final, imagens do grupo, incluindo o assassinato de um deles, são adicionadas às cenas filmadas nos anos 1980 (que, tal como o filme-dentro-do-filme *Sangue quente*, de *Cut: cenas de horror*, buscam emular a estética dos *slashers* daquele período).

¹⁶¹ Tipo de filme em que as mortes apresentadas supostamente são reais, os *snuff movies* são considerados uma lenda urbana popularizada especialmente pelo marketing da produção *Snuff*, também lançada nos EUA com os títulos de *American cannibale* e *Snuff is my game* (1975), de Michael Findlay, Horacio Fredriksson e Simon Nuchtern.

Figura 13 - A estética dos *slashers* dos anos 1980 emulada em *Colinas de sangue* (2009)



Fonte: *screenshot* do filme

Colinas de sangue foi lançado diretamente no mercado de vídeo, ao passo que *Tucker e Dale contra o mal* (*Tucker and Dale vs evil*, 2010), de Eli Craig, recebeu um lançamento limitado nos EUA depois de ser exibido em vários festivais. A comédia subverte uma abordagem recorrente nos filmes *slasher* ao retratar os caipiras do título como dois amigos gentis e pacíficos, em busca somente de férias tranquilas em sua cabana na mata, e não como misantropos assassinos iguais aos homens do campo de produções como *O massacre da serra elétrica* e *Madman* – embora isso pareça não fazer diferença para a turma de universitários que cruza o caminho deles. Convencidos de que os estereótipos estão sempre corretos, os jovens acabam dando início a uma comédia de erros que leva o humor físico a resultados letais. Não ajuda que, feito um genuíno psicopata de *slasher movie*, um dos garotos possua um evento traumático em seu passado, um rosto desfigurado, tendências homicidas e certa dificuldade em permanecer morto.

Também lançado de maneira limitada nos EUA, *Pânico na escola* (*Detention*, 2011), de Joseph Kahn, é uma comédia que adiciona viagem no tempo a uma já bizarra trama que se passa à época do lançamento do filme-dentro-do-filme *Cinderhella II – Beauty scream*. Usando uma indumentária que reproduz a da personagem-título da franquia parte *slasher*, parte *torture porn*, um assassino misterioso aterroriza os alunos da Grizzly Lake High School, até que alguns deles

viam ao passado na tentativa de derrotá-lo de uma vez por todas. Em mais um exemplo extremo de *mise en abyme*, os adolescentes tentam antecipar os próximos passos do assassino assistindo, durante uma detenção, a *Cinderhella III – Blood ball*, no qual um grupo de personagens em detenção assiste a *Slashing beauty 4*, em que, por sua vez, personagens também em detenção assistem a *Beauty beast 5*. A estética muda de filme para filme, aparentemente remetendo à década de 1990 e depois à de 1980, com as mídias utilizadas pelos personagens para assistir aos filmes passando de arquivos digitais baixados ilegalmente para uma fita VHS.

Numa época em que diversas produções relacionadas ao *slasher movie* estavam sendo lançadas de maneira restrita, alguns dos principais envolvidos no *slasher* metalinguístico por excelência davam os primeiros passos para tentar tomar de assalto as bilheterias mundiais com um novo capítulo. A despeito da concepção original como trilogia, um quarto filme da franquia *Pânico* havia sido anunciado pela The Weinstein Company em 2008. Logo, as participações de Kevin Williamson e Wes Craven também estavam sendo confirmadas. De acordo com Craven (apud YOUNG, 2010),

Bob Weinstein [o diretor da Dimension Films] sentiu que 10 anos eram espera suficiente. Ele sentiu que era hora de dar aos três filmes originais o que lhes era devido, então ligou para Kevin Williamson, que começou a ter ideias. Por alguns anos, Kevin teve a noção do curso geral dos próximos três filmes¹⁶². Houve um momento em que Bob me procurou e disse, "Queremos começar a te mostrar páginas - você quer fazer isso?". E lá fomos nós (on-line, tradução nossa)¹⁶³.

Para Williamson, escrever o roteiro de um quarto filme foi uma chance de recolocar a franquia no caminho que ele imaginava que deveria ter sido seguido anteriormente:

eu escrevi esse tratamento para *Pânico 3* que não foi o que eles filmaram. Era um retorno a Woodsboro. *Pânico 3* deveria se passar em Woodsboro. Sabe como estão fazendo um filme em Hollywood? Eu tinha uma equipe de filmagem inteira indo para Woodsboro. Então eu sempre quis voltar a Woodsboro (WILLIAMSON apud STACK, 2011, on-line, tradução nossa)¹⁶⁴.

¹⁶² O plano dos realizadores era que, dependendo do desempenho do quarto filme, outros dois se seguiriam, completando assim uma nova trilogia.

¹⁶³ Bob Weinstein [the head of Dimension Films] felt that 10 years was enough of a wait. He felt it was time to give the original three films their due, so he called Kevin Williamson, who started coming up with ideas. For some years, Kevin had the notion of the general course of the next three movies. There was a point where Bob came to me and said, "We want to start showing you pages — do you want to do it?" And off we went.

¹⁶⁴ I had written this treatment for *Scream 3* that was not what they filmed. It was a return to Woodsboro. *Scream 3* was supposed to take place in Woodsboro. You know how they're making a movie in Hollywood? I had an entire film crew going to Woodsboro. So then I always wanted to go back to Woodsboro.

E, embora Ehren Kruger (roteirista de *Pânico 3*) e Paul Harris Boardman tenham sido contratados pelo estúdio para reescrever partes do roteiro, Craven garante que permaneceu sendo um trabalho de Williamson (LUSSIER, 2011, on-line).

Assim, *Pânico 4* traz a ação de volta a Woodsboro durante a época do aniversário de 15 anos do massacre visto no primeiro filme. Novos assassinatos começam a acontecer justo quando Sidney chega à cidade como parte da turnê de divulgação de seu livro de autoajuda autobiográfico. Logo, diversas pessoas, incluindo a prima adolescente de Sidney, Jill, passam a receber telefonemas ameaçadores contendo a já clássica pergunta “qual seu filme de terror favorito?”. Com isso, Dewey e Gale, agora casados, tomam caminhos diferentes na investigação dos crimes, com a última se unindo a Charlie e Robbie, dois estudantes do ensino médio fanáticos por filmes de terror.

Como os três filmes anteriores da franquia, *Pânico 4* se inicia com personagens recebendo telefonemas ameaçadores e sendo assassinados em seguida¹⁶⁵. Reflexo da ascensão das mídias sociais, em curso durante o hiato entre *Pânico 3* e esse, as ameaças agora chegam não somente por telefone, mas também via mensagens de texto no Facebook. As duas jovens presentes na cena, Sherrie (interpretada pela atriz Lucy Hale) e Trudie (interpretada pela atriz Shenae Grimes), encontram-se em uma situação ainda mais semelhante à de Casey Becker por estarem se preparando para assistir a um filme de terror em casa, e, com o roteiro mais uma vez lançando um olhar sobre as mudanças socioculturais ocorridas ao longo de dez anos, faz sentido que o escolhido seja *Jogos mortais 4* (*Saw IV*, 2007), de Darren Lynn Bousman. Trata-se de um exemplar da franquia de terror de maior bilheteria dos anos 2000 e do *torture porn*, um dos subgêneros que ocuparam a preferência do público passado o *boom* do renascimento do *slasher movie* provocado por *Pânico*. Trudie critica o *torture porn* por não ser assustador, apenas nojento. De acordo com ela, não há desenvolvimento de personagens, portanto ninguém se importa com quem morre, e tudo se resume a corpos despedaçados e sangue jorrando. Ironicamente, esse é o mesmo tipo de crítica que o *slasher movie* recebia durante sua primeira era.

¹⁶⁵ *Pânico 2* poderia ser considerado uma exceção a essa regra interna da franquia, não fosse pelo fato de que, na tela do cinema onde Phil Stevens e Maureen Evans são mortos, a Casey Becker de *A punhalada* está justamente recebendo telefonemas ameaçadores e sendo assassinada em seguida.

Com o assassinato das duas garotas, revela-se que tudo não passava da sequência de abertura de *A punhalada 6* (*Stab 6*). Após seu logotipo preencher a tela, corta-se para o mesmo em uma tela de tevê, que então é desligada por Rachel (interpretada pela atriz Anna Paquin). Sentada no sofá ao lado da amiga Chloe (interpretada pela atriz Kristen Bell), Rachel se encontra irritada com o filme, que ela considera “a morte do terror”. A garota verbaliza todo o seu desprezo pelo conceito da franquia *A punhalada*, em que “um bando de adolescentes articulados se senta e desconstrói filmes de terror até que Ghostface os mata um por um”. Ainda segundo ela, “toda essa meta-merda pós-moderna autoconsciente já era em 1996”. Chloe, por sua vez, considera os filmes de *A punhalada* assustadores por achá-los mais realistas do que filmes com “alienígenas ou zumbis ou garotinhas fantasmas asiáticas” (os dois últimos se referem a tendências do cinema de terror que, assim como o *torture porn*, passaram por um momento de enorme popularidade conforme o renascimento do *slasher movie* perdia força). Mas, para Rachel, a franquia apenas recicla suas próprias ideias, a começar pela cena de abertura, na qual “há sempre alguma garota aleatória que recebe uma ligação que, sem dúvida, acaba matando-a” (na linha da crítica irônica ao *slasher movie* da sequência anterior, o discurso anti-*A punhalada* de Rachel é na verdade uma bem-humorada autocrítica à fórmula da franquia *Pânico* – inclusive, a prática de escalar atrizes famosas apenas para seus personagens serem mortos no início dos filmes, caso de Drew Barrymore no primeiro *Pânico* e de Jada Pinkett em *Pânico 2*, é repetida aqui com Paquin e Bell). Rachel segue reclamando do quão previsível é a franquia, até que, subitamente, uma facada desferida por Chloe atinge-a no abdômen. “Isso te surpreendeu?”, Chloe pergunta. “Agora cale a boca e assista ao filme”. Chloe liga novamente a tevê e Rachel morre ao seu lado. O logotipo de *A punhalada 7* (*Stab 7*) então preenche a tela. Novamente, corta-se para o mesmo em uma tela de tevê, agora na casa de outras duas jovens, Jenny (vivida pela atriz Aimee Teegarden) e Marnie (vivida pela atriz Britt Robertson), que, como Sherrie e Trudie, também receberão telefonemas de Ghostface e serão por ele assassinadas. Dessa forma, nos primeiros minutos de *Pânico 4* temos um filme (*A punhalada 6*) dentro de um filme (*A punhalada 7*) dentro de outro filme (o próprio *Pânico 4*). É parte de um processo que Guzman (2015) definiu de maneira perspicaz ao dizer que *Pânico* “[...] capturou nitidamente a sensação de que a vida moderna era uma série de bonecas russas culturais, e que qualquer tentativa de criticá-la só criava outra boneca maior do lado de fora” (on-line,

tradução nossa)¹⁶⁶. Já “a crítica Dana Stevens certa vez comparou toda a série labiríntica de Craven a uma história de [Jorge Luis] Borges” (GUZMAN, 2015, online, tradução nossa)¹⁶⁷.

A sequência com as personagens Rachel e Chloe revela um dado novo referente à franquia-dentro-da-franquia *A punhalada*: o de que *A punhalada 7* se passa em um universo onde *A punhalada* é apenas uma franquia de filmes, só que com ele próprio sendo parte da franquia de filmes *A punhalada* existente no universo da franquia *Pânico*. Portanto, a franquia *A punhalada* existiria simultaneamente em dois universos: no universo da franquia *Pânico*, ela é composta por sete filmes; e, no universo de *A punhalada 7*, é composta por seis filmes. Repetindo a dinâmica entre Sherrie e Trudie e entre Chloe e Rachel, na qual a primeira defende o filme escolhido e a segunda o critica, Jenny tenta explicar a uma aborrecida Marnie o conceito do filme-dentro-do-filme. Marnie responde que “é ilógico. Isso sugere que, se o início de *A punhalada 7* é *A punhalada 6*, então o início de *A punhalada 6* é *A punhalada 5*? E, se sim, sobre o que é *A punhalada 4*?”. Jenny responde que ela está pensando demais. Daí, faz um breve apanhado da franquia, explicando que a trilogia original é baseada em Sidney Prescott (conforme analisado no capítulo 2, *A punhalada 3: de volta a Woodsboro* seria a primeira história não baseada em eventos ocorridos nos filmes da franquia *Pânico*, ainda que contendo Sidney, Dewey e Gale. Com o cancelamento das filmagens, supõe-se que o *A punhalada 3* que finalmente chegou aos cinemas é baseado nos eventos de *Pânico 3*), mas ela ameaçou processar os realizadores e “eles começaram a inventar coisas” a partir de então - a trama de *A punhalada 5* tem até mesmo viagem no tempo.

Em *Pânico 4*, a popularidade da franquia é tanta que existe um aplicativo para celular que permite ao usuário simular a voz de Ghostface; quando Robbie, transmitindo ao vivo para seu *blog* Passe Livre, pergunta a Jill e suas amigas “qual seu filme de terror favorito?”, ele credita a frase ao primeiro *A punhalada*, mesmo essa pergunta tendo sido feita a vítimas na “vida real”, e, no Clube de Cinema do colégio, ele e Charlie se referem ao assassino como alguém inspirado por *A punhalada*, sinais de que o filme se tornou mais influente do que os próprios eventos “reais” nos quais é baseado; ao ouvir de Gale que ela e Dewey estão casados há

¹⁶⁶ [...] neatly captured the feeling that modern [...] life was a series of cultural Russian dolls, and any attempt to critique it only created another, larger doll on the outside.

¹⁶⁷ The critic Dana Stevens once compared Craven's entire labyrinthine series to a Borges story.

dez anos, a assistente e relações públicas de Sidney, Rebecca Walters, comenta, fascinada: “igual seus personagens em *A punhalada* 3! Uau!”; e anualmente é realizada por Robbie e Charlie a Stab-a-thon, uma maratona de exibição de todos os filmes da franquia, à qual alguns fãs comparecem fantasiados como Ghostface, Dewey e outros. É como se, no universo de *Pânico*, a “realidade” agora passasse pelo filtro da ficção apresentada na franquia *A punhalada*.

A Stab-a-thon em *Pânico 4* começa, naturalmente, com a exibição do primeiro *A punhalada*. Nos créditos iniciais, a frase “Um filme de Robert Rodriguez” chama a atenção. Diretor de títulos como *Um drink no inferno*, *Prova final* (*The faculty*, 1998) – com roteiro de Kevin Williamson – e *Planeta terror* (*Planet terror*, 2007), Rodriguez realmente dirigiu (de forma não creditada) as cenas de *A punhalada* mostradas em *Pânico 2* e aqui, e agora esse fato é oficialmente incorporado ao universo de *Pânico*.

Durante a exibição, Gale é atacada por Ghostface. Da mesma maneira que no primeiro *Pânico* a montagem paralela sincronizou o que ocorria na “vida real” e em *Halloween: a noite do terror* (como analisado no capítulo 2), agora a sequência de abertura de *A punhalada* espelha o embate entre ela e o assassino: quando Ghostface corre atrás de Gale, o Ghostface no telão está perseguindo a Casey de Heather Graham; quando Gale o derruba, Casey golpeia o rosto do seu algoz; Ghostface a agarra, o assassino no telão apanha sua vítima.

Pouco antes disso, outra similaridade com o primeiro *Pânico* pode ser notada na chegada de Dewey à Stab-a-thon. Dentro do carro vazio da esposa, ele encontra seu *notebook* exibindo em tempo real o que está sendo captado pelas câmeras plantadas por ela em pontos estratégicos do celeiro que abriga a maratona. Através de uma dessas câmeras, Dewey então vê Ghostface se aproximando pelas costas de Gale. Em *Pânico*, Gale também havia plantado uma câmera na sala da casa de Stu, e é por meio dela que Sidney e Kenny presenciam Ghostface se aproximando pela retaguarda de Randy (conforme analisado no capítulo 2). Em ambos os casos, as câmeras foram plantadas em um local onde jovens se reuniram para assistir a filmes *slasher*, e em ambos os casos a pessoa na mira de Ghostface terminou não sendo assassinada na ocasião, ainda que Gale seja ferida por ele no ombro. O diálogo entre essas duas sequências ilustra bem as mudanças socioculturais e tecnológicas ocorridas entre a trilogia original de *Pânico* e o quarto filme: no filme de 1996, fez-se uso de todo o aparato de uma unidade móvel de uma

emissora de televisão para alcançar o mesmo resultado obtido em 2011 por uma pessoa usando *webcams* e um *notebook*.

Ao passo que *Pânico 2* discutia as sequências e *Pânico 3*, as trilologias, a onda de *remakes* dos anos 2000 e as sequências aparentemente intermináveis constituem os alvos de *Pânico 4*. Como Craven (apud YOUNG, 2010) declarou,

existem séries de filmes, muitas sequências e muitos *remakes*, e parte do humor de *Pânico 4* é quando os personagens comentam sobre isso. [...] Para descobrir o que está acontecendo ao seu redor, os personagens precisam descobrir onde o gênero terror está. Portanto, este é um olhar sobre o terror após 10 anos de muitas sequências, em vez de filmes originais, surgindo ano após ano (on-line, tradução nossa)¹⁶⁸.

Diante disso, não é de se surpreender que boa parte do que se desenrola em *Pânico 4* seja uma espécie de releitura do que aconteceu em exemplares anteriores da franquia. Isso pode ser visto, por exemplo, na entrada e saída sorrateiras de Trevor pela janela do quarto de sua namorada (ou ex-namorada) Jill, feito um Billy Loomis do século XXI. E se em 1996 o adulto que interrompia o encontro furtivo do casal adolescente era o pai de Sidney, em 2011 esse adulto é a própria Sidney - ela chega a comentar que a situação a faz lembrar de si mesma. Considerando-se os planos de que *Pânico 4* fosse o início de uma segunda trilogia, essa é uma de várias cenas que vão construindo Jill como uma nova Sidney, como a heroína dos próximos dois capítulos. Nesse sentido, o filme funciona de maneira muito parecida com o que se veria anos depois em *Star wars: o despertar da Força* (*Star wars: episode VII – The Force awakens*, 2015), de J.J. Abrams. Esse sétimo capítulo da saga espacial é o primeiro de uma nova trilogia, servindo como um “*remake* disfarçado” de *Guerra nas estrelas* (*Star wars*, 1977), de George Lucas, ao mesmo tempo em que permite que o trio principal da trilogia original – Luke Skywalker, Han Solo e Princesa Leia – “passe o bastão” a um novo trio, mais jovem – Rey, Poe Dameron e Finn. *Pânico 4* também possui um tom de *remake*, bem como traz de volta o trio principal da franquia – Sidney, Dewey e Gale – enquanto apresenta um novo núcleo adolescente. Porém, em sintonia com o espírito da franquia, o filme autoconscientemente desconstrói isso ao revelar que Jill é um dos assassinos, ao lado de Charlie, e ao não deixar nenhum dos novos personagens adolescentes vivo.

¹⁶⁸ There are series of films, a lot of sequels, and a lot of remakes, and part of the humor of *Scream 4* is when characters comment on that. [...] In order to figure out what’s happening around them, the characters have to figure out where the genre of horror is. So this is a look at horror after 10 years of a lot of sequels rather than original films coming up year after year.

De acordo com Robbie e Charlie (que cumprem a função tradicionalmente reservada, até o filme anterior, a Randy), “o inesperado é o novo clichê”. O público atual já conhece as regras dos filmes originais (no universo de *Pânico*, muito provavelmente graças a *A punhalada*), por isso, “a inversão se torna o novo padrão”. No cenário do terror moderno, a regra é subverter as regras, ainda que Robbie e Charlie assegurem a existência de uma outra: agora, ser gay é o único jeito garantido de sobreviver a um filme de terror. Assim, quando se vê na iminência de ser assassinado por Ghostface, Robbie exclama, num tom um tanto duvidoso, que é gay. Ghostface o observa por um instante, e então desfere o golpe fatal.

Em outra cena, os policiais Hoss e Perkins conversam sobre o destino trágico comumente reservado a policiais de filmes – se um policial está na véspera da aposentadoria, se ele é um novato com uma esposa grávida ou se seu parceiro é mais bonito ele certamente irá morrer. Completando o clima agourento, Perkins acaba pronunciando a frase “eu volto logo” antes de sair para uma ronda. Hoss diz que o parceiro não precisa se preocupar, afinal, “nova década, novas regras” (o slogan do filme), o que significa que agora é mais provável que ele próprio é quem termine sendo assassinado. O resultado é que, pouco depois, ambos são mortos por Ghostface num intervalo de segundos. Mais tarde, a mãe de Jill também diz a frase “eu volto logo” e é assassinada. A despeito do proclamado por Robbie e Charlie e pelo material promocional de *Pânico 4*, algumas das velhas regras parecem ainda valer.

Um bom exemplo de como o filme se equilibra entre o mote “nova década, novas regras” e sua vocação para *remake*, pendendo ora para um lado, ora para o outro e extraindo graça disso, é todo o arco que vai da sequência no Clube de Cinema da Woodsboro High School, passa pela Stab-a-thon e culmina na reunião na casa da melhor amiga de Jill, Kirby. No Clube de Cinema, Robbie e Charlie explicam a Sidney e Gale que o assassino aparentemente está realizando não uma sequência, mas um *remake*, uma vez que *remakes* eram a tendência vigente no cinema. Além disso, “a estrutura do *A punhalada* original é bastante aparente”: uma dupla de adolescentes assassinada em casa quando os pais não se encontram (Jenny e Marnie, assim como Casey e Steve), depois a “gostosa” da escola (Olivia, amiga de Jill, equivalente a Tatum), o que leva à conclusão de que o ataque final do psicopata acontecerá em uma festa (a Stab-a-thon, equivalente à festa na casa de Stu, sendo exibido *A punhalada* em vez de *Halloween: a noite do terror*). Após a

Stab-a-thon ser interrompida pela chegada de Dewey em socorro a Gale, Charlie, Robbie, Jill e Kirby se reúnem na casa da última para continuarem a maratona (Trevor chega pouco depois). Tendo em mente que os *remakes* sempre tentam superar o original, Charlie então deduz que a festa, nesse caso, não passou de um final falso. “Novas regras”, conclui. Eles começam a assistir a *A punhalada 7*, e não demora para que Ghostface apareça e mate Robbie e Kirby. Com a chegada de Sidney, Jill e Charlie se revelam como sendo os assassinos. O desfecho do plano da dupla consiste em incriminar Trevor e esfaquear um ao outro a fim de parecerem os únicos sobreviventes, semelhante ao que Billy e Stu planejaram 15 anos antes. Ou seja, o “final falso” representado pela Stab-a-thon, que sinalizava uma subversão das regras, na verdade conduziu a trama a um local e a uma situação ainda mais parecidos com a festa na casa de Stu, e assim novamente aproximou o filme de um *remake*. Entretanto, a sequência na casa de Kirby é concluída de maneira bem diferente de como se encerraram os assassinatos de Woodsboro em 1996: depois de matar seu próprio parceiro Charlie, Jill esfaqueia Sidney, aparentemente matando-a também – segundo a garota, Sidney precisa ser eliminada pois “essas são as regras. Novo filme, nova franquia”. Ela se autoinflige uma série de ferimentos e é socorrida pelos paramédicos sob a atenção massiva da mídia. Uma Garota Final da nova década simbolizando as novas regras... não fosse pelo fato de que esse *também* se mostra um final falso. Na sequência seguinte, transcorrida no hospital, Jill descobre que Sidney sobreviveu. Enquanto tenta terminar o serviço, a garota, em mais um momento autoirônico promovido pelo filme, verbaliza as críticas em potencial a esse epílogo dizendo “é assim que vai ser, Sid? O final do filme era pra ser na casa. Quero dizer, isso é bobo”, ao que Sidney responde: “considere isso um final alternativo”. Logo, Jill é derrotada e morta com um tiro pela prima, em um final bem mais próximo ao do filme original, uma opção que *Pânico 4* sublinha através dessa fala de Sidney: “você esqueceu a primeira regra dos *remakes*, Jill: não ferre com o original!”.

O retorno ao início que os *remakes* em geral promovem, e que é mais do que evidente em *Pânico 4*, rompe com o aumento gradual de escopo em termos de cenário e, ao menos aparentemente, com a progressão na relação dos seus vilões com a sétima arte que a franquia vinha praticando (conforme comentado no capítulo 2): de Hollywood, a trama regressa à pequena Woodsboro, e, depois de um diretor

de cinema, novamente se tem dois adolescentes assumindo a identidade de Ghostface. No entanto, ainda que Roman Bridger tenha utilizado sua câmera, seus recursos como cineasta e, pode-se dizer, seu talento para a direção para conduzir os acontecimentos em *Pânico* e *Pânico 3*, Jill e Charlie, por sua vez, chegaram ao ponto de filmar seus crimes a fim de compartilhar na internet. Como afirma Gale depois de descobrir que sua tentativa de assassinato estava sendo registrada por uma *webcam*, “desta vez ele [Ghostface] está fazendo o filme”, e isso certamente representa um novo nível na relação dos vilões da franquia com o cinema, bem como simboliza uma era em que virtualmente todo mundo pode ser produtor de conteúdo audiovisual.

Com cerca de 18 milhões de dólares, a bilheteria do fim de semana de estreia de *Pânico 4* nos EUA ficou abaixo das projeções (FINKE, 2011, on-line). Isso parecia antecipar o desempenho geral do filme, que, no total, acabou arrecadando pouco mais de 97 milhões de dólares, contra os quase 162 milhões de seu antecessor. Mesmo levando-se em consideração os 11 anos entre um lançamento e outro, tratava-se de uma queda por demais vertiginosa.

Enquanto uma longa sombra era lançada sobre o futuro da franquia *Pânico*, outro *slasher movie* metalinguístico começava a sair de uma situação de incerteza para finalmente chegar aos cinemas. Após ter sua estreia adiada desde 2010, primeiro devido a uma frustrada conversão para 3D, depois por causa das dificuldades financeiras do estúdio MGM, *O segredo da cabana* ganhou uma sessão em dezembro de 2011 no festival Butt-Numb-A-Thon, em Austin, Texas, para então ser lançado comercialmente no ano seguinte. Todo esse penoso percurso foi iniciado pelos roteiristas Joss Whedon, também produtor do filme, e Drew Goddard, que o dirigiu, a partir de uma motivação não muito diferente daquela de Kevin Williamson ao escrever alguns dos roteiros da franquia *Pânico*. De acordo com Whedon (apud MOORE, 2015), “em algum nível, foi completamente uma brincadeira, eu e o [diretor] Drew [Goddard] tentando descobrir qual a maior diversão que poderíamos ter. Em outro nível, é uma crítica séria sobre o que amamos e o que não amamos em filmes de terror” (on-line, tradução nossa)¹⁶⁹. Ele explica essa relação ambígua com o terror sem deixar de mencionar o mesmo subgênero que Williamson

¹⁶⁹ “On some level it was completely a lark, me and [director] Drew [Goddard] trying to figure out what the most fun we could have would be. On another level it's a serious critique of what we love and what we don't about horror movies”.

“alfinetou” em *Pânico 4*:

“eu amo estar com medo. Amo essa mistura de excitação, de horror, aquela coisa de objetificação/identificação de querer definitivamente que as pessoas estejam bem, mas ao mesmo tempo esperando que elas vão a algum lugar sombrio e enfrentem algo horrível” [...]. “As coisas que eu não gosto são adolescentes agindo como idiotas, a rendição do filme de terror ao *torture porn* e a longas séries de punições sádicas. Drew e eu sentimos que o pêndulo havia se inclinado um pouco demais nessa direção” (WHEDON apud MOORE, 2015, on-line, tradução nossa)¹⁷⁰.

Dessa maneira, *O segredo da cabana* é não apenas uma obra que trilha o caminho aberto por *Pânico* mais de uma década antes, é também um produto do seu próprio tempo. Ganha ainda uma nova dimensão no seu terceiro ato, ao apresentar uma infinidade de criaturas, como lobisomens, vampiros, bruxas e feras gigantes, que faz referência a cerca de um século de terror cinematográfico.

Na trama, cinco universitários vão passar um fim de semana em uma cabana na mata, e uma enigmática organização, que manipula os eventos a partir de uma instalação subterrânea, influencia-os a incorporar os estereótipos e agir de acordo com os clichês dos filmes *slasher*. Quando uma família de caipiras assassinos, os Buckner, é evocada, a matança tem início e um antiquíssimo ritual de sangue é novamente colocado em prática.

Assim como *Por trás da máscara: o surgimento de Leslie Vernon*, *O segredo da cabana* se desenrola em um universo onde seres que costumamos ver nos filmes de terror são reais. No primeiro, trata-se somente de psicopatas como Michael Myers, Jason Voorhes e Freddy Krueger. Já no segundo, como citado acima, existe toda espécie de criatura, não se limitando ao típico assassino de filmes *slasher*. Ao contrário do universo de Vernon, porém, nesse os seres não são as figuras originais, mas aproximações: uma Fera Alienígena que remete ao Xenomorfo de *Alien*, o oitavo passageiro, um “Senhor da Escravidão e da Dor” inspirado nos Cenobitas de *Hellraiser: renascido do inferno* (*Hellraiser*, 1987), de Clive Barker, uma “garotinha fantasma asiática”, como definido por Chloe em *Pânico 4*, semelhante à assombração de *Ring: o chamado...* Outra particularidade é que a existência de Michael e dos demais é de amplo conhecimento no universo de Vernon, enquanto que, em *O segredo da cabana*, as criaturas aparentemente são um segredo, velado

¹⁷⁰ “I love being scared. I love that mixture of thrill, of horror, that objectification/identification thing of wanting definitely for the people to be all right but at the same time hoping they'll go somewhere dark and face something awful,” [...]. “The things that I don't like are kids acting like idiots, the devolution of the horror movie into torture porn and into a long series of sadistic comeuppances. Drew and I both felt that the pendulum had swung a little too far in that direction”.

pela organização – os monitores da instalação mostram seus ataques em Quioto, Berlim, Rangum, Estocolmo, Madri e Buenos Aires, mas, considerando que nenhum dos cinco amigos faz ideia do que está lhes acontecendo, é de se supor que os vestígios desses rituais anuais são devidamente encobertos pelas equipes da organização (até porque um gorila gigante com chifres na Argentina não passaria despercebido).

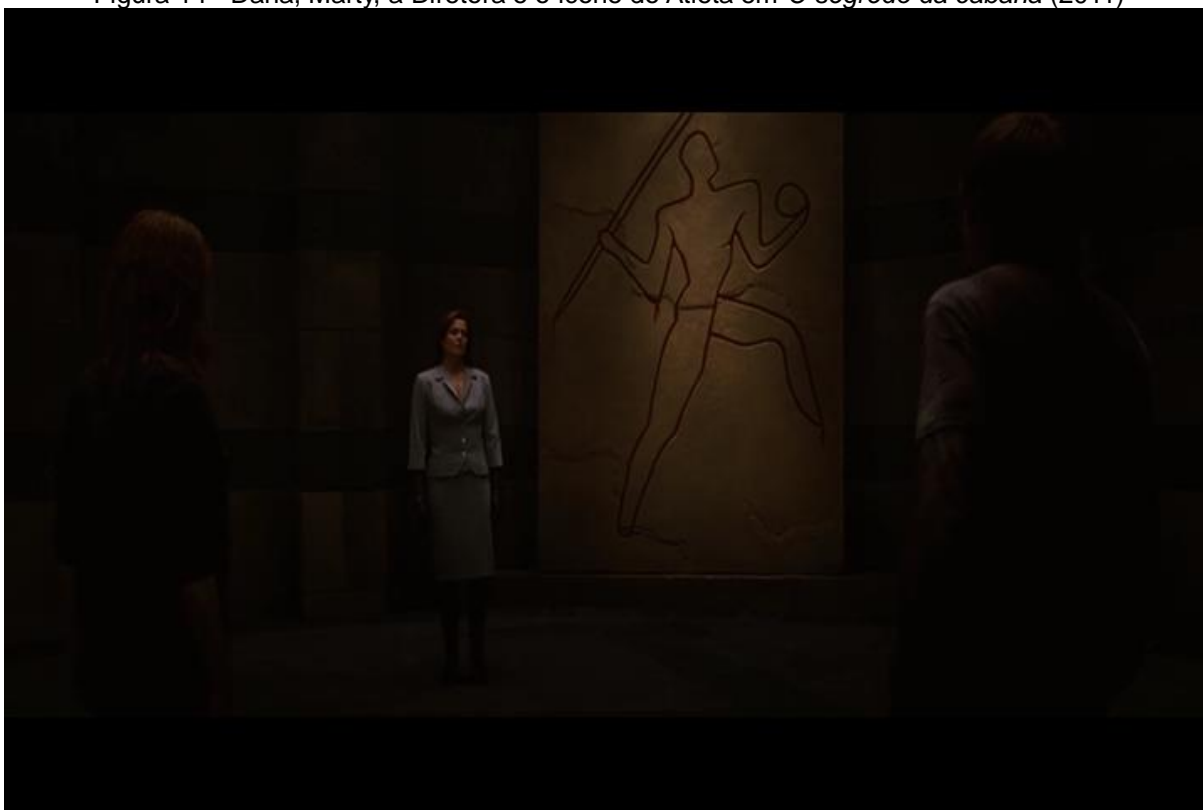
Outro conhecimento que o quinteto não demonstra possuir é o referente a filmes de terror. Diferentemente dos personagens da franquia *Pânico*, Dana e seus amigos não relacionam sua situação a algo que possam ter visto antes em filmes do gênero. Ainda que Marty declare sua preocupação diante da leitura das inscrições contidas em um livro encontrado no porão - atitude que acaba por evocar forças demoníacas em *Uma noite alucinante: a morte do demônio* (*The evil dead*, 1981), de Sam Raimi - e da ideia do grupo de separar-se durante o perigo - equívoco clássico em filmes *slasher* -, ele não cita esses antecedentes cinematográficos. Nem mesmo os técnicos da organização comparam essas convenções àquelas encontradas nos filmes de terror, reconhecendo-as tão somente como práticas do ritual que há eras vem sendo realizado - a comparação feita é com outro material: “parece coisa de pesadelo”, comenta o segurança da sala de controle, Truman, a respeito dos Buckner, ao que a Srta. Lin, técnica do Departamento de Química, responde: “não, os pesadelos é que são feitos disso”. Os personagens de *Por trás da máscara: o surgimento de Leslie Vernon* também não comentam a existência de filmes de terror contendo essas convenções, uma vez que os psicopatas célebres do *slasher movie* são reais naquele universo e tais convenções consistiriam, em parte, no próprio *modus operandi* deles (um pouco mais sobre a existência ou não de filmes *slasher* no universo de Leslie Vernon foi discutido anteriormente neste capítulo).

Dizemos “em parte” porque, como já analisado, algumas das convenções, regras e tradições que Leslie apresenta a Taylor e sua equipe possuem seus fundamentos em algo que soa quase mitológico, com ares mesmo de um ritual. E, embora tal ritual tenha seu efeito prático, difere daquele de *O segredo da cabana* - no qual os sacrifícios de jovens pela ação de agentes malignos impedem que uma raça de deuses ancestrais, os Antigos, reivindique novamente a Terra - pelo elemento de fantasia, ausente do universo de *Por trás da máscara: o surgimento de Leslie Vernon* (lembrando que o filme de Glosserman explica seus elementos fantásticos, tipo as ressurreições dos assassinos, como resultado de técnicas e

truques bem treinados).

Em *O segredo da cabana*, cada jovem do grupo deve representar um de cinco arquétipos: a Prostituta, o Atleta, o Erudito, o Tonto e a Virgem – a morte desta sendo “opcional, contanto que ela seja a última”, explica Hadley, um dos técnicos. Tal como na provação pela qual deve passar a Garota Final selecionada por Leslie Vernon, a Virgem precisa sofrer. Porém, se para Leslie a virgindade era essencial, a representação máxima da inocência que a Garota Final deve deixar para trás a fim de enfrentá-lo, para a organização o fato de Dana já ter feito sexo (com um dos seus professores) não é um empecilho. “A gente trabalha com o que tem”, justifica a Diretora da instalação. Seja como for, a estudiosa e tímida Dana certamente preenche bem os requisitos de uma Garota Final clássica - na verdade, ela e Holden (o Erudito) são os únicos que se aproximam dos arquétipos aos quais foram designados. Alívio cômico do quinteto e usuário pesado de maconha (com “palhaço” e “chapado” sendo basicamente sinônimos na tradição do *slasher*, como já mencionado anteriormente), Marty (o Tonto) mostra-se o mais perspicaz do grupo, aquele que percebe muito antes dos demais que há algo de estranho acontecendo; ainda que faça mesmo parte de uma equipe de futebol americano, Curt (o Atleta) é um estudante de Sociologia com bolsa de estudos integral que recomenda leituras acadêmicas a Dana, e só começa a agir feito “macho alfa”, como Marty descreve, devido à liberação de feromônios no ambiente pelos técnicos da instalação; e Jules (a Prostituta) é uma inteligente estudante de Medicina, sendo preciso que o Departamento de Química da organização misture à sua tintura de cabelo uma toxina que diminui gradualmente a cognição – “loira burra. Muito artístico”, o técnico Sitterson parabeniza Lin (o estereótipo da “gostosa estúpida” no *slasher movie* foi desconstruído também em *Pânico 4*, quando Ghostface diz a Jenny que o papel dela é o da “loira burra com peitos grandes”, ao que ela responde que tem “média A e 135 de Q.I.”). Como Marty se dá conta a certa altura, “nós não somos quem somos”.

Figura 14 - Dana, Marty, a Diretora e o ícone do Atleta em *O segredo da cabana* (2011)



Fonte: *screenshot* do filme

O tema do adolescente em conflito entre encaixar-se no papel designado pela sociedade (entenda-se, os adultos) e rebelar-se contra a categorização levou Bridget McGovern (2012) à conclusão de que, “[...] com *O segredo da cabana*, Whedon na verdade construiu um filme de terror em torno do coração (e da política) de um filme de John Hughes. Com esteroides” (on-line, tradução nossa)¹⁷¹. A obra de Hughes, que no capítulo 2 já havia sido apontada como influência para o trabalho de Kevin Williamson no *slasher movie*, apresenta

[...] adolescentes que trabalham sob as expectativas e os preconceitos de pais e outros adultos, todas as pressões sociais de costume e noções construídas e preconcebidas que são desnecessariamente divisivas, alienando os adolescentes ricos dos adolescentes pobres, os estudiosos dos atletas, Ally Sheedy [atriz que interpreta a personagem Allison, de *Clube dos cinco*] de... todos. E, inevitavelmente, a lição que os protagonistas de Hughes aprendem é não deixar outras pessoas definirem você, ou punirem-no por ser você mesmo, e, mais importante: não ceder ao medo e à conformidade (McGovern, 2012, on-line, tradução nossa)¹⁷².

¹⁷¹ [...] with *The Cabin in the Woods* Whedon’s actually constructed a horror film around the heart (and the politics) of a John Hughes movie. On steroids.

¹⁷² [...] teenagers laboring under the expectations and prejudices of parents and other adults, all the usual social pressures and constructed, preconceived notions that are needlessly divisive, alienating the rich kids from the poor kids, the brains from the jocks, Ally Sheedy from... everyone. And inevitably, the lesson Hughes’ protagonists learn is not to let other people define you, or punish you for being yourself, and most importantly: not to give in to fear and conformity.

Em *Clube dos cinco*, Hughes reúne na biblioteca de um colégio de ensino médio, em um sábado de detenção, um quinteto à primeira vista claramente identificável como arquétipos de filmes jovens: Brian, o *Nerd*, Andrew, o *Atleta*, Allison, a *Esquisita*, Claire, a *Patricinha*, e Bender, o *Rebelde*. Sob a vigilância opressora do diretor-assistente Vernon, eles devem escrever uma redação contando quem acham que são. Embora, num primeiro momento, cada um ali aja de acordo com o que é esperado de si, eles vão pouco a pouco revelando mais camadas do que as aparências permitiam supor, até o ponto de perceberem que compartilham das mesmas angústias, incertezas e esperanças. A animosidade entre os cinco desaparece conforme se dão conta de que esses papéis lhes foram impostos por uma sociedade compartimentadora, que espera que eles carreguem esses rótulos pela vida afora, e a redação que entregam ao Sr. Vernon é uma declaração de liberdade nesse sentido: “Caro Sr. Vernon, aceitamos o fato de que tivemos que sacrificar um sábado inteiro em detenção pelo que quer que tenhamos feito de errado. Mas achamos que você é louco por nos fazer escrever uma redação dizendo quem pensamos que somos. Você nos vê como quer nos ver - nos termos mais simples, nas definições mais convenientes. Mas o que descobrimos é que cada um de nós é um *nerd*, e um atleta, e uma esquisita, e uma princesa, e um criminoso. Isso responde à sua pergunta?”.

Em *O segredo da cabana*, os cinco amigos devem ser punidos, segundo a Diretora, por serem jovens. O sangue do sacrifício jovem é o que lubrifica as engrenagens que mantêm o *status quo* em funcionamento. No entanto, para desespero da organização, Marty sobrevive aos Buckner e consegue abrir caminho até a instalação junto com Dana. Pelas regras do ritual, se o Tonto não morrer até o nascer do sol ou morrer depois da Virgem, os Antigos despertarão para destruir o mundo como o conhecemos. Com o destino da humanidade em jogo, Dana considera matar o amigo e aponta-lhe uma pistola. Ela reluta em puxar o gatilho, e então é atacada por um lobisomem, um dos diversos agentes malignos que os dois haviam libertado na instalação na iminência de serem capturados pelos guardas. Marty e a Diretora lutam pela pistola, mas a mulher termina sendo morta por um dos Buckner. Sentados ao lado um do outro enquanto Dana se esvai em sangue, os dois amigos aguardam a alvorada e o novo mundo que poderá surgir das ruínas. Afinal, como Marty diz, “talvez seja hora de mudar”.

Assim,

[...] a cena final de *O segredo da cabana* pegou emprestada a lição arquetípica de John Hughes, aumentou as apostas e transformou-a em uma proposta de vida ou morte. O destino do mundo subitamente depende deste tipo de decisão: sacrifique a si mesmo ou a seu amigo para salvar a cultura que o controlaria, classificaria e dispensaria totalmente como indivíduo - uma cultura tornada possível pelo medo e pelas convenções impostas. Desempenhe o papel que lhe foi designado na perpetuação desse ciclo... ou diga ao mundo que vá direto para o inferno. Literalmente (McGovern, 2012, on-line, tradução nossa)¹⁷³.

Os jovens, contudo, não são os únicos a desempenhar arquétipos no filme de Goddard. Durante a viagem até a cabana, o quinteto faz uma parada em um posto de gasolina decadente – por si só, uma convenção do *slasher movie* – onde é (mal) recebido por um velho chamado Mordecai. Na tradição de personagens como o Crazy Ralph de *Sexta-feira 13* e tantos outros, Mordecai é, como chamado pelos técnicos da instalação, o Mensageiro, a pessoa que irá sugerir aos viajantes seu terrível destino. Retomando a comparação realizada neste capítulo entre elementos de *Por trás da máscara: o surgimento de Leslie Vernon* e a Jornada do Herói, pode-se dizer que ele é um Guardiã do Limiar, a última chance dos personagens em trânsito desistirem da Jornada e retornarem ao mundo de onde vieram. O Mensageiro é parte do ritual, uma escolha deliberadamente posicionada no caminho dos jovens para que optem entre voltar à segurança do lar e seguir adiante. Como Sitterson e Hadley explicam, o Mensageiro “praticamente veste a placa: ‘vocês vão morrer’”, mas, se os jovens “não transgredirem... eles não podem ser punidos”. Ao contrário do quinteto, Mordecai abraça seu arquétipo de corpo e alma. Em uma cena bastante cômica, ele telefona para Hadley a fim de fazer seu relatório. Seu estilo arcaico de falar, feito um profeta do Velho Testamento, contrasta tanto com o aspecto moderno da instalação quanto com a informalidade dos técnicos, que caem na gargalhada quando o Mensageiro finalmente percebe, zangado, que está no viva-voz.

Apesar da maneira irônica com que os técnicos encaram seu trabalho em determinados momentos – Sitterson e Hadley chegam a promover apostas entre os departamentos da instalação sobre qual dos agentes malignos os jovens acabarão evocando na cabana –, eles têm a consciência, tanto quanto Mordecai, de que

¹⁷³ [...] the final scene of *The Cabin in the Woods* borrowed that archetypal John Hughes lesson, upped the stakes, and transformed it into a life-or-death proposal. The fate of the world suddenly depends on this kind of decision: sacrifice yourself or your friend to save the culture that would control you, pigeonhole you, and utterly dismiss you as an individual — a culture made possible by fear and enforced convention. Play your assigned part in perpetuating that cycle... or, tell that world to go to straight to hell. Literally.

integram um evento maior do que eles próprios, um evento que vem se realizando há tempos imemoriais. Se, em *Por trás da máscara: o surgimento de Leslie Vernon*, Leslie e Eugene veem a si mesmos como peças essenciais de uma narrativa intrínseca à humanidade, avatares do Mal que dá significado à existência do Bem, os técnicos e a Diretora se assumem como provedores tecnocráticos de um mal necessário que evita o Mal definitivo. Caso vivesse no universo de *O segredo da cabana*, Leslie (e Eugene antes dele) poderia muito bem ser um dos agentes malignos disponíveis no rol da organização.

Uma vez que o ritual exige que a punição dos jovens aconteça como resultado das escolhas ruins deles, cabe aos técnicos manipular os acontecimentos para conduzi-los por determinados caminhos. “Arranjamos o jogo o quanto podemos”, afirma Sitterson. Isso inclui, além da adulteração da tintura de cabelo de Jules e da liberação de feromônios no ar, o controle da temperatura e da iluminação quando Curt e Jules, sob efeito dos feromônios, embrenham-se na mata para fazer sexo, gases que influenciam o grupo a separar-se ao invés de permanecer junto, quartos cujas portas podem ser trancadas remotamente, a adulteração da maconha de Marty (um dos pacotes não ter sido adulterado aparentemente foi o motivo de o Tonto ter permanecido imune à manipulação), uma sutil descarga elétrica que faz Dana largar sua faca, vozes que sussurram mensagens influenciando Marty a deixar a cabana e Dana a ler o livro encontrado no porão... Os técnicos são os “titereiros”, na definição de Marty, que dirigem o quinteto por uma série de situações clichês do *slasher movie* e do terror em geral.

Por conta disso, não demorou a surgir a leitura de que *O segredo da cabana* seria uma alegoria para o pacto silencioso entre os realizadores de filmes de terror, acomodados em suas fórmulas com retorno financeiro garantido, e o público, que rejeita aquelas obras que ousam romper com as convenções. De acordo com essa interpretação,

[...] os apertadores-de-botões nos bastidores Sitterson e Hadley (Richard Jenkins e Bradley Whitford) representam os cineastas de terror, manipulando eventos para dar ao seu suposto público todo o sexo e sanguinolência que ele deseja. Isso fica mais claro quando Sitterson e Hadley estão configurando as névoas de feromônio e a iluminação para convidar as vítimas Jules e Curt (Anna Hutchison e Chris Hemsworth) a fazerem sexo ao ar livre. “Nós não somos os únicos assistindo”, Hadley diz. “Temos que manter o cliente satisfeito”, diz Sitterson. Eles estão falando das entidades antigas monstruosas que tentam aplacar com seu ritual, mas também estão falando de nós, os espectadores, e dos rituais pelos quais passamos com filmes de terror. Esse filme inteiro é sobre a produção de

filmes de terror (KOSKI et al., 2014, on-line, tradução nossa)¹⁷⁴.

Já outra leitura ligeiramente diferente nessa direção interpreta o filme

[...] menos como um dedo apontado, “é *isso* o que você quer ver, seu doente?”, do que como “é *isso* o que Hollywood supõe que você quer ver, não é ridículo / ofensivo / estúpido?”. Essas criaturas subterrâneas maciças não poderiam representar os figurões do sistema de estúdios, com a intenção de bombear repetidamente as mesmas velhas maquinações - suas *Sextas-feiras 13*, seus *Jogos mortais*, suas *Atividades paranormais* [referência à franquia inaugurada por *Atividade paranormal (Paranormal activity, 2007)*, de Oren Peli] - até que elas não façam mais dinheiro suficiente para se justificarem? O fato de que o sacrifício de *O segredo da cabana* é um ritual anual, que é aproximadamente o ritmo em que as sequências de terror se reproduzem, e a piada corrente sobre os outros países fracassando no ritual, o que evoca a onda de curta duração do *J-horror*¹⁷⁵, sugerem uma interpretação que trata mais das restrições das expectativas do cinema comercial do que de fazer espectadores individuais se sentirem envergonhados por seus gostos estéticos (KOSKI et al., 2014, on-line, tradução nossa)¹⁷⁶.

A piada citada no trecho acima se refere às ações frustradas dos agentes malignos em cidades mundo afora, especialmente aquela que acontece em Quioto. Como explica a Diretora, o ritual “é diferente em cada cultura, e mudou com o passar dos anos, mas sempre exigiu a juventude”. A situação no Japão gira em torno do espírito vingativo de uma garotinha aterrorizando outras garotinhas em uma sala de aula; por fim, entoando uma canção e usando uma tigela com água e flores, as meninas conseguem converter a assombração em um pequeno e inofensivo sapo. Assim como o ritual nos EUA envolve elementos tipicamente norte-americanos, associados a um dos mais populares subgêneros de terror desenvolvidos na América do Norte, o do Japão faz referência ao estilo de terror asiático que ficou mundialmente conhecido nos anos 1990. Como Eugene explica a Taylor em *Por trás*

¹⁷⁴ [...] behind-the-scenes button-pushers Sitterson and Hadley (Richard Jenkins and Bradley Whitford) are stand-ins for horror filmmakers, manipulating events to give their presumed audience all the sex and gore they want. It comes out most clearly when Sitterson and Hadley are setting up the pheromone mists and lighting to invite victims Jules and Curt (Anna Hutchison and Chris Hemsworth) to have sex outdoors. “We’re not the only ones watching,” Hadley says. “Got to keep the customer satisfied,” Sitterson says. They’re talking about the monstrous ancient entities they’re trying to placate with their ritual, but they’re also talking about us, the viewers, and the rituals we go through with horror movies. This entire film is about the making of horror films.

¹⁷⁵ *J-horror*: termo pelo qual a ficção de terror produzida no Japão ficou conhecida no Ocidente.

¹⁷⁶ [...] less as a finger-pointing, “Is *this* what you want to see, you sicko?” than as “This is what Hollywood assumes you want to see, isn’t it ridiculous/offensive/stupid?” Couldn’t those massive underground creatures be stand-ins for studio-system bigwigs, intent on pumping out the same old machinations over and over again — your *Fridays The 13th*, your *Saws*, your *Paranormal Activities* — until they no longer make enough money to justify themselves? The fact that *Cabin In The Woods’* sacrifice is a yearly ritual, which is roughly the rate at which horror sequels reproduce, and the running gag about the other countries failing in the ritual, which evokes the short-lived J-horror wave, hint at an interpretation that’s more about the strictures of commercial filmmaking expectations than about shaming individual viewers for their aesthetic tastes.

da máscara: o surgimento de Leslie Vernon, cada cultura tem seus monstros - ou, em consonância com a interpretação apresentada nos parágrafos anteriores, seu cinema de terror.

Figura 15 - *O segredo da cabana*: assim como o ritual nos EUA possui elementos do *slasher movie*, o japonês remete ao *J-horror*



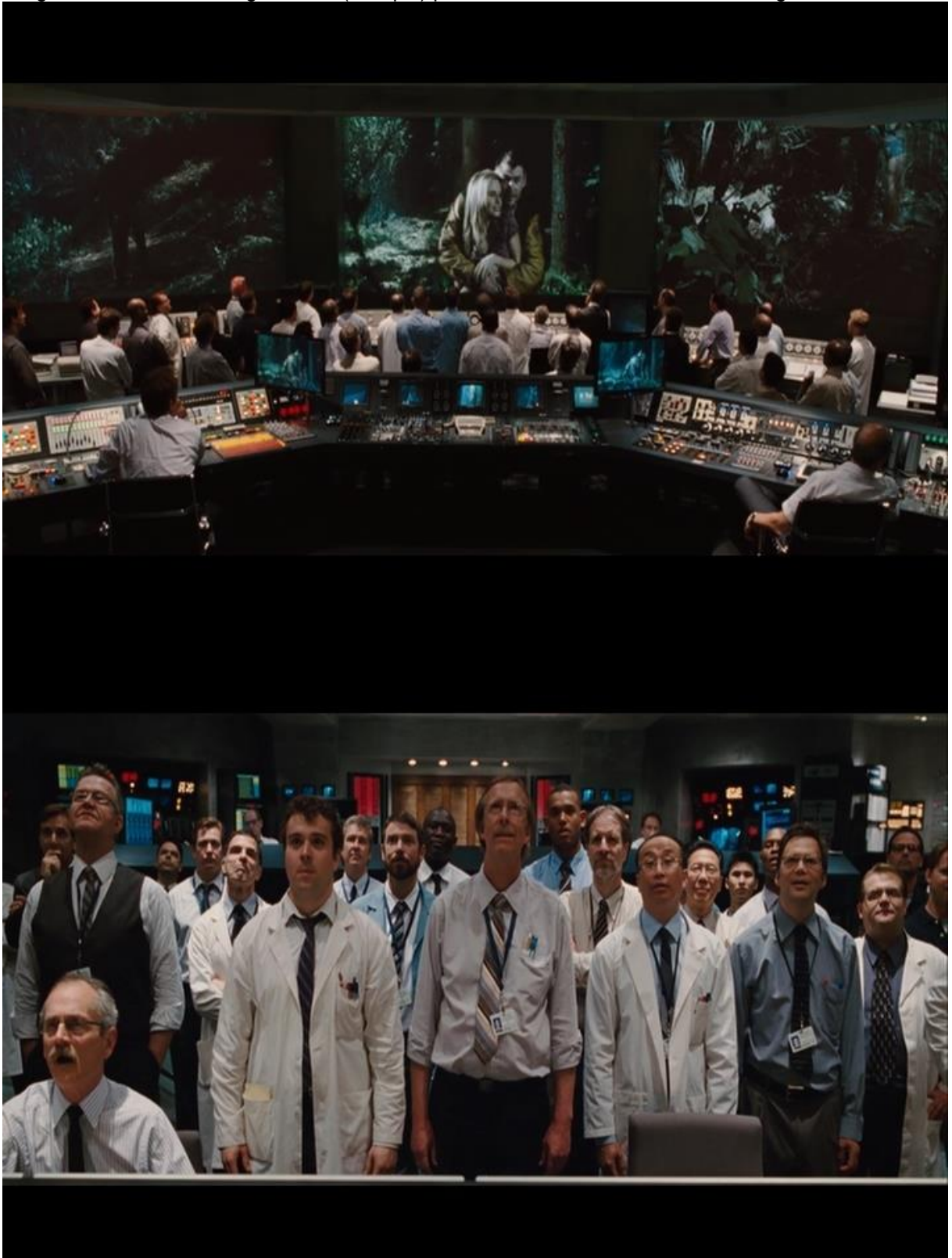
Fonte: *screenshot* do filme

No início do filme de Goddard é dito que o Japão possui um histórico perfeito de rituais bem-sucedidos, com os EUA vindo em segundo lugar. É possível que isso se trate de uma referência à popularidade e qualidade das filmografias de terror desses dois países, que os distinguiria como os mais importantes dentro do gênero. O fato de o Japão se mostrar superior aos EUA talvez seja parte da crítica de Goddard e Whedon ao estado do cinema de terror americano na época da criação de *O segredo da cabana*: comparados ao *torture porn*, os filmes de terror japoneses seriam muito mais eficientes. Já o trecho seguinte da fala da Diretora, a respeito do ritual ter mudado com o decorrer dos anos, parece sugerir que em décadas anteriores os elementos do ritual faziam referência a outros subgêneros do terror, *pré-slasher*.

Em se tratando de um filme cujo conceito suscita analogias com a própria

indústria cinematográfica, não é de se surpreender que *O segredo da cabana* contenha uma grande presença de câmera diegética. A quantidade enorme de monitores na instalação, exibindo aos técnicos todo o sofrimento dos cinco jovens a partir de satélites e de microcâmeras ocultas na cabana e nos seus arredores, eleva a um grau ainda mais assustador a noção vigente em *Pânico 4* de que toda a vida – e morte - moderna está sendo registrada em vídeo (digital). Uma das características do *slasher movie*, o ponto de vista do assassino é agora multiplicado por uma legião de técnicos engravatados (todos homens), que se aglomera silenciosa diante dos monitores na expectativa do ato sexual entre Curt e Jules. Mesmo que a alegoria aponte para os Antigos como os representantes do público, esses personagens ilustram fielmente a ânsia do espectador pela combinação de nudez e violência costumeiramente oferecida pelo *slasher movie*.

Figura 16 - A câmera diegética e o (múltiplo) ponto de vista do assassino em *O segredo da cabana*



Fonte: compilação do autor¹⁷⁷

¹⁷⁷ Montagem a partir de *screenshots* do filme.

Em abril de 2012 *O segredo da cabana* foi enfim lançado comercialmente. A despeito de todos os adiamentos, o filme parece não ter sido profundamente prejudicado junto ao público e à crítica, considerando a bilheteria mundial de quase 70 milhões de dólares, os vários prêmios recebidos e uma aprovação por parte dos críticos até maior do que a de *Pânico* em agregadores como Rotten Tomatoes¹⁷⁸ e Metacritic¹⁷⁹.

Apesar da recepção ao mais recente capítulo de *Pânico* não ter sido tão calorosa quanto se esperava, a influência da franquia ainda podia ser percebida em novos *slashers* que optavam por se aventurar pelos rumos da metalinguagem. *Assassino invisível* (*The town that dreaded sundown*, 2014), de Alfonso Gomez-Rejon, seria apenas um *remake* tradicional de *Assassino invisível* (*The town that dreaded sundown*, 1976), de Charles B. Pierce, não fosse pelo recurso de assumir o longa-metragem original como o que ele é: um filme – por sua vez, baseado em homicídios reais, os “Assassinatos ao Luar de Texarkana”, ocorridos nos anos 1940. No filme de Rejon, a cidade de Texarkana está celebrando a noite de Halloween com sua exibição anual do filme de Pierce quando alguém, usando a mesma indumentária do psicopata conhecido como Fantasma, dá início a uma nova onda de assassinatos que reproduz aqueles retratados na obra de 1976. É uma premissa semelhante à de *Pânico 4* e com situações bastante parecidas – a exibição do *Assassino invisível* de 1976 no *drive-in* de Texarkana está para a Stab-a-thon em Woodsboro assim como Foster e Corey, as duas pessoas que se revezam na identidade do Fantasma, estão para Jill e Charlie, a dupla de *Ghostfaces* de 2011 (com um deles matando o outro durante o embate decisivo com a Garota Final). Além disso, no filme de Rejon, a referência dos personagens é, em boa parte, muito mais o filme de Pierce do que os fatos nos quais este foi baseado, da mesma maneira que, no filme de Craven, *A punhalada* é uma referência muito mais presente do que os “reais” assassinatos de Woodsboro. Tudo isso coloca *Assassino invisível* no mesmo curioso meio de caminho entre um *remake* e uma sequência onde se posiciona *Pânico 4*.

¹⁷⁸ Disponível em: <https://www.rottentomatoes.com/m/the_cabin_in_the_woods> e <https://www.rottentomatoes.com/m/1074316_scream>. Acesso em: 09 mar. 2020.

¹⁷⁹ Disponível em: <<https://www.metacritic.com/movie/the-cabin-in-the-woods>> e <<https://www.metacritic.com/movie/scream>>. Acesso em: 09 mar. 2020.

Figura 17 - A Garota Final do *Assassino invisível* de 2014 surge abaixo do telão que exibe o *Assassino invisível* de 1976



Fonte: *screenshot* do filme

Embora uma comédia, *Terror nos bastidores* (*The Final Girls*, 2015), de Todd Strauss-Schulson, também bebe na fonte da franquia *Pânico* ao mostrar um grupo de jovens amigos consciente das convenções do *slasher movie*. O elemento de fantasia presente no universo de *Terror nos bastidores*, no entanto, leva-os literalmente para dentro de um filme *slasher* dos anos 1980 chamado *Camp bloodbath*, no qual a falecida mãe de uma das jovens interpretou um dos personagens assassinados pelo psicopata mascarado Billy Murphy. Enquanto a garota lida com as confusas emoções desencadeadas pelo reencontro, ela e os amigos precisam fazer uso do que sabem a respeito dos clichês do subgênero a fim de sobreviverem até o final de *Camp bloodbath*. No decorrer disso, o enredo do filme-dentro-do-filme acaba sendo profundamente alterado e seus personagens tomam consciência de que suas vidas existem somente em uma obra de ficção. Assim, aparece também aqui o conflito juvenil, explorado em *O segredo da cabana*, entre ater-se a um papel planejado por outros e tentar tomar as rédeas do próprio destino.

Tal como em *Cut: cenas de horror* e *Colinas de sangue*, as cenas do filme-dentro-do-filme *Camp bloodbath* também emulam a estética da década de 1980, incluindo a imagem granulada e suja associada às produções de baixo orçamento da época. Dentro do filme, porém, tudo se mostra extremamente colorido, com uma beleza plástica que beira a artificialidade. Essa escolha estética dos realizadores de *Terror nos bastidores* ajuda a realçar o contraste entre o mundo “real” e a vida dentro do filme, bem como pode se tratar de uma referência à própria

década de 1980, marcada pelos visuais repletos de fluorescências e neons. Uma vez dentro de *Camp bloodbath*, as pessoas “reais” se encontram subordinadas à gramática cinematográfica: elas são capazes de ouvir a trilha musical e a *voice-over*¹⁸⁰, de ver diante de si os créditos, o *lettering*¹⁸¹ e a cartela com a classificação indicativa e de sentir em si mesmas os efeitos da câmera lenta e dos *flashbacks* (durante estes, espantam-se por terem ficado em preto e branco).

Figura 18 - Uma vez dentro do filme *Camp bloodbath*, as pessoas "reais" de *Terror nos bastidores* (2015) encontram-se subordinadas à gramática cinematográfica



Fonte: *screenshot* do filme

Dude bro party massacre III (2015), de Tomm Jacobsen, Michael Rousselet e Jon Salmon, é outra comédia a extrair humor das convenções do *slasher movie*. A piada começa já no título, uma vez que os dois primeiros filmes simplesmente não existem. Isso não impede que cenas do que teria ocorrido neles sejam mostradas durante um *flashback*, e é quando conhecemos os massacres perpetrados pelas assassinas Motherface na fraternidade Delta Bis. O solitário irmão gêmeo de um dos rapazes assassinados então se junta à fraternidade com o intuito de vingar sua morte, sendo aos poucos cativado pelo espírito de grupo. Com um elenco majoritariamente masculino, o longa-metragem brinca com o homoerotismo latente do macho americano e escancara o ridículo de determinados clichês dos filmes *slasher* ao colocar rapazes em situações sempre reservadas a garotas, como

¹⁸⁰ *Voice-over*: termo utilizado para designar uma voz sobreposta à cena, como, por exemplo, a voz de um narrador.

¹⁸¹ *Lettering*: textos inseridos no filme. Podem ser usados, entre outras coisas, para indicar a data ou o local em que a cena ocorre.

cenar de nudez gratuita e conflitos em torno da perda da virgindade.

No texto que o inicia, *Dude bro party massacre III* é apresentado como um filme raro dos anos 1980, cujas cópias foram banidas e destruídas por ordem do presidente dos EUA à época, Ronald Reagan. A versão a que assistimos seria uma cópia gravada em VHS por um adolescente quando da última exibição do filme em um canal de tevê de acesso público de Minneapolis. Fiéis a esse conceito, os realizadores inseriram no início e no final do longa-metragem filmagens caseiras de bebês, como se o tal adolescente de Minneapolis tivesse gravado o filme em uma fita que continha cenas domésticas da sua família. Também aparecem a vinheta do canal e da sessão da madrugada em que o filme foi exibido, bem como trechos entrecortados dos intervalos comerciais. Mais uma vez é emulada a estética da década de 1980, porém esta se mantém por toda a duração do filme, ao contrário dos outros casos já citados. É, inclusive, uma questão interessante se *Dude bro party massacre III* não poderia ser considerado, ele todo, um filme-dentro-do-filme, de acordo com o conceito de que aquilo a que estamos assistindo é a fita VHS com a gravação de sua exibição na tevê (mais comerciais, vinhetas e filmagens caseiras).

Se *Terror nos bastidores* e *Dude bro party massacre III* inseriram certa ousadia estética no terreno do *slasher movie*, *A morte te dá parabéns* (*Happy death day*, 2017), de Christopher Landon, trouxe a ele algo inédito em termos de enredo. Ao apresentar a história de Tree Gelbman, uma universitária que inexplicavelmente revive o dia de seu assassinato apenas para morrer novamente e começar tudo outra vez, em um *loop* temporal que parece infinito, *A morte te dá parabéns* é provavelmente o primeiro *slasher* em que uma mesma vítima é assassinada múltiplas vezes e de várias maneiras diferentes no decorrer do filme. Mais: essa vítima é justamente a Garota Final (Tree consegue sobreviver ao assassino na conclusão). Algo igualmente curioso é que durante boa parte da história Tree não é a Garota Final característica – pelo contrário, ela é o tipo de personagem que, na tradição do *slasher movie*, costuma ser despachado após pouco tempo de projeção. Tree vive o mundo fútil das casas de irmandade, tem um caso com seu professor casado e não pensa duas vezes antes de magoar as pessoas à sua volta. O fenômeno que a obriga a viver o mesmo dia ininterruptamente também a força a encarar seus erros e defeitos e a repensar sua maneira de tratar os demais e a si mesma. Ao término do filme, Tree se transformou em uma pessoa melhor, e, em consequência, em uma Garota Final moderna e “[...] um novo tipo de heroína para

toda uma nova geração” (SQUIRES, 2019, on-line, tradução nossa)¹⁸².

Essa nova geração teve também a oportunidade, por outro lado, de acompanhar o retorno da mais icônica das Garotas Finais. Depois de 16 anos afastada da franquia, Jamie Lee Curtis voltou a viver Laurie Strode em *Halloween* (2018), de David Gordon Green. Ao desconsiderar os últimos nove capítulos da saga, o filme se mostra uma sequência direta do longa-metragem original, e foca na maneira com que o confronto com Michael Myers, 40 anos antes, moldou Laurie como uma sobrevivente em alerta contínuo, sempre à espera da noite em que ele voltará para casa. Ao mesmo tempo, *Halloween* introduz a descendência de Laurie, incluindo Allyson, a neta adolescente que, assim como Tree Gelbman, poderá ascender como uma nova heroína nas duas sequências já planejadas, com estreias previstas para 2020 e 2021.

Em novembro de 2018, *Halloween* se tornou o filme *slasher* de maior bilheteria de todos os tempos, superando *Pânico*. Com uma arrecadação mundial de mais de 250 milhões de dólares, o longa-metragem que retoma a história responsável por desencadear a febre chamada *slasher movie* parece coroar a resiliência do subgênero. Um subgênero que, ao olhar constantemente para dentro de si mesmo, é capaz de converter suas próprias idiossincrasias no combustível necessário para explorar novos caminhos narrativos e, dessa forma, driblar a morte exatamente como seus eternos e adorados psicopatas se acostumaram a fazer.

¹⁸² [...] a new sort of heroine for a whole new generation.

4. Considerações finais

A metalinguagem sempre esteve presente no “DNA” do *slasher movie*. Ao traçarmos suas origens até os seminais *Psicose* e *A tortura do medo*, dois filmes que trabalharam a câmera subjetiva como ponto de vista do assassino, deparamo-nos, no segundo, com uma câmera que é mais do que apenas representativa desse assassino: é sua arma em si. O *giallo*, subgênero cinematográfico que também contribuiu para o surgimento do *slasher movie*, nasce já autoconsciente, com seu *Olhos diabólicos* apresentando uma protagonista que é leitora compulsiva do seu equivalente literário. Tão cedo quanto o início da década de 1980, o modelo textual do *slasher* se provava tão facilmente reconhecível que *Noivas em perigo* traz em sua sequência de abertura um assassinato em um cinema durante a exibição de um *slasher*, e filmes de outros gêneros e subgêneros como *Pague para entrar, reze para sair*, *Um tiro na noite* e *Corpo estudantil* o utilizaram com objetivos diversos, como acenar ao seu público-alvo, referenciar a produção cinematográfica independente da época ou gerar comicidade. Propostas autorreflexivas mais ousadas, porém, tiveram destinos ingratos: *O massacre* teve seu roteiro reescrito para caber em uma abordagem mais convencional, *A noite das brincadeiras mortais* foi promovido como um *slasher* típico, levando os espectadores à decepção, e *De volta à escola de horrores* e *O novo pesadelo: o retorno de Freddy Krueger* não conquistaram o público o suficiente para provocar a grande revolução que poderia ter resgatado o *slasher movie* do esquecimento que amargou entre o final da década de 1980 e a primeira metade dos anos 1990.

Tal revolução veio somente em 1996 com *Pânico*, filme que se assegura de que todas as cartas marcadas do *slasher* estejam na mesa para então jogar divertidamente com elas. Uma hipótese para o êxito de *Pânico* onde as produções metalinguísticas acima citadas falharam é a distância temporal que separa o filme da saturação do mercado de *slasher movie* na década anterior, distância essa que pode ter tornado aquele modelo textual agradavelmente nostálgico para um público imerso na pós-modernidade que caracterizou o cinema dos anos 1990. Soma-se a isso outro fator: ao contrário de *O novo pesadelo: o retorno de Freddy Krueger*, *Pânico* investiu na autorreferência a todo um subgênero, e não apenas a uma única franquia, e colocou como protagonistas não os profissionais de cinema, mas o público.

A sessão de *Halloween: a noite do terror* na tevê é utilizada por *Pânico* para abordar algumas das convenções do *slasher movie*, como a virgindade da Garota Final e as regras de sobrevivência (e em cada filme da franquia é discutido, em um momento sempre carregado de ironia, um conjunto de regras a ele diretamente relacionado: em *Pânico 2* são as regras das sequências, em *Pânico 3*, das trilologias, e em *Pânico 4*, dos *remakes*). Montagens paralelas entre o que ocorre no filme de Carpenter e com os personagens de *Pânico* e a combinação da trilha musical dos dois filmes – de uma maneira que chega a borrar a fronteira entre diegético e extradiegético – potencializam a produção de significado no longa-metragem de Craven.

O sucesso estrondoso de *Pânico* deu início a um reavivamento do *slasher movie*, com *Eu sei o que vocês fizeram no verão passado*, *Pânico 2*, *Halloween H20: vinte anos depois*, *Lenda urbana* e *Eu ainda sei o que vocês fizeram no verão passado* sendo lançados nos dois anos seguintes. A maior parte contou com o envolvimento de Kevin Williamson, e, dessa forma, pode-se dizer que, diferentemente da era clássica do *slasher*, um roteirista havia se tornado a figura-chave do subgênero. Considerando que, desses, apenas nos dois capítulos de *Pânico* é empregada a metalinguagem, seria não exatamente a característica autorreflexiva o que estúdios e público buscavam no trabalho de Williamson, mas principalmente sua habilidade em desenvolver personagens, em especial os jovens. Williamson se mostrou capaz de captar o espírito do adolescente daquela época e traduzi-lo em sua obra da mesma maneira que John Hughes, diretor e roteirista responsável por alguns dos mais célebres filmes jovens dos anos 1980, havia feito na década anterior.

Algo questionado na obra de Williamson é a validade de *Pânico* enquanto trilogia previamente planejada. *Pânico 2*, bem como o primeiro filme, conclui-se de uma forma que não pede um filme seguinte. Por trazer revelações que conduzem a uma ressignificação do todo, somente *Pânico 3* legitimaria a franquia como uma trilogia previamente planejada. Independentemente disso, *Pânico 2* introduziu um componente que se tornaria mais e mais relevante na saga, a franquia-dentro-da-franquia *A punhalada*. Iniciava-se a peculiar relação – primeiro, a distância, e no terceiro filme, interpessoal - dos personagens de *Pânico* com aqueles que os interpretam nos filmes de *A punhalada*, o que inclui atores reais como Tori Spelling, Heather Graham, Luke Wilson e David Schwimmer (este sendo apenas citado).

O filme-dentro-do-filme *A punhalada* remete a *mise en abyme*, ficções caracterizadas por textos dentro dos textos. Tal conceito é levado a extremos quando se analisa a exibição de *Pânico 2* na tevê em uma cena de *Halloween H20: vinte anos depois*. Afinal, isso significaria que, no universo da franquia *Halloween*, *Pânico* é apenas uma franquia de filmes, e, uma vez que *Halloween: a noite do terror* é assistido pelos personagens de *Pânico*, também que, no universo da franquia *Pânico*, *Halloween* é apenas uma franquia de filmes. Porém, uma situação problemática emerge ao constatar-se que, no universo da franquia *Pânico*, existiria o filme *Halloween H20: vinte anos depois*, dentro do qual existiria o filme *Pânico 2*, que não poderia existir, já que *Pânico 2* é a vida real no universo da franquia *Pânico*. Igualmente, no universo da franquia *Halloween*, existiria o filme *Pânico*, dentro do qual existiria o filme *Halloween: a noite do terror*, que não poderia existir, já que *Halloween: a noite do terror* é a vida real no universo da franquia *Halloween*.

O mergulho de *Pânico* na metalinguagem é ainda mais profundo ao chegar ao seu terceiro capítulo por este se passar em Hollywood durante as filmagens frustradas de *A punhalada 3: de volta a Woodsboro*. Cresce a importância da franquia-dentro-da-franquia na saga, com um novo Ghostface assassinando os atores na ordem em que seus personagens são mortos no roteiro, que, por sua vez, é a primeira história de *A punhalada* independente de eventos ocorridos nos filmes de *Pânico*. Sidney, Gale e Dewey, personagens principais da franquia *Pânico*, interagem com os atores que os interpretam em *A punhalada 3: de volta a Woodsboro*, mas trata-se de personagens também, ou seja, de atores fictícios, o que poupou aos realizadores de *Pânico 3* a ousadia metalinguística dos assassinatos ficcionais de Tori Spelling e David Schwimmer. Nesse terceiro filme fica claro o progressivo aumento de escopo da franquia em termos de cenário – iniciando-se em Woodsboro, passando por uma universidade e chegando a Hollywood – e da relação de seus Ghostfaces com o cinema – de fãs para um estudante de cinema e então para um cineasta (que, como tal, fez uso de imagens filmadas e construiu uma narrativa a fim de “dirigir” os assassinos de sua mãe em eventos anteriores a *Pânico*). Tudo retorna ao início em *Pânico 4*, que novamente se passa em Woodsboro e traz fãs de cinema como Ghostfaces.

Embora, em 2000, a comédia *Todo mundo em pânico* reafirmasse a popularidade do *slasher movie* ao arrecadar mais de 200 milhões de dólares em bilheteria parodiando *Pânico* e *Eu sei o que vocês fizeram no verão passado*, o

subgênero começava a perder espaço na preferência do público para outras tendências do cinema de terror como o *J-horror*, o *found footage*, o terror sobrenatural e o *torture porn*. Além disso, o Massacre de Columbine, ocorrido em 1999, levou ao endurecimento da MPAA em relação a conteúdo violento, o que impactou especialmente os filmes *slasher*. Dessa época, *Cut: cenas de horror*, *Lenda urbana 2* e *Medo em Cherry Falls* enveredaram pela metalinguagem e/ou subversão de convenções, porém sem grandes êxitos comerciais. Os dois primeiros se desenrolam durante a produção de um *slasher* - no caso de *Cut: cenas de horror*, trata-se de um filme incompleto dos anos 1980, em cujas cenas se emula a estética daquele período. Já *Medo em Cherry Falls* subverte a convenção do *slasher movie* de que a personagem virginal sempre escapa com vida ao apresentar um assassino que mata justamente virgens. Em 2003, no entanto, dois incontestáveis sucessos de bilheteria, *Freddy X Jason* e o *remake* de *O massacre da serra elétrica*, mostraram que os clássicos do *slasher* ainda possuíam potencial comercial. Na sequência, o mercado foi inundado por *remakes* de *slashers* dos anos 1970 e 1980, o que ajudou a manter o subgênero em rotação, ainda que indicasse certa falta de ousadia por parte de estúdios e produtoras.

Na contramão da tendência, *Por trás da máscara: o surgimento de Leslie Vernon*, lançado de maneira limitada nos EUA em 2006, explorou novas camadas do modelo textual do *slasher movie*, expandindo o que *Pânico* havia feito ao elaborar justificativas e significados para as convenções do subgênero. Transcorre em um universo onde Michael Myers, Jason Voorhes e Freddy Krueger realmente existem, com uma equipe de documentaristas registrando a trajetória daquele que pode vir a ser o próximo integrante dessa “realeza”. Sendo assim, o longa-metragem alterna narrativa tradicional e um estilo *mockumentary* – possuindo momentos com formato de reportagem e de entrevista –, o que o aproxima do *found footage*, muito popular na época.

Tal como Randy Meeks em *Pânico*, Leslie Vernon ressalta a importância da virgindade da Garota Final. Contudo, as regras de sobrevivência elencadas por Randy significam simplesmente que sexo, drogas e bebida distraem as vítimas, tornando-as alvos fáceis. Já a visão de Leslie confere à inocência da Garota Final um caráter quase mitológico. A provação dela possui traços da Jornada do Herói como descrita por Campbell (2008), bem como um teor sexual, com uma situação inicial de desconhecimento do mundo – a simbologia do útero -, um cruzamento de

limiar que revela um caminho repleto de perigo – o canal de nascimento - e, por fim, o empoderamento. Este se dá quando a Garota Final apanha uma arma fállica, representativa da masculinidade do seu adversário, o que, desde Clover (1987), é visto como um processo de masculinização da própria Garota Final. Os arquétipos da Jornada do Herói também são identificáveis, com Leslie desempenhando o papel tanto do Vilão quanto do Mentor, uma vez que, ao explicar à diretora do documentário, Taylor, todo o processo pelo qual deve passar uma Garota Final, ele gradualmente a prepara para se tornar uma.

O arquétipo do Mentor também é exercido por Eugene, assassino “aposentado” que é melhor amigo e conselheiro de Leslie. Mais do que isso, Eugene e Leslie acreditam desempenhar uma função fundamental na cultura humana como representantes do Mal contra o qual o Bem deve se colocar. Já o Bem seria representado pelos seus aqui-inimigos, ou “Ahabs” – referência literária ao capitão que caçava Moby Dick –, pessoas que dedicam a vida a enfrentá-los – no caso de Leslie, o psiquiatra Dr. Halloran, inspirado no aqui-inimigo de Michael Myers, Dr. Loomis.

Pelo relato de sua “carreira”, é possível depreender que Eugene simboliza uma época do *slasher* que precede as franquias milionárias de Michael, Jason e Freddy, uma época de psicopatas que apareciam em apenas um filme e não se tornavam tão populares quanto os três (o corroteirista e o diretor/corroteirista de *Por trás da máscara: o surgimento de Leslie Vernon* afirmam que Eugene e os assassinos de *Noite do terror* e *Na senda do crime* são a mesma pessoa). Por sua vez, ao revelar às câmeras o funcionamento interno do subgênero, Leslie simbolizaria a era inaugurada pela metalinguagem de *Pânico*.

Leslie mostra aos documentaristas que prepara meticulosamente seu corpo, sua mente, o ambiente e toda a narrativa antes da chacina, o que explicaria certos clichês, às vezes incoerentes, do *slasher movie*, como os assassinos conseguirem alcançar suas vítimas em fuga apenas caminhando e suas constantes ressurreições. As quedas de energia, as armas que se mostram ineficazes, as janelas que não se abrem - tudo no cenário é previamente sabotado. Histórias pregressas traumáticas e *red herrings* também são plantados. Mas o que nem mesmo Leslie consegue explicar é o comportamento costumeiramente estúpido das vítimas em situações de ameaça...

Apesar de propor um universo compartilhado com *Halloween, Sexta-feira*

13, *A hora do pesadelo*, *Noite do terror* e *Na senda do crime*, *Por trás da máscara: o surgimento de Leslie Vernon* não se enquadra no mesmo parâmetro, por exemplo, de *Jason vai para o inferno: a última sexta-feira* e *Freddy X Jason*, que foram fruto de um planejamento conjunto dos detentores dos direitos dos personagens envolvidos. Por sua vez, a franquia *Terror no pântano* resolveu aderir à ideia ao mencionar a existência de elementos de *Por trás da máscara: o surgimento de Leslie Vernon* e *Sexta-feira 13* em sua realidade, além de inserir uma personagem da franquia *O massacre da serra elétrica*, dessa forma expandindo ainda mais esse universo compartilhado, no qual, aliás, *Pânico* seria apenas uma franquia de filmes (mesmo os filmes de *Halloween*, *Sexta-feira 13* e *A hora do pesadelo* poderiam ser filmes nesse universo, adaptações cinematográficas das vidas de Michael, Jason e Freddy respectivamente, uma vez que o próprio Leslie é objeto de um filme, ainda que do gênero documentário).

Anos após *Todo mundo em pânico*, comédias parodiando o *slasher movie* voltaram a aparecer na virada da década. *Tucker e Dale contra o mal* subverte a fórmula dos filmes de caipiras assassinos, enquanto *Pânico na escola* anaboliza o conceito de *mise en abyme* com um filme-dentro-de-um-filme-dentro-de-um-filme-dentro-de-um-filme.

No mesmo ano de *Pânico na escola*, *Pânico 4* fez parecido em sua abertura, com *A punhalada 6* sendo assistido por personagens de *A punhalada 7*, que é assistido por personagens de *Pânico 4*, todo esse percurso sendo pontuado por críticas irônicas à onda *torture porn*, ao *slasher* e à própria franquia *Pânico*. Também levou à conclusão de que a franquia *A punhalada* (que tem apenas seus três primeiros filmes baseados na vida de Sidney) existe em dois universos ao mesmo tempo, o universo da franquia *Pânico*, onde ela é composta por sete filmes, e o universo de *A punhalada 7*, onde é composta por seis filmes. A importância da franquia-dentro-da-franquia chegou a um ponto em que ela se tornou para alguns personagens de *Pânico 4* uma referência até maior do que os eventos em que foi baseada.

Sendo os *remakes* e as sequências infundáveis os temas da vez, esse quarto capítulo traz várias releituras de acontecimentos do primeiro filme, colocando-se assim num meio-termo entre um *remake* e uma sequência com “passagem de bastão” (embora toda a nova geração de personagens acabe sendo morta). “Nova década, novas regras” e “o inesperado é o novo clichê” são os lemas de *Pânico 4*,

mas este certamente revisita elementos e estruturas do filme de 1996.

Além de olhar para o estado do gênero terror depois de 11 anos sem um filme da franquia, *Pânico 4* também atenta para as transformações socioculturais e tecnológicas ocorridas durante esse hiato, como as redes sociais e meios para captação e difusão audiovisual que possibilitam a praticamente qualquer pessoa produzir conteúdo para a internet – os dois novos Ghostfaces inclusive filmam os assassinatos para compartilhar digitalmente. Como não poderia deixar de ser, então, a câmera diegética marca presença em diversos momentos do filme.

Comentar o estado do terror, especialmente no que concerne a um suposto caráter sádico-punitivo do *torture porn*, também foi um dos objetivos dos realizadores de *O segredo da cabana*. Tal como *Por trás da máscara: o surgimento de Leslie Vernon*, o filme acontece em um universo onde seres que vemos em filmes de terror existem de verdade, porém, em vez dos “oficiais” Michael, Freddy e Jason, são versões de personagens de franquias como *Alien*, *Hellraiser* e *O massacre da serra elétrica*. E, ao contrário do que ocorre no filme de 2006, a existência desses seres não é de amplo conhecimento, mas um segredo mantido por uma organização igualmente secreta. Já em oposição à franquia *Pânico*, há o fato de que os personagens de *O segredo da cabana* não demonstram possuir a cultura dos filmes de terror.

O elemento de fantasia é outro ponto que difere o filme de *Pânico* e *Por trás da máscara: o surgimento de Leslie Vernon*, já que, nele, a ira de uma raça de deuses antigos é aplacada pelos assassinatos de jovens por vampiros, lobisomens, fantasmas e outras criaturas sobrenaturais ou não. Esse ritual de sacrifício é diferente em cada cultura, e os rituais dos EUA e do Japão (o primeiro, composto pelas convenções do *slasher movie*, o segundo, pelas do *J-horror*) são os de maior destaque no filme possivelmente como uma representação da importância do cinema de terror desses dois países. A informação de que se altera com o passar do tempo pode ser uma referência às diferentes tendências do gênero terror que vão se sucedendo no gosto do público de acordo com cada época.

Além da juventude, o ritual exige que cada sacrificado se adeque a um de cinco arquétipos recorrentes no *slasher*: a Prostituta, o Atleta, o Erudito, o Tonto e a Virgem (a morte da Virgem é opcional, mas é imprescindível que ela seja a última). Os técnicos da organização controlam de sua instalação subterrânea uma série de recursos com o intuito de influenciar esses jovens a tomar um conjunto de

determinadas decisões, bem típicas dos *slashers*, até que se encaixem em seus respectivos arquétipos. Como quando passam pelo proverbial posto de gasolina decadente e encontram o igualmente arquetípico Mensageiro, figura que no subgênero costuma profetizar o destino fatal das vítimas: cabe a eles decidir seguir em frente ou não, e a primeira opção é uma carta branca para que sejam punidos pelas monstruosidades que os aguardam.

Mas punidos por qual motivo? Por serem jovens. O sacrifício da juventude é o que mantém estável a sociedade de *O segredo da cabana*. Quando duas das oferendas transcendem os papéis e o roteiro que lhes foram impostos pela organização, essa sociedade desmorona e abre espaço para uma nova, seja ela qual for. Novamente é possível traçar um paralelo com a obra de John Hughes, principalmente *Clube dos cinco*, no qual cinco adolescentes representando arquétipos dos filmes jovens são detidos na biblioteca do colégio e vão pouco a pouco se libertando da categorização que o mundo adulto lhes infligiu.

O conceito de técnicos operando inúmeros recursos com o objetivo de fazer um grupo de jovens seguir um roteiro tantas vezes encenado para a satisfação de espectadores sedentos de sangue suscitou a interpretação de que *O segredo da cabana* seria uma grande analogia à produção de filmes de terror. Os técnicos representariam os cineastas, e os deuses antigos, os espectadores, sempre prontos a rechaçar um filme de terror quando este não segue à risca a receita à qual se acostumaram. Uma variação nessa leitura seria a de que os deuses antigos na verdade representam os todo-poderosos donos de estúdio, que desaprovam qualquer mudança em suas lucrativas fórmulas. Nesse caso, a crítica estaria direcionada não aos espectadores, mas a um sistema que supõe que o público anseia unicamente pela repetição.

Da mesma maneira que *Por trás da máscara: o surgimento de Leslie Vernon e Pânico 4*, *O segredo da cabana* é repleto de câmera diegética, na forma do sistema de monitoramento da instalação. O voyeurismo, indissociável da história do *slasher movie*, intensifica-se nesse filme, uma vez que o ponto de vista do assassino não pertence a somente um indivíduo, e sim a dezenas de técnicos que, tal como os espectadores de *slashers*, aguardam ansiosas a sua cota de sangue e sexo.

Em 2015, outro filme trabalhou a questão do jovem em conflito ao descobrir-se limitado a um papel imposto por forças externas. Contando com um elemento fantástico, a comédia *Terror nos bastidores* apresenta a história de cinco

amigos que acabam indo parar dentro de um filme *slasher* da década de 1980 (de imagem granulada e suja feito *slashers* da época) e, como na franquia *Pânico*, precisam usar seu conhecimento a respeito da fórmula do subgênero para se manterem vivos. Porém, ao interagirem com os personagens do filme-dentro-do-filme, fazem com que estes se deem conta de que são produto da ficção e o enredo termina sendo alterado. A diferença entre o mundo “real” e o mundo do filme é realçada pelo colorido propositalmente artificial do segundo, que remete à estética dos anos 1980, e pela própria gramática cinematográfica – recursos como trilha musical, *voice-over*, créditos e câmera lenta são totalmente perceptíveis para os amigos.

Também uma comédia, *Dude bro party massacre III* (que integra uma franquia inexistente, já que não há dois filmes anteriores) emula a estética oitentista durante toda a sua duração, pois parte do conceito de que aquilo a que o público está assistindo é uma gravação em VHS, realizada por um adolescente americano, da última exibição televisiva de um filme raro dos anos 1980 – assim, filmagens caseiras da família do rapaz, comerciais e vinhetas aparecem aqui e ali. Considerando o conceito de que estamos assistindo ao conteúdo dessa fita VHS, em que o filme divide espaço com esse outro material, não seria *Dude bro party massacre III* um filme-dentro-do-filme? Eis uma interessante questão. Quanto ao enredo, o fato de girar em torno dos embates entre os membros de uma fraternidade e *serial killers* femininas possibilita um humor satírico de inversão de papéis, em que personagens masculinos protagonizam situações sempre reservadas às mulheres nos *slashers*.

Já o enredo de *A morte te dá parabéns*, em que uma garota é assassinada e revive o dia de sua morte seguidamente, permite não apenas a ousadia narrativa de que a Garota Final seja morta, como também que isso aconteça diversas vezes e em uma variedade de maneiras. Além disso, a protagonista inicia seu arco dramático no espectro totalmente oposto ao de uma Garota Final em termos de personalidade, e é através desse ciclo de morte e renascimento que ela vai se aproximando mais e mais do perfil de uma heroína.

Em 2018, 40 anos depois de *Halloween: a noite do terror* deflagrar a onda do *slasher movie*, um novo capítulo da saga de Michael Myers, intitulado simplesmente *Halloween*, consagrou-se como o filme *slasher* de maior bilheteria de todos os tempos. É uma marca que comprova a capacidade desse subgênero de

reinventar-se, reerguer-se e manter-se relevante ao longo das transformações da indústria cinematográfica e das mudanças na preferência do público. Se a metalinguagem e a autorreferência, presentes no decorrer da evolução do *slasher*, não se mostraram fatores decisivos para seu sucesso nas décadas de 1970 e 1980 – sendo inclusive rejeitadas pelo público numa época em que a velha fórmula, por sua vez, também já não parecia mais tão atrativa –, certamente tiveram papel fundamental em seu reavivamento nos anos 1990. Ao abordar o “calcanhar de Aquiles” do subgênero – os clichês, as convenções desgastadas - não como uma fraqueza, mas como o coração do seu discurso, *Pânico* entregou ao público de um cinema profundamente pós-moderno uma obra em sintonia com sua época. A distância temporal, que pode ter conferido ao modelo textual do *slasher movie* o verniz brilhante da nostalgia, talvez também mereça crédito nesse ressurgimento. Novamente, a metalinguagem não foi regra nessa era. Tampouco o êxito comercial, com o *slasher* surfando um nível flutuante de sucesso, mas, de qualquer maneira, sempre em movimento.

Ao passo que a franquia *Pânico* se concentrou mais em imersões vertiginosas no conceito de *mise en abyme*, em dissecar o cinema como um todo - a indústria e sua obsessão por sequências, trilogias, franquias, *remakes* – e no efeito disso tudo sobre o espectador, nos últimos 15 anos o *slasher*, de modo geral, parece ter caminhado na direção da contestação dos papéis e arquétipos e de uma busca por significado nas convenções do subgênero, como mostram *Por trás da máscara: o surgimento de Leslie Vernon*, *Tucker e Dale contra o mal*, *O segredo da cabana*, *Terror nos bastidores*, *Dude bro party massacre III* e *A morte te dá parabéns*. *Pânico* deu início à conversa ao dizer “as regras existem”. Outros filmes continuaram o diálogo perguntando “mas por quê?”. Ao exporem as convenções, os *slashers* metalinguísticos ajudaram a torná-las maleáveis, dinâmicas. Ao renovarem o subgênero, porém mantendo-o ainda tão reconhecível quanto em 1980, acabaram por resgatá-lo da estagnação.

Diante da impressionante resiliência do *slasher movie*, refletir sobre o seu futuro mostra-se um exercício prazeroso. Cravar qualquer prognóstico quanto a ele, contudo, configura uma aposta cega. Da mesma maneira, encerrar a presente pesquisa com uma conclusão definitiva, dada a riqueza de análises que o tema permite, seria um desperdício. O cinema, por si só, já propõe um caleidoscópio de diferentes perspectivas, o que dizer então do cinema *falando do cinema* por meio da

metalinguagem? Assim, a pesquisa não pretende de maneira alguma ser um veredito, mas um convite a que demais pesquisadores produzam leituras críticas, busquem interpretações diversas e sigam adiante, rumo às próximas décadas do estudo do *slasher movie* e do terror em geral.

Referências

Livros, capítulos, artigos e teses

ALTMAN, R. **Film/Genre**. Londres: British Film Institute, 1999. 246p.

BANDEIRA, M. **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1990. 1696p.

CAMPBELL, J. **The hero with a thousand faces**. 2nd. ed. Novato: New World Library, 2008. 418p.

_____. **Para viver os mitos**. 5. ed. São Paulo: Cultrix, 2011. 224p.

CAPUTI, J. **The age of sex crime**. Bowling Green: Bowling Green State University Popular Press, 1987. 246p.

CARREIRO, R. Elogio da imperfeição: [Rec] e a câmera diegética em falsos *found footage* de horror. In: XXXVI CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 2013, Manaus, AM. **Anais [...]**. Manaus: Ufam, 2013. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2013/lista_area_DT4-CI.htm>. Acesso em: 10 mar. 2020.

CLOVER, C. J. Her body, himself: gender in the slasher film. In: BLOCH, R. H.; FERGUSON, F. (editores). **Representations, nº. 20, special issue: Misogyny, misandry, and misanthropy**. Oakland: University of California Press, 1987. p. 187-228.

DUNCAN, L. **Eu sei o que vocês fizeram no verão passado**. São José dos Campos: Benvirá, 2014. 224p.

ESPANCA, F. **A mensageira das violetas**. São Paulo: L&PM, 1997. 80p.

GROVE, D. **Sexta-feira 13: arquivos de Crystal Lake**. Rio de Janeiro: Darkside Books, 2015. 320p.

GUNNING, T. Attractions: how they came into the world. In: STRAUVEN, W. (editora). **The cinema of attractions reloaded**. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006. p. 31-39.

_____. The cinema of attraction: early film, its spectator and the Avant-Garde. In: KIRIHARA, D. (editor). **Wide angle magazine, volume 8, nº 3**. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1986. p. 63-70.

_____. Cinema of attractions. In: ABEL, R. (editor). **Encyclopedia of early cinema**. 2nd. ed. Londres/Nova York: Routledge, 2005. p. 124-127.

HARPER, J. **Legacy of blood: a comprehensive guide to slasher movies**. Manchester: Critical Vision, 2004. 192p.

HOWARTH, T. **The haunted world of Mario Bava**. Albany: BearManor Media, 2018. 352p.

JAKOBSON, R. **Lingüística e comunicação**. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1974. 162p.

KASSABIAN, A. **Hearing film: tracking identifications in contemporary Hollywood film music**. Abingdon: Routledge, 2002. 208p.

KERSWELL, J. A. **The slasher movie book**. Chicago: Chicago Review Press, 2012. 208p.

KING, S. **Dança macabra**. Rio de Janeiro: Suma, 2013. 464p.

KOVEN, M. J. **La dolce morte: vernacular cinema and the Italian giallo film**. Lanham: Scarecrow Press, 2006. 206p.

MARCHI, M. E. **Guerra Fria, sangue frio: as conexões entre o cinema de terror e a Paz Armada**. 2009. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) – Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Bauru, 2009.

MELVILLE, H. **Moby Dick**. São Paulo: Cosac Naify, 2008. 656p.

MOISÉS, M. **Fernando Pessoa: o espelho e a esfinge**. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 2015. 256p.

MUIR, J. K. **Horror films of the 1980s**. Jefferson: McFarland & Company, 2007. 843p.

_____. **Wes Craven: the art of horror**. Jefferson: McFarland & Company, 2004. 327p.

NOWELL, R. **Blood money: a history of the First Teen Slasher Film Cycle**. Londres: Bloomsbury Academic, 2010. 304p.

PYE, M.; MYLES, L. **The movie brats: how the film generation took over Hollywood**. Nova York: Holt, Rinehart and Winston, 1979. 273p.

ROCKOFF, A. **Going to pieces: the rise and fall of the slasher film, 1978-1986**. Jefferson: McFarland & Company, 2002. 223p.

RUBIN, M. **Thrillers**. Cambridge: Cambridge University Press, 1999. 319p.

SCHATZ, T. **Hollywood genres: formulas, filmmaking, and the studio system**. Nova York: McGraw-Hill Companies Incorporated, 1981. 300p.

SHAKESPEARE, W. **Hamlet**. São Paulo: Universo dos Livros, 2007. 192p.

SNOW, M. **Into the abyss: a study of the *mise en abyme***. 2016. Tese (Doutorado em Filosofia) – London Metropolitan University, Londres, 2016.

VERRONE, W. **Adaptation and the Avant-Garde**: alternative perspectives on adaptation theory and practice. Nova York: Bloomsbury Publishing USA, 2011. 288p.

WILLIAMS, L. Discipline and fun: *Psycho* and postmodern cinema. In: KOLKER, R. P. (editor). **Alfred Hitchcock's Psycho**: a casebook. Oxford: Oxford University Press, 2004. p. 164-204.

_____. Film bodies: gender, genre, and excess. In: GRANT, B. K. (editor). **Film genre reader III, volume 3**. Austin: University of Texas Press, 2003. p. 141-159.

Artes plásticas

VELÁZQUEZ, D. **As meninas**. 1656. Óleo sobre tela, 318 x 276 cm.

Internet

ALVINO, J. Fright exclusive interview: Bob Clark. **Icons of fright**, 2005. Disponível em: <http://www.iconsoffright.com/IV_BClark.htm>. Acesso em: 11 mar. 2020.

BARONE, M. Fact check: do black characters always die first in horror movies?. **Complex**, 2013. Disponível em: <<https://www.complex.com/pop-culture/2013/10/black-characters-horror-movies/>>. Acesso em: 11 mar. 2020.

BETTI, E. Slumber party massacre and the male gaze. **Bitchmedia**, 2013. Disponível em: <<https://www.bitchmedia.org/post/slumber-party-massacre-and-the-male-gaze>>. Acesso em: 11 mar. 2020.

BOX office mojo. Disponível em: <<https://www.boxofficemojo.com/>>. Acesso em: 11 mar. 2020.

BREHMER, N. Script to pieces: Kevin Williamson's *Scream 3*. **Wicked horror**, 2017. Disponível em: <<https://www.wickedhorror.com/features/script-pieces-kevin-williamsons-scream-3/>>. Acesso em: 11 mar. 2020.

COMPLEX, V. Will it get better for black people in the horror genre?. **Black girl nerds**, 2015. Disponível em: <<https://blackgirlnerds.com/will-it-get-better-for-black-people-in-the-horror-genre/>>. Acesso em: 11 mar. 2020.

COOPER, P. [Blu-ray review] "The slumber party massacre" gets sharp new transfer.... **Bloody disgusting**, 2014. Disponível em: <<https://bloody-disgusting.com/reviews/3284218/blu-ray-review-the-slumber-party-massacre-gets-sharp-new-transfer-but-how-is-it-a-feminist-slasher/>>. Acesso em: 11 mar. 2020.

DICKSON, E. In honor of Slash rejoining Guns N' Roses, let's revisit "April Fool's Day"! **Bloody disgusting**, 2012. Disponível em: <<https://bloody-disgusting.com/editorials/28966/in-honor-of-slash-rejoining-guns-n-roses-lets-revisit-april-fools-day/>>. Acesso em: 11 mar. 2020.

DIRKS, T. Film sub-genres types (and hybrids). **Filmsite**, 2018. Disponível em: <<https://www.filmsite.org/subgenres2.html>>. Acesso em: 11 mar. 2020.

DOCKERY, D. Untangling the insane continuity of The Texas chainsaw massacre universe. **Syfy wire**, 2019. Disponível em: <<https://www.syfy.com/syfywire/the-texas-chain-saw-massacre-universe-timeline-explained>>. Acesso em: 11 mar. 2020.

EDELSTEIN, D. Now playing at your local multiplex: torture porn. **New York**, 2006. Disponível em: <<http://nymag.com/movies/features/15622/>>. Acesso em: 11 mar. 2020.

FINKE, N. “Rio 3D” #1 in US and foreign with \$168M; “Scream 4” whimpers; weekend up overall. **Deadline**, 2011. Disponível em: <<https://deadline.com/2011/04/first-box-office-rio-bird-winning-intl-battle-with-hop-123287/>>. Acesso em: 11 mar. 2020.

GRAVA, M.F. A análise do discurso na realidade ficcional dos *mockumentaries*. **Ciências da linguagem**, 2013. Disponível em: <http://www.usp.br/cje/jorwiki/exibir.php?id_texto=61>. Acesso em: 11 mar. 2020.

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

HOBBS, T. Have we become the audience in Wes Craven’s New nightmare?. **Little white lies**, 2017. Disponível em: <<https://lwlies.com/articles/wes-craven-new-nightmare-freddy-krueger-social-commentary/>>. Acesso em: 11 mar. 2020.

HUNT, J. Quentin Tarantino movie shared universe explained. **Screen rant**, 2019. Disponível em: <<https://screenrant.com/quentin-tarantino-movie-shared-universe-explained/>>. Acesso em: 11 mar. 2020.

INTERNET movie database. Disponível em: <<https://www.imdb.com/>>. Acesso em: 11 mar. 2020.

KEHR, D. Hot and sticky grindhouse, classics and homages. **The New York Times**, 2010. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2010/10/03/movies/homevideo/03kehr.html>>. Acesso em: 11 mar. 2020.

KERSWELL, J. Tower of evil. **Hysteria Lives!**, 2019a. Disponível em: <http://www.hysteria-lives.co.uk/hysterialives/Hysteria/tower_of_evil.htm>. Acesso em: 11 mar. 2020.

_____. The single girls. **Hysteria Lives!**, 2019b. Disponível em: <http://www.hysteria-lives.co.uk/hysterialives/Hysteria/single_girls.htm>. Acesso em: 11 mar. 2020.

_____. April Fool’s Day. **Hysteria Lives!**, 2019c. Disponível em:

<http://www.hysteria-lives.co.uk/hystericalives/Hysteria/april_fools_day.html>. Acesso em: 11 mar. 2020.

KOSKI, G. *et al.* The moviemaker meta and moral conundrums of The cabin in the Woods. **The dissolve**, 2014. Disponível em: <<https://thedissolve.com/features/movie-of-the-week/491-the-moviemaker-meta-and-moral-conundrums-of-the-ca/>>. Acesso em: 11 mar. 2020.

LUSSIER, G. Spoilers abound in new “Scream 4” photos, Wes Craven addresses script issues. **Slash film**, 2011. Disponível em: <<https://www.slashfilm.com/spoilers-abound-scream-4-photos-wes-craven-addresses-script-issues/>>. Acesso em: 11 mar. 2020.

McGOVERN, B. Joss Whedon, John Hughes, and torture porn: what The cabin in the woods says about the current state of pop culture. **Tor**, 2012. Disponível em: <<https://www.tor.com/2012/04/23/joss-whedon-john-hughes-and-torture-porn-what-the-cabin-in-the-woods-says-about-the-current-state-of-pop-culture/>>. Acesso em: 11 mar. 2020.

METACRITIC. Disponível em: <<https://www.metacritic.com/>>. Acesso em: 11 mar. 2020.

MILLICAN, J. TV reporter from “Hatchet III” revealed to be Stretch from “TCM2!”. **Horror freak news**, 2017. Disponível em: <<https://horrorfreaknews.com/tv-reporter-hatchet-iii-revealed-stretch-tcm2/20160>>. Acesso em: 11 mar. 2020.

MOORE, T. Joss Whedon explains why Cabin is like “a very loving hate letter”. **Syfy wire**, 2015. Disponível em: <<https://www.syfy.com/syfywire/joss-whedon-explains-why-cabin-very-loving-hate-letter>>. Acesso em: 11 mar. 2020.

MULLINS, T. Exclusive: Scream 2’s Jerry O’Connell and Kevin Williamson talk leaked scripts and different killers!. **Dread central**, 2017. Disponível em: <<http://www.dreadcentral.com/news/261779/exclusive-scream-2s-jerry-oconnell-kevin-williamson-talk-leaked-scripts-different-killers/>>. Acesso em: 11 mar. 2020.

NAVARRO, M. Driller killer: revisiting the “Slumber party massacre” trilogy!. **Bloody disgusting**, 2019. Disponível em: <<https://bloody-disgusting.com/editorials/3546645/driller-killer-revisiting-slumber-party-massacre-trilogy/>>. Acesso em: 11 mar. 2020.

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

NEW York Film Academy. Disponível em: <<https://www.nyfa.edu/>>. Acesso em: 11 mar. 2020.

PALMER, R. The screams of summer. **Fangoria**, Dallas, n. 168, p. 14-18, nov. 1997. Disponível em: <https://archive.org/stream/Fangoria_168_1997_Starship_Troopers_HQS_c2c/Fango>

ria_168_1997_Starship_Troopers_HQS_c2c_djvu.txt>. Acesso em: 11 mar. 2020.

PEITZMAN, L. How “New nightmare” changed the horror game. **BuzzFeed**, 2014. Disponível em: <<https://www.buzzfeed.com/louispeitzman/how-new-nightmare-changed-the-horror-game>>. Acesso em: 11 mar. 2020.

PORTAL brasileiro de cinema/Horror no cinema brasileiro. Disponível em: <<http://www.portalbrasileirodecinema.com.br/horror/>>. Acesso em: 11 mar. 2020.

ROTTEN tomatoes. Disponível em: <<https://rottentomatoes.com/>>. Acesso em: 11 mar. 2020.

SPELLING, I. Joining the Scream team. **Fangoria**, Dallas, n. 190, p. 19-22, mar. 2000. Disponível em: <https://archive.org/details/Fangoria_190_2000_Pitch_Black_HQS_c2c>. Acesso em: 11 mar. 2020.

SQUIRES, J. “Behind the mask” director shared with us another fun ‘70s horror easter egg. **Bloody disgusting**, 2017. Disponível em: <<https://bloody-disgusting.com/news/3419925/behind-mask-director-shared-us-another-fun-70s-horror-easter-egg/>>. Acesso em: 11 mar. 2020.

_____. “Happy death day” heroine Tree Gelbman is the perfect survivor girl for a whole new generation. **Bloody disgusting**, 2019. Disponível em: <<https://bloody-disgusting.com/editorials/3546634/happy-death-day-heroine-tree-gelbman-perfect-survivor-girl-whole-new-generation/>>. Acesso em: 11 mar. 2020.

STACK, T. “Scream 4” writer Kevin Williamson discusses his “massive fight” with Bob Weinstein – Exclusive. **Entertainment weekly**, 2011. Disponível em: <<https://ew.com/article/2011/04/07/scream-4-kevin-williamson/>>. Acesso em: 11 mar. 2020.

SWIFT, J. 10 criminally underrated slasher movies from the 1980s!. **Bloody disgusting**, 2017. Disponível em: <<https://bloody-disgusting.com/editorials/3435629/ten-criminally-underrated-slasher-movies-1980s/>>. Acesso em: 11 mar. 2020.

THURMAN, T. Remembering “April Fool’s Day”, an underrated “slasher”. **Bloody disgusting**, 2016. Disponível em: <<https://bloody-disgusting.com/editorials/3385168/remembering-april-fools-day-slasher/>>. Acesso em: 11 mar. 2020.

WALTY, I. Metalinguagem. **E-dicionário de termos literários**, 2010. Disponível em: <<http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/metalinguagem/>>. Acesso em: 11 mar. 2020.

WIESELMAN, J. How “Scream 3” became “The following”. **ET online**, 2013. Disponível em: <https://www.etonline.com/tv/129326_Kevin_Williamson_Talks_The_Following_Scream_3_Inspiration>. Acesso em: 11 mar. 2020.

YOUNG, J. Exclusive: new "Scream 4" poster, plus an interview with director Wes Craven. **Entertainment weekly**, 2010. Disponível em: <<https://ew.com/article/2010/04/28/scream-4-poster-wes-craven/>>. Acesso em: 11 mar. 2020.

Audiovisual

8 ½. Direção de Federico Fellini. Roma: Cineriz, Francinex, 1963. 1 DVD (138 min.), son., p&b.

ACAMPAMENTO sinistro. Direção de Robert Hiltzik. American Eagle Films, U.S. Films, 1983. 1 DVD (84 min.), son., color.

ACAMPAMENTO sinistro 2. Direção de Michael A. Simpson. Waco: Double Helix Films, 1988. 1 DVD (80 min.), son., color.

ACONTECEU perto da sua casa. Direção de Rémy Belvaux, André Bonzel e Benoît Poelvoorde. Bruxelas: Les Artistes Anonymes, 1992. 1 DVD (95 min.), son., p&b.

O ALBERGUE. Direção de Eli Roth. Los Angeles: Next Entertainment, Raw Nerve, International Production Company, Hostel LLC, 2005. 1 DVD (94 min.), son., color.

ALIEN, o oitavo passageiro. Direção de Ridley Scott. Los Angeles: Brandywine Productions, Twentieth Century Fox Productions, 1979. 1 DVD (117 min.), son., color.

ALIENS, o resgate. Direção de James Cameron. Los Angeles: Twentieth Century Fox, Brandywine Productions, SLM Production Group, 1986. 1 DVD (137 min.), son., color.

AMERICAN Pie: a primeira vez é inesquecível. Direção de Paul Weitz e Chris Weitz. Universal City: Universal Pictures, Zide-Perry Productions, Newmarket Capital Group, Summit Entertainment, 1999. 1 DVD (95 min.), son., color.

ANIVERSÁRIO macabro. Direção de Wes Craven. Nova York: Sean S. Cunningham Films, The Night Co., Lobster Enterprises, 1972. 1 DVD (84 min.), son., color.

ASSASSINATOS na fraternidade secreta. Direção de Mark Rosman. Pikesville: VAE Productions, 1982. 1 DVD (91 min.), son., color.

ASSASSINO invisível. Direção de Charles B. Pierce. Los Angeles: American International Pictures, Charles B. Pierce Film Productions, 1976. 1 DVD (90 min.), son., color.

ASSASSINO invisível. Direção de Alfonso Gomez-Rejon. Los Angeles: Blumhouse Productions, Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), Ryan Murphy Productions, 2014. 1 DVD (86 min.), son., color.

ASSASSINOS por natureza. Direção de Oliver Stone. Burbank: Warner Bros., Regency Enterprises, Alcor Films, Ixtlan, New Regency Pictures, J D Productions,

1994. 1 DVD (118 min.), son., color. e p&b.

ATIVIDADE paranormal. Direção de Oren Peli. Los Angeles: Solana Films, Blumhouse Productions, 2007. 1 DVD (86 min.), son., color.

BAILE de formatura 2. Direção de Bruce Pittman. Toronto: Simcom Limited, Allarcom Limited, British Columbia Television, CFCN Communications, TBA Film, 1987. 1 DVD (97 min.), son., color.

BANHO de sangue. Direção de Mario Bava. Roma: Nuova Linea Cinematografica, 1971. 1 DVD (84 min.), son., color.

BANZÉ no Oeste. Direção de Mel Brooks. Los Angeles: Crossbow Productions, Warner Bros., 1974. 1 DVD (93 min.), son., color.

BARRADOS no baile. Criação de Darren Star. Los Angeles: 90210 Productions, Fair Dinkum Productions, Propaganda Films, Spelling Television, Torand Productions, 1990 – 2000. Son., color. Série exibida pela Fox.

BASTARDOS inglórios. Direção de Quentin Tarantino. Universal City: Universal Pictures, The Weinstein Company, A Band Apart, Studio Babelsberg, Visiona Romantica, 2009. 1 DVD (153 min.), son., color.

A BRUXA de Blair. Direção de Daniel Myrick e Eduardo Sánchez. Orlando: Haxan Films, 1999. 1 DVD (81 min.), son., color. e p&b.

CABANA do inferno. Direção de Eli Roth. Los Angeles: Tonic Films, Down Home Entertainment, Black Sky Entertainment, Deer Path Films, Cabin Pictures, 2002. 1 DVD (93 min.), son., color.

CÃES de aluguel. Direção de Quentin Tarantino. Van Nuys: Live Entertainment, Dog Eat Dog Productions Inc., 1992. 1 DVD (99 min.), son., color.

CARRIE, a estranha. Direção de Brian De Palma. Culver City: Red Bank Films, 1976. 1 DVD (98 min.), son., color.

A CASA do espanto II. Direção de Ethan Wiley. Atlanta: New World Pictures, Sean S. Cunningham Films, 1987. 1 DVD (88 min.), son., color.

O CHAMADO. Direção de Gore Verbinski. Glendale: Dreamworks, Parkes/MacDonald Image Nation, BenderSpink, 2002. 1 DVD (115 min.), son., color.

CHAMAS da morte. Direção de Tony Maylam. Buffalo: Cropsy Venture, Miramax Films, 1981. 1 DVD (91 min.), son., color.

CLOVERFIELD: monstro. Direção de Matt Reeves. Los Angeles: Paramount Pictures, Bad Robot, Cloverfield Productions, 2008. 1 DVD (85 min.), son., color.

CLUBE dos cafajestes. Direção de John Landis. Universal City: Universal Pictures, Oregon Film Factory, Stage III Productions, 1978. 1 DVD (109 min.), son., color.

CLUBE dos cinco. Direção de John Hughes. Universal City: Universal Pictures, A&M Films, Channel Productions, 1985. 1 DVD (97 min.), son., color.

COLINAS de sangue. Direção de Dave Parker. Burbank: Warner Premiere, Dark Castle Entertainment, Fever Dreams, Ludovico Technique, 2009. 1 DVD (81 min.), son., color.

CONTOS do além. Direção de Freddie Francis. Shepperton: Metromedia Producers Corporation (MPC), Amicus Productions, 1972. 1 DVD (92 min.), son., color.

CORPO estudantil. Direção de Mickey Rose. Los Angeles: Paramount Pictures, Universal Southwest Cinema, Allen Smithee Classic Films, 1981. 1 DVD (86 min.), son., color.

CURTINDO a vida adoidado. Direção de John Hughes. Los Angeles: Paramount Pictures, 1986. 1 DVD (103 min.), son., color.

CUT: cenas de horror. Direção de Kimble Rendall. Sydney: Beyond Films, MBP (Germany), Mushroom Pictures, 2000. 1 DVD (82 min.), son., color.

DAWSON'S Creek. Criação de Kevin Williamson. Los Angeles: Outerbanks Entertainment, Columbia TriStar Television, Granville Productions, Procter & Gamble Productions (PGP), Sony Pictures Television, 1998 – 2003. Son., color. Série exibida pela The WB Television Network.

DE volta à escola de horrores. Direção de Bill Froehlich. Atlanta: Balcor Film Investors, New World Pictures, 1987. 1 DVD (95 min.), son., color.

DIA de formatura. Direção de Herb Freed. Nova York: Troma, 1981. 1 DVD (96 min.), son., color.

O DIA do terror. Direção de Jamie Blanks. Burbank: Warner Bros., Village Roadshow Pictures, NPV Entertainment, Cupid Productions, 2001. 1 DVD (96 min.), son., color.

O DIA dos namorados macabro. Direção de George Mihalka. Montreal: Canadian Film Development Corporation (CFDC), Famous Players, Secret Films, 1981. 1 DVD (90 min.), son., color.

DIA dos namorados macabro. Direção de Patrick Lussier. Santa Monica: Lionsgate, 2009. 1 DVD (101 min.), son., color.

DOUTORA Quinn. Criação de Beth Sullivan. Nova York: CBS, Sullivan Company, 1993 – 1998. Son., color. Série exibida pela CBS.

UM DRINK no inferno. Direção de Robert Rodriguez. Nova York: Dimension Films, A Band Apart, Los Hooligans Productions, Miramax, 1996. 1 DVD (108 min.), son., color.

DUDE bro party massacre III. Direção de Tomm Jacobsen, Michael Rousselet e Jon

Salmon. Los Angeles: 5-Second Films, Snoot Entertainment, Dude bro party massacre III, 2015. 1 DVD (91 min.), son., color.

E! True Hollywood story: Scream. Direção de Diana Rico. Los Angeles: E! Entertainment Television, 2001. Vimeo (43 min.), son., color. Disponível em: <https://scream.fandom.com/wiki/Scream:_True_Hollywood_Story?file=Documentary_-_Scream_True_Hollywood_Story>. Acesso em: 12 mar. 2020.

ERA uma vez em... Hollywood. Direção de Quentin Tarantino. Culver City: Bona Film Group, Heyday Films, Sony Pictures Entertainment (SPE), Visiona Romantica, 2019. 1 DVD (161 min.), son., color. e p&b.

ESCOLA noturna. Direção de Ken Hughes. Culver City: Fiducial Resource Industrial, Lorimar Film Entertainment, Paramount Pictures, Resource Films, 1981. 1 DVD (88 min.), son., color.

EU ainda sei o que vocês fizeram no verão passado. Direção de Danny Cannon. Culver City: Columbia Pictures, Mandalay Entertainment, Estudios Churubusco Azteca S.A., Summer Knowledge LLC, 1998. 1 DVD (100 min.), son., color.

EU sei o que vocês fizeram no verão passado. Direção de Jim Gillespie. Los Angeles: Mandalay Entertainment, Summer Knowledge LLC, 1997. 1 DVD (101 min.), son., color.

O EXORCISTA. Direção de William Friedkin. Los Angeles: Warner Bros., Hoya Productions, 1973. 1 DVD (122 min.), son., color.

O EXTERMINADOR do futuro 2: o julgamento final. Direção de James Cameron. Boca Raton: Carolco Pictures, Pacific Western, Lightstorm Entertainment, Canal Plus, T2 Productions, 1991. 1 DVD (137 min.), son., color.

FELIZ aniversário para mim. Direção de J. Lee Thompson. Montreal: Canadian Film Development Corporation (CFDC), Famous Players, The Birthday Film Company, 1981. 1 DVD (111 min.), son., color.

THE FLESH and blood show. Direção de Pete Walker. Londres: Peter Walker (Heritage) Ltd., 1972. 1 DVD (96 min.), son., color.

FORÇA assassina. Direção de Ulli Lommel. Nova York: The Jerry Gross Organization, 1980. 1 DVD (82 min.), son., color.

FRANKENSTEIN encontra o lobisomem. Direção de Roy William Neill. Universal City: Universal Pictures, 1943. 1 DVD (74 min.), son., p&b.

FREDDY X Jason. Direção de Ronny Yu. Los Angeles: New Line Cinema, Cecchi Gori Group Tiger Cinematografica, Avery Pix, Crystal Lake Entertainment, Sean S. Cunningham Films, WTC Productions, Yannix Technology Corporation, 2003. 1 DVD (97 min.), son., color.

FRIENDS. Criação de David Crane e Marta Kauffman. Burbank: Warner Bros.

Television, Bright/ Kauffman/ Crane Productions, 1994 – 2004. Son., color. Série exibida pela NBC.

A GAROTA de rosa-shocking. Direção de Howard Deutch. Los Angeles: Paramount Pictures, 1986. 1 DVD (97 min.), son., color.

O GRANDE roubo do trem. Direção de Edwin S. Porter. Nova York: Edison Manufacturing Company, 1903. You Tube (11 min.), sil., p&b. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=6XQweNxrJwc>>. Acesso em: 12 mar. 2020.

GUERRA nas estrelas. Direção de George Lucas. São Francisco: Lucasfilm, Twentieth Century Fox, 1977. 1 DVD (121 min.), son., color.

HALLOWEEN. Direção de David Gordon Green. Los Angeles: Blumhouse Productions, Miramax, Night Blade Holdings, Rough House Pictures, Trancas International Films, Universal Pictures, 2018. 1 DVD (106 min.), son., color.

HALLOWEEN 2: o pesadelo continua!. Direção de Rick Rosenthal. Universal City: Dino De Laurentiis Company, Universal Pictures, 1981. 1 DVD (92 min.), son., color.

HALLOWEEN 3: a noite das bruxas. Direção de Tommy Lee Wallace. Universal City: Dino De Laurentiis Company, Universal Pictures, 1982. 1 DVD (98 min.), son., color.

HALLOWEEN: a noite do terror. Direção de John Carpenter. Los Angeles: Compass International Pictures, Falcon International Pictures, Falcon International Productions, 1978. 1 DVD (91 min.), son., color.

HALLOWEEN H20: vinte anos depois. Direção de Steve Miner. Nova York: Dimension Films, Nightfall Productions, Trancas International Films, 1998. 1 DVD (86 min.), son., color.

HALLOWEEN: o início. Direção de Rob Zombie. Nova York: Dimension Films, Nightfall Productions, Spectacle Entertainment Group, The Weinstein Company, Trancas International Films, 2007. 1 DVD (109 min.), son., color.

HELLRAISER: renascido do inferno. Direção de Clive Barker. Londres: Cinemarque Entertainment BV, Film Futures, Rivdel Films, 1987. 1 DVD (94 min.), son., color.

HOLOCAUSTO canibal. Direção de Ruggero Deodato. Roma: F. D. Cinematografica, 1980. 1 DVD (95 min.), son., color.

HOME sweet home. Direção de Nettie Peña. Intercontinental Releasing Corporation (IRC), Movies Anonymous Partnership, 1981. 1 DVD (85 min.), son., color.

O HOMEM que sabia demais. Direção de Alfred Hitchcock. Londres: Gaumont British Picture Corporation, 1934. 1 DVD (75 min.), son., p&b.

O HOMEM que sabia demais. Direção de Alfred Hitchcock. Los Angeles: Paramount Pictures, Filwite Productions, 1956. 1 DVD (120 min.), son., color.

A HORA das sombras. Direção de Jimmy Huston. Shelby: Motion Picture Marketing (MPM), Peninsula Management Productions, 1981. 1 DVD (89 min.), son., color.

A HORA do pesadelo. Direção de Wes Craven. Los Angeles: New Line Cinema, Media Home Entertainment, Smart Egg Pictures, 1984. 1 DVD (91 min.), son., color.

A HORA do pesadelo. Direção de Samuel Bayer. Los Angeles: New Line Cinema, Platinum Dunes, 2010. 1 DVD (95 min.), son., color.

A HORA do pesadelo 6: pesadelo final, a morte de Freddy. Direção de Rachel Talalay. Los Angeles: New Line Cinema, Nicolas Entertainment, 1991. 1 DVD (89 min.), son., color.

ISTO é Spinal Tap. Direção de Rob Reiner. Nova York: Spinal Tap Prod., Goldcrest Films International, 1984. 1 DVD (82 min.), son., color.

JASON vai para o inferno: a última sexta-feira. Direção de Adam Marcus. Los Angeles: New Line Cinema, Sean S. Cunningham Films, 1993. 1 DVD (87 min.), son., color.

JOGOS mortais. Direção de James Wan. Los Angeles: Evolution Entertainment, Saw Productions Inc., Twisted Pictures, 2004. 1 DVD (103 min.), son., color.

JOGOS mortais 4. Direção de Darren Lynn Bousman. Los Angeles: Twisted Pictures, 2007. 1 DVD (93 min.), son., color.

JUST before dawn. Direção de Jeff Lieberman. Oakland: Oakland Productions, 1981. 1 DVD (90 min.), son., color.

KILL Bill: volume 1. Direção de Quentin Tarantino. Buffalo: Miramax, A Band Apart, Super Cool ManChu, Shaw Brothers, 2003. 1 DVD (111 min.), son., color. e p&b.

KILL Bill: volume 2. Direção de Quentin Tarantino. Buffalo: Miramax, A Band Apart, Super Cool ManChu, 2004. 1 DVD (137 min.), son., color. e p&b.

LENDA urbana. Direção de Jamie Blanks. Los Angeles: Phoenix Pictures, Canal+ D. A., Original Film, 1998. 1 DVD (99 min.), son., color.

LENDA urbana 2. Direção de John Ottman. Los Angeles: Phoenix Pictures, Canal+ Droits Audiovisuels, Original Film, 2000. 1 DVD (97 min.), son., color.

MADMAN. Direção de Joe Giannone. Nova York: The Legend Lives Company, 1981. 1 DVD (88 min.), son., color.

A MANSÃO de Frankenstein. Direção de Erle C. Kenton. Universal City: Universal Pictures, 1944. 1 DVD (71 min.), son., p&b.

O MASSACRE. Direção de Amy Holden Jones. Los Angeles: Santa Fe Productions, 1982. 1 DVD (77 min.), son., color.

MASSACRE 2. Direção de Deborah Brock. Los Angeles: Concorde Pictures, 1987. 1 DVD (77 min.), son., color.

O MASSACRE da serra elétrica. Direção de Tobe Hooper. Austin: Vortex, 1974. 1 DVD (83 min.), son., color.

O MASSACRE da serra elétrica. Direção de Marcus Nispel. Los Angeles: New Line Cinema, Focus Features, Radar Pictures, Platinum Dunes, Next Entertainment, Chainsaw Productions LLC, 2003. 1 DVD (98 min.), son., color.

O MASSACRE da serra elétrica 2. Direção de Tobe Hooper. Los Angeles: Cannon Films, Golan-Globus Productions, 1986. 1 DVD (101 min.), son., color.

MEDO em Cherry Falls. Direção de Geoffrey Wright. Universal City: Rogue Pictures, Fresh Produce Company, Industry Entertainment, 2000. 1 DVD (92 min.), son., color.

A MORTE convida para dançar. Direção de Paul Lynch. Toronto: Simcom Limited, Guardian Trust Company, Prom Night Productions, 1980. 1 DVD (92 min.), son., color.

A MORTE convida para dançar. Direção de Nelson McCormick. Culver City: Screen Gems, Original Film, Newmarket Films, Alliance, 2008. 1 DVD (88 min.), son., color.

A MORTE te dá parabéns. Direção de Christopher Landon. Universal City: Universal Pictures, Blumhouse Productions, Digital Riot Media, Vesuvius Productions, 2017. 1 DVD (96 min.), son., color.

NA senda do crime. Direção de Dennis Donnelly. Los Angeles: Cal-Am Productions, 1978. 1 DVD (93 min.), son., color.

NATAL diabólico. Direção de Lewis Jackson. Nova York: Edward R. Pressman Film, 1980. 1 DVD (100 min.), son., color.

NATAL negro. Direção de Glen Morgan. Nova York: Dimension Films, 2929 Productions, Adelstein-Parouse Productions, Hard Eight Pictures, Hoban Segal Productions, Victor Solnicki Productions, Movie Central Network, Corus, Province of British Columbia Production Services Tax Credit, Copperheart Entertainment, Milestone Entertainment, 2006. 1 DVD (84 min.), son., color.

NATAL sangrento. Direção de Charles E. Sellier Jr.. Culver City: TriStar Pictures, Slayride, 1984. 1 DVD (79 min.), son., color.

UMA NOITE alucinante: a morte do demônio. Direção de Sam Raimi. Nova York: Renaissance Pictures, 1981. 1 DVD (85 min.), son., color.

A NOITE americana. Direção de François Truffaut. Paris: Les Films Du Carrosse, PECF, Produzione Intercontinentale Cinematografica (PIC), 1973. 1 DVD (116 min.), son., color. e p&b.

A NOITE das brincadeiras mortais. Direção de Fred Walton. Los Angeles: Paramount

Pictures, Hometown Films, YCTM, 1986. 1 DVD (89 min.), son., color.

NOITE do terror. Direção de Bob Clark. Toronto: Film Funding Ltd. of Canada, Vision IV, Canadian Film Development Corporation (CFDC), Famous Players, August Films, 1974. 1 DVD (98 min.), son., color.

NOITE infernal. Direção de Tom DeSimone. Los Angeles: BLT Productions, Media Home Entertainment, 1981. 1 DVD (101 min.), son., color.

NOIVAS em perigo. Direção de Armand Mastroianni. Los Angeles: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), 1980. 1 DVD (94 min.), son., color.

O NOVO pesadelo: o retorno de Freddy Krueger. Direção de Wes Craven. Los Angeles: New Line Cinema, 1994. 1 DVD (112 min.), son., color.

OLHOS diabólicos. Direção de Mario Bava. Roma: Galatea Film, Coronet s.r.l., American International Pictures (AIP), 1963. 1 DVD (86 min.), son., p&b.

THE ORPHAN. Direção de John Ballard. Waterloo Village: Cinema Investments Company, Gilman-Westergaard Enterprises, Trimedia Southwest Associates II, 1979. 1 DVD (87 min.), son., color.

PAGUE para entrar, reze para sair. Direção de Tobe Hooper. Universal City: Universal Pictures, Mace Neufeld Productions, 1981. 1 DVD (96 min.), son., color.

PANDEMONIUM. Direção de Alfred Sole. Los Angeles: Krost/Chapin Productions, TMC Venture, 1982. 1 DVD (82 min.), son., color.

PÂNICO. Direção de Wes Craven. Nova York: Dimension Films, Woods Entertainment, 1996. 1 DVD (111 min.), son., color.

PÂNICO 2. Direção de Wes Craven. Nova York: Dimension Films, Konrad Pictures, Craven-Maddalena Films, Miramax, Maven Entertainment, 1997. 1 DVD (120 min.), son., color.

PÂNICO 3. Direção de Wes Craven. Nova York: Dimension Films, Konrad Pictures, Craven-Maddalena Films, Miramax, 2000. 1 DVD (116 min.), son., color.

PÂNICO 4. Direção de Wes Craven. Nova York: Dimension Films, Corvus Corax Productions, Outerbanks Entertainment, The Weinstein Company, Midnight Entertainment, Prime Focus, 2011. 1 DVD (111 min.), son., color.

PÂNICO na escola. Direção de Joseph Kahn. Los Angeles: Detention Films, Syndrome Studio, 2011. 1 DVD (93 min.), son., color.

PERIGO na floresta. Direção de James Bryan. Park City: JBF, 1981. 1 DVD (82 min.), son., color.

PLANETA terror. Direção de Robert Rodriguez. Nova York: Dimension Films, Troublemaker Studios, Rodriguez International Pictures, The Weinstein Company,

2007. 1 DVD (105 min.), son., color.

O PODEROSO chefão. Direção de Francis Ford Coppola. Los Angeles: Paramount Pictures, Alfran Productions, 1972. 1 DVD (175 min.), son., color.

O PODEROSO chefão II. Direção de Francis Ford Coppola. Los Angeles: Paramount Pictures, The Coppola Company, American Zoetrope, 1974. 1 DVD (202 min.), son., color.

O PODEROSO chefão III. Direção de Francis Ford Coppola. Los Angeles: Paramount Pictures, Zoetrope Studios, 1990. 1 DVD (162 min.), son., color.

POR trás da máscara: o surgimento de Leslie Vernon. Direção de Scott Glosserman. Los Angeles: Glen Echo Entertainment, 2006. 1 DVD (92 min.), son., color.

PORKY'S: a casa do amor e do riso. Direção de Bob Clark. Nova York: Melvin Simon Productions, Astral Bellevue Pathé, 1981. 1 DVD (94 min.), son., color.

PROVA final. Direção de Robert Rodriguez. Nova York: Dimension Films, Los Hooligans Productions, 1998. 1 DVD (104 min.), son., color.

PSICOSE. Direção de Alfred Hitchcock. Los Angeles: Shamley Productions, 1960. 1 DVD (109 min.), son., p&b.

PULP fiction: tempo de violência. Direção de Quentin Tarantino. Buffalo: Miramax, A Band Apart, Jersey Films, 1994. 1 DVD (154 min.), son., color.

QUEM matou Rosemary?. Direção de Joseph Zito. Cape May: Graduation, 1981. 1 DVD (89 min.), son., color. e p&b.

REJEITADOS pelo diabo. Direção de Rob Zombie. Santa Monica: Lions Gate Films, Cinerenta Medienbeteiligungs KG, Cinelamda Internationale Filmproduktionsgesellschaft mbH & Co. 1 Beteiligungs-KG, Devil's Rejects Inc., Entache Entertainment, Firm Films, Creep Entertainment International, Spectacle Entertainment Group, 2005. 1 DVD (107 min.), son., color.

RING: o chamado. Direção de Hideo Nakata. Tóquio: Basara Pictures, Imagica, Asmik Ace Entertainment, Kadokawa Shoten Publishing Co., Omega Project, Pony Canyon, Toho Company, 1998. 1 DVD (96 min.), son., color. e p&b.

A ROSA púrpura do Cairo. Direção de Woody Allen. Nova York: Jack Rollins & Charles H. Joffe Productions, Orion Pictures, 1985. 1 DVD (82 min.), son., color. e p&b.

SCREAM: the inside story. Direção de Daniel Farrands. 1428 Films, Panic Productions, 2011. 1 DVD (120 min.), son., color.

O SEGREDO da cabana. Direção de Drew Goddard. Santa Monica: Lionsgate, Mutant Enemy, MGM, United Artists, 2011. 1 DVD (95 min.), son., color.

SEIS mulheres para o assassino. Direção de Mario Bava. Roma: Emmepi Cinematografica, Les Productions Georges de Beauregard, Monachia Film, Top-Film, 1964. 1 DVD (88 min.), son., color.

SEXTA-feira 13. Direção de Sean S. Cunningham. Los Angeles: Paramount Pictures, Warner Bros., Georgetown Productions Inc., Sean S. Cunningham Films, 1980. 1 DVD (95 min.), son., color.

SEXTA-feira 13. Direção de Marcus Nispel. Los Angeles: New Line Cinema, Paramount Pictures, Platinum Dunes, Crystal Lake Entertainment, Sean S. Cunningham Films, 2009. 1 DVD (97 min.), son., color.

SEXTA-feira 13, parte 2. Direção de Steve Miner. Los Angeles: Georgetown Productions Inc., Sean S. Cunningham Films, 1981. 1 DVD (87 min.), son., color.

O SEXTO sentido. Direção de M. Night Shyamalan. Burbank: Hollywood Pictures, Spyglass Entertainment, The Kennedy/Marshall Company, Barry Mendel Productions, 1999. 1 DVD (107 min.), son., color.

O SILÊNCIO dos inocentes. Direção de Jonathan Demme. Los Angeles: Strong Heart/Demme Production, Orion Pictures, 1991. 1 DVD (118 min.), son., color.

THE SINGLE girls. Direção de Beverly Sebastian e Ferd Sebastian. Sebastian Films Limited, 1974. 1 DVD (83 min.), son., color.

SINTONIA de amor. Direção de Nora Ephron. Culver City: TriStar Pictures, 1993. 1 DVD (105 min.), son., color.

SLUMBER party massacre III. Direção de Sally Mattison. Los Angeles: Concorde Pictures, 1990. 1 DVD (87 min.), son., color.

SNUFF. Direção de Michael Findlay, Horacio Fredriksson e Simon Nuchtern. Nova York: August Films, Selected Pictures, 1975. 1 DVD (80 min.), son., color.

STAR wars, episódio V: o Império contra-ataca. Direção de Irvin Kershner. São Francisco: Lucasfilm, 1980. 1 DVD (124 min.), son., color.

STAR wars, episódio VI: o retorno de Jedi. Direção de Richard Marquand. São Francisco: Lucasfilm, 1983. 1 DVD (131 min.), son., color.

STAR wars: o despertar da Força. Direção de J.J. Abrams. São Francisco: Lucasfilm, Bad Robot, Truenorth Productions, Walt Disney Pictures, 2015. 1 DVD (138 min.), son., color.

STILL screaming: the ultimate Scary movie retrospective. Direção de Ryan Turek. MasiMedia, 2011. 1 DVD (90 min.), son., color.

SURPRESAS do coração. Direção de Lawrence Kasdan. Universal City: Polygram Filmed Entertainment, Prufrock Pictures, Twentieth Century Fox, Working Title Films, 1995. 1 DVD (111 min.), son., color.

TERROR no pântano 2. Direção de Adam Green. Los Angeles: ArieScope Pictures, Dark Sky Films, 2010. 1 DVD (85 min.), son., color.

TERROR no pântano 3. Direção de BJ McDonnell. Los Angeles: ArieScope Pictures, Dark Sky Films, 2013. 1 DVD (81 min.), son., color.

TERROR nos bastidores. Direção de Todd Strauss-Schulson. Los Angeles: Groundswell Productions, Studio Solutions, Ulterior Productions, 2015. 1 DVD (88 min.), son., color. e p&b.

THOSE awful hats. Direção de D. W. Griffith. Los Angeles: American Mutoscope & Biograph, 1909. You Tube (2 min.), sil., p&b. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ORwC7gNyUaY>>. Acesso em: 13 mar. 2020.

UM TIRO na noite. Direção de Brian De Palma. Filadélfia: Cinema 77, Geria Productions, Filmways Pictures, Viscount Associates, 1981. 1 DVD (108 min.), son., color.

TO all a goodnight. Direção de David Hess. Santa Barbara: Four Features Partners, 1980. 1 DVD (87 min.), son., color.

TUDO mundo em pânico. Direção de Keenen Ivory Wayans. Nova York: Dimension Films, Wayans Bros. Entertainment, Gold/Miller Productions, Brad Grey Pictures, 2000. 1 DVD (88 min.), son., color.

TUDO mundo em pânico 2. Direção de Keenen Ivory Wayans. Nova York: Dimension Films, Wayans Bros. Entertainment, Gold/Miller Productions, Brad Grey Pictures, 2001. 1 DVD (83 min.), son., color.

A TORTURA do medo. Direção de Michael Powell. Londres: Anglo-Amalgamated Film Distributors, 1960. 1 DVD (101 min.), son., color.

TOWER of evil. Direção de Jim O'Connolly. Londres: Grenadier Films, 1972. 1 DVD (89 min.), son., color.

O TREM do terror. Direção de Roger Spottiswoode. Montreal: Astral Bellevue Pathé, Sandy Howard Productions, Triple T Productions, 1980. 1 DVD (97 min.), son., color.

TUCKER e Dale contra o mal. Direção de Eli Craig. Mumbai: Reliance Big Pictures, Loubyloo Productions, Eden Rock Media, Gynormous Pictures, Kintop Pictures, Urban Island, Alberta Film Development Program of the Alberta Government, National Bank of Canada TV and Motion Picture Group, T&D Productions, 2010. 1 DVD (89 min.), son., color.

O ÚLTIMO grande herói. Direção de John McTiernan. Culver City: Columbia Pictures, Oak Productions, 1993. 1 DVD (130 min.), son., color.

VIAGEM ao inferno. Direção de Greg McLean. Adelaide: The Australian Film Finance Corporation, The South Australian Film Corporation, 403 Productions, True Crime

Channel, Best FX (Boom Sound), Emu Creek Pictures, 2005. 1 DVD (99 min.), son., color.

A VINGANÇA dos nerds. Direção de Jeff Kanew. Los Angeles: Twentieth Century Fox, Interscope Communications, Zacharias-Buhai Productions, 1984. 1 DVD (90 min.), son., color.

WACKO – Uma comédia maluca. Direção de Greydon Clark. Los Angeles: O.S.M., 1982. 1 DVD (90 min.), son., color.

APÊNDICE A - Filmografia básica do *slasher movie*

1960

Psicose (Psycho)

Direção: Alfred Hitchcock. Roteiro: Joseph Stefano, baseado no livro de Robert Bloch

Com: Anthony Perkins, Vera Miles, Janet Leigh, John Gavin, Martin Balsam

EUA

Sinopse: uma secretária de Phoenix desvia 40 mil dólares do cliente de seu empregador, foge e hospeda-se em um motel remoto administrado por um jovem sob o domínio de sua mãe.

A tortura do medo / Móbida curiosidade (Peeping Tom)

Direção: Michael Powell. Roteiro e história original: Leo Marks

Com: Carl Boehm, Anna Massey, Moira Shearer

Reino Unido

Sinopse: um jovem mata mulheres, usando uma câmera para filmar suas expressões de terror enquanto morrem.

1971

Banho de sangue / Mansão da morte / O sexo na sua forma mais violenta (Ecologia del delitto / Reazione a catena)

Direção: Mario Bava. Roteiro: Mario Bava, Joseph McLee, Filippo Ottoni

Com: Claudine Auger, Luigi Pistilli, Claudio Camaso

Itália

Sinopse: o homicídio de uma rica condessa, que foi erroneamente considerado suicídio, desencadeia uma reação em cadeia de assassinatos brutais na área circundante de uma baía, enquanto vários personagens inescrupulosos tentam se apossar de sua grande propriedade.

1974*O massacre da serra elétrica (The Texas chainsaw massacre)*

Direção: Tobe Hooper. Roteiro: Kim Henkel (roteiro e história), Tobe Hooper

Com: Marilyn Burns, Edwin Neal, Allen Danziger, Gunnar Hansen

EUA

Sinopse: dois irmãos e três de seus amigos a caminho de visitar o túmulo de seu avô no Texas acabam sendo vítimas de psicopatas canibais e precisam sobreviver aos terrores de Leatherface e sua família.

Noite do terror (Black Christmas)

Direção: Bob Clark. Roteiro: Roy Moore

Com: Olivia Hussey, Keir Dullea, Margot Kidder, John Saxon

Canadá

Sinopse: durante as férias de Natal, um grupo de garotas de irmandade é perseguido por um estranho.

1978*Halloween: a noite do terror (Halloween)*

Direção: John Carpenter. Roteiro: John Carpenter, Debra Hill

Com: Jamie Lee Curtis, Donald Pleasence, P.J. Soles

EUA

Sinopse: quinze anos depois de assassinar sua irmã na noite de Halloween de 1963, Michael Myers escapa de um hospital psiquiátrico e retorna à pequena cidade de Haddonfield, Illinois, para matar novamente.

1980*Sexta-feira 13 (Friday the 13th)*

Direção: Sean S. Cunningham. Roteiro: Victor Miller

Com: Adrienne King, Betsy Palmer, Kevin Bacon

EUA

Sinopse: um grupo de monitores de acampamento é perseguido e assassinado por um agressor desconhecido enquanto tenta reabrir um acampamento de verão que, anos antes, foi o local do afogamento de uma criança e de um terrível assassinato duplo.

Noivas em perigo / Trilha de corpos (He knows you're alone)

Direção: Armand Mastroianni. Roteiro: Scott Parker

Com: Don Scardino, Caitlin O'Heaney, Tom Hanks

EUA

Sinopse: uma jovem noiva está sendo perseguida por um *serial killer* em Staten Island. Ela recebe ajuda de um ex-amante, mas eles conseguirão escapar?

A morte convida para dançar / Baile de formatura (Prom night)

Direção: Paul Lynch. Roteiro: William Gray, baseado em uma história de Robert Guza Jr.

Com: Jamie Lee Curtis, Leslie Nielsen, Casey Stevens

Canadá

Sinopse: em um baile de formatura do ensino médio, um assassino mascarado persegue quatro adolescentes responsáveis pela morte acidental de uma colega de classe seis anos antes.

O trem do terror (Terror train)

Direção: Roger Spottiswoode. Roteiro: T.Y. Drake

Com: Jamie Lee Curtis, Ben Johnson, Hart Bochner, David Copperfield

Canadá

Sinopse: três anos após uma brincadeira que deu terrivelmente errado, os seis estudantes universitários responsáveis são alvo de um assassino mascarado em uma festa de Ano Novo a bordo de um trem em movimento.

1981

O dia dos namorados macabro (My bloody valentine)

Direção: George Mihalka. Roteiro: John Beaird, Stephen Miller (conceito da história)

Com: Paul Kelman, Lori Hallier, Neil Affleck

Canadá

Sinopse: um conto folclórico de décadas envolvendo um assassino enlouquecido que mata aqueles que comemoram o Dia dos Namorados acaba por se mostrar real quando um grupo desafia a ordem dele e pessoas começam a aparecer mortas.

Sexta-feira 13, parte 2 (Friday the 13th: part 2)

Direção: Steve Miner. Roteiro: Ron Kurz, baseado em personagens criados por Victor Miller

Com: Amy Steel, John Furey, Adrienne King

EUA

Sinopse: a Sra. Voorhees está morta e o acampamento Crystal Lake, fechado, mas um agressor desconhecido está à espreita em um acampamento próximo ao infame local.

Chamas da morte / A vingança de Cropsy (The burning / Cropsy)

Direção: Tony Maylam. Roteiro: Peter Lawrence e Bob Weinstein, a partir de uma história original de Harvey Weinstein, Tony Maylam e Brad Grey

Com: Brian Matthews, Leah Ayres, Jason Alexander, Fisher Stevens, Holly Hunter

EUA

Sinopse: um ex-zelador de acampamento de verão, horrivelmente queimado de uma brincadeira que deu errado, espreita um acampamento no interior de Nova York decidido a matar os adolescentes responsáveis por sua desfiguração.

Feliz aniversário para mim (Happy birthday to me)

Direção: J. Lee Thompson. Roteiro: John Saxton, Peter Jobin, Timothy Bond, John Beaird (não creditado), a partir de uma história de John Saxton

Com: Melissa Sue Anderson, Glenn Ford, Lawrence Dane

Canadá

Sinopse: na esnobe Academia Crawford, o grupo de amigos de Virgínia começa a desaparecer anos depois dos horríveis eventos que aconteceram a ela em seu aniversário quando criança.

Noite infernal (Hell night)

Direção: Tom DeSimone. Roteiro: Randolph Feldman

Com: Linda Blair, Vincent Van Patten, Peter Barton

EUA

Sinopse: quatro calouros da faculdade são forçados a passar a noite em uma antiga mansão deserta, onde são perseguidos pelo monstruoso sobrevivente de um massacre familiar ocorrido anos antes.

Escola noturna (Night school)

Direção: Ken Hughes. Roteiro: Ruth Avergon

Com: Leonard Mann, Rachel Ward, Drew Snyder

EUA

Sinopse: quem tem decapitado as garotas inocentes em uma escola noturna local? A polícia está confusa.

Quem matou Rosemary? (The prowler / Pitchfork massacre)

Direção: Joseph Zito. Roteiro: Glenn Leopold, Neal F. Barbera, com diálogos adicionais de Eric Lewald, Mark Edens e Michael Edens

Com: Vicky Dawson, Christopher Goutman, Lawrence Tierney, Farley Granger

EUA

Sinopse: empenhado em reviver um duplo assassinato de 35 anos antes, um assassino desconhecido, vestido com roupas do Exército dos EUA da Segunda Guerra Mundial, espreita uma pequena cidade de Nova Jersey e foca em um grupo de universitários que realiza uma dança anual da primavera.

Halloween 2: o pesadelo continua! / Halloween 2: o dia das bruxas (Halloween II)

Direção: Rick Rosenthal. Roteiro: John Carpenter, Debra Hill

Com: Jamie Lee Curtis, Donald Pleasence, Charles Cyphers

EUA

Sinopse: enquanto o xerife Brackett e o Dr. Loomis caçam Michael Myers, uma traumatizada Laurie é levada às pressas para o hospital, com o *serial killer* logo atrás dela.

1982

O massacre (The slumber party massacre)

Direção: Amy Holden Jones. Roteiro: Rita Mae Brown

Com: Michele Michaels, Robin Stille, Michael Villela

EUA

Sinopse: a festa do pijama de uma aluna do ensino médio se torna aterrorizante quando um paciente mental fugitivo armado com uma broca decide entrar e penetrar.

1983

Acampamento sinistro (Sleepaway camp)

Direção: Robert Hiltzik. Roteiro: Robert Hiltzik

Com: Felissa Rose, Jonathan Tierston, Karen Fields

EUA

Sinopse: Angela Baker, uma jovem traumatizada e muito tímida, é enviada ao acampamento de verão com seu primo. Logo após sua chegada, qualquer pessoa com intenções sinistras ou menos que honrosas recebe sua punição.

1984

A hora do pesadelo (A nightmare on Elm Street)

Direção: Wes Craven. Roteiro: Wes Craven

Com: Heather Langenkamp, John Saxon, Johnny Depp, Robert Englund

EUA

Sinopse: o espírito monstruoso de um matador de crianças assassinado busca vingança invadindo os sonhos de adolescentes cujos pais foram responsáveis por sua morte prematura.

Natal sangrento (Silent night, deadly night)

Direção: Charles E. Sellier Jr.. Roteiro: Michael Hickey, baseado em uma história de

Paul Caimi

Com: Lilyan Chauvin, Robert Brian Wilson, Gilmer McCormick

EUA

Sinopse: o pequeno Billy testemunha seus pais sendo mortos pelo Papai Noel depois de ser avisado pelo seu avô senil de que Noel castiga quem é travesso. Agora Billy tem 18 anos, deixou o orfanato e acabou de se tornar ele próprio o Papai Noel.

1986

A noite das brincadeiras mortais (April Fool's Day)

Direção: Fred Walton. Roteiro: Danilo Bach

Com: Deborah Foreman, Jay Baker, Amy Steel, Griffin O'Neal

EUA / Canadá

Sinopse: nove estudantes universitários hospedados na remota mansão insular de uma amiga começam a ser vítimas de um furtivo assassino no fim de semana do Dia da Mentira.

1987

De volta à escola de horrores (Return to Horror High)

Direção: Bill Froehlich. Roteiro: Bill Froelich, Mark Lisson, Dana Escalante, Greg H. Sims

Com: Lori Lethin, Brendan Hughes, George Clooney

EUA

Sinopse: alguns anos atrás, um misterioso *serial killer* causou pânico na Crippen High School. O assassino nunca foi capturado. Uma companhia de cinema, Cosmic Pictures, decidiu fazer um filme sobre esses eventos - em locação, na escola agora abandonada. Como os membros do elenco e da equipe estão desaparecendo sem deixar rastro, parece que a história está se repetindo.

1994

O novo pesadelo: o retorno de Freddy Krueger (Wes Craven's New nightmare)

Direção: Wes Craven. Roteiro: Wes Craven

Com: Heather Langenkamp, Robert Englund, John Saxon, Wes Craven, Miko Hughes

EUA

Sinopse: uma força demoníaca escolheu Freddy Krueger como seu portal para o mundo real. Heather Langenkamp pode fazer o papel de Nancy uma última vez e prender o mal que tenta entrar em nosso mundo?

1996

Pânico (Scream)

Direção: Wes Craven. Roteiro: Kevin Williamson

Com: Neve Campbell, Courteney Cox, David Arquette, Drew Barrymore, Skeet Ulrich, Matthew Lillard, Jamie Kennedy, Rose McGowan, Liev Schreiber

EUA

Sinopse: um ano após o assassinato de sua mãe, uma adolescente é aterrorizada por um novo assassino, que atinge a garota e seus amigos usando filmes de terror como parte de um jogo mortal.

1997

Eu sei o que vocês fizeram no verão passado (I know what you did last summer)

Direção: Jim Gillespie. Roteiro: Kevin Williamson, baseado no livro de Lois Duncan

Com: Jennifer Love Hewitt, Sarah Michelle Gellar, Ryan Phillippe, Freddie Prinze Jr., Anne Heche, Johnny Galecki

EUA

Sinopse: quatro jovens amigos unidos por um trágico acidente se reencontram quando se veem perseguidos por um maníaco empunhando um anzol em sua pequena cidade litorânea.

Pânico 2 (Scream 2)

Direção: Wes Craven. Roteiro: Kevin Williamson

Com: Neve Campbell, Courteney Cox, David Arquette, Jamie Kennedy, Liev Schreiber, Jerry O'Connell, Timothy Olyphant, Laurie Metcalf, Jada Pinkett, Omar Epps, Heather Graham, Sarah Michelle Gellar, Joshua Jackson, Rebecca Gayheart, Portia de Rossi, Tori Spelling, Luke Wilson

EUA

Sinopse: dois anos após a primeira série de assassinatos, quando Sydney se acostuma à vida universitária, alguém vestindo a fantasia de Ghostface começa uma nova matança.

1998*Halloween H20: vinte anos depois (Halloween H20: 20 years later)*

Direção: Steve Miner. Roteiro: Robert Zappia, Matt Greenberg, baseado em uma história de Robert Zappia e em personagens criados por John Carpenter e Debra Hill

Com: Jamie Lee Curtis, Josh Hartnett, Michelle Williams, Adam Arkin, Janet Leigh, LL Cool J, Joseph Gordon-Levitt

EUA

Sinopse: Laurie Strode, agora reitora de uma escola particular do norte da Califórnia e usando um nome falso, deve combater Michael Myers uma última vez, pois a vida de seu próprio filho está na balança.

Lenda urbana (Urban legend)

Direção: Jamie Blanks. Roteiro: Silvio Horta

Com: Alicia Witt, Jared Leto, Rebecca Gayheart, Michael Rosenbaum, Loretta Devine, Joshua Jackson, Tara Reid, Robert Englund, Danielle Harris

EUA / Canadá

Sinopse: uma universitária suspeita que uma série de mortes bizarras esteja conectada a certas lendas urbanas.

2000*Pânico 3 (Scream 3)*

Direção: Wes Craven. Roteiro: Ehren Kruger, baseado em personagens criados por Kevin Williamson

Com: Neve Campbell, Courteney Cox, David Arquette, Jamie Kennedy, Liev Schreiber, Parker Posey, Scott Foley, Patrick Dempsey, Lance Henriksen, Emily Mortimer, Matt Keeslar, Deon Richmond, Jenny McCarthy, Carrie Fisher, Roger Corman

EUA

Sinopse: enquanto Sidney e seus amigos visitam em Hollywood o set de *A punhalada 3: de volta a Woodsboro*, terceiro filme baseado nos assassinatos de Woodsboro, outro assassino Ghostface surge para aterrorizá-los.

2006*Por trás da máscara: o surgimento de Leslie Vernon (Behind the mask: the rise of Leslie Vernon)*

Direção: Scott Glosserman. Roteiro: Scott Glosserman, David J. Stieve

Com: Nathan Baesel, Angela Goethals, Robert Englund, Scott Wilson, Zelda Rubinstein

EUA

Sinopse: o próximo grande assassino psicopata do terror deu a uma equipe de documentário acesso exclusivo à sua vida enquanto planeja seu reinado de horror sobre a pacata cidade de Glen Echo.

2011*Pânico 4 (Scream 4)*

Direção: Wes Craven. Roteiro: Kevin Williamson

Com: Neve Campbell, Courteney Cox, David Arquette, Emma Roberts, Hayden Panettiere, Rory Culkin, Erik Knudsen, Adam Brody, Alison Brie, Anna Paquin,

Kristen Bell, Lucy Hale, Shenae Grimes, Aimee Teegarden, Britt Robertson

EUA

Sinopse: dez anos se passaram, e Sidney Prescott, que se recompôs graças em parte à sua escrita, é visitada pelo assassino Ghostface.

O segredo da cabana (The cabin in the woods)

Direção: Drew Goddard. Roteiro: Joss Whedon, Drew Goddard

Com: Kristen Connolly, Chris Hemsworth, Anna Hutchison, Fran Kranz, Jesse Williams, Richard Jenkins, Bradley Whitford, Sigourney Weaver

EUA

Sinopse: cinco amigos vão relaxar em uma cabana remota, onde conseguem mais do que esperavam descobrindo a verdade por trás da cabana na floresta.

2015

Terror nos bastidores (The Final Girls)

Direção: Todd Strauss-Schulson. Roteiro: M.A. Fortin, Joshua John Miller

Com: Taissa Farmiga, Malin Akerman, Nina Dobrev, Alia Shawkat, Thomas Middleditch

EUA / Canadá

Sinopse: uma jovem lamentando a perda de sua mãe, uma famosa rainha do grito dos anos 1980, vê-se puxada para dentro do mundo do filme mais famoso dela. Reunidas, as mulheres devem combater o assassino maníaco do filme.

Fonte: imdb.com (traduções nossas)

APÊNDICE B - Metalinguagem no cinema: filmografia selecionada

O grande roubo do trem (The great train robbery)

Direção: Edwin S. Porter. Roteiro: Edwin S. Porter (não creditado), baseado numa história de Scott Marble (não creditado)

Com: Gilbert M. "Broncho Billy" Anderson, A.C. Abadie, Justus D. Barnes (não creditados)

EUA, 1903

Sinopse: um grupo de bandidos organiza um desavergonhado assalto a um trem, apenas para encontrar um bando determinado em seus calcanhares.

Those awful hats

Direção: D. W. Griffith. Roteiro: D. W. Griffith (não creditado)

Com: Flora Finch, Linda Arvidson, John R. Cumpson (não creditados)

EUA, 1909

Sinopse: tendo como cenário um cinema dos primórdios, este curta cômico ilustra os problemas com os chapéus das moças que obscurecem a linha de visão do público do filme.

Pandemônio (Hellzapoppin')

Direção: H.C. Potter. Roteiro: Nat Perrin (roteiro e história original), Warren Wilson, Alex Gottlieb (comédia adicional e sequências musicais, não creditado)

Com: Ole Olsen, Chic Johnson, Martha Raye

EUA, 1941

Sinopse: Olsen e Johnson, uma dupla de comediantes de palco, tentam transformar sua peça em um filme e reunir um jovem casal apaixonado, enquanto quebram a quarta parede a cada passo do caminho.

O rei do laço (Partners)

Direção: Norman Taurog. Roteiro: Sidney Sheldon, Jerry Davis (história para o cinema), baseado numa história de Mervin J. Houser

Com: Dean Martin, Jerry Lewis, Lori Nelson

EUA, 1956

Sinopse: um rico filhinho de mamãe volta para o oeste com o filho do parceiro do seu

pai assassinado para frustrar uma gangue que tenta tomar o controle da fazenda de sua família.

8 ½

Direção: Federico Fellini. Roteiro: Federico Fellini (roteiro e história), Tullio Pinelli, Ennio Flaiano (roteiro e história), Brunello Rondi

Com: Marcello Mastroianni, Claudia Cardinale, Anouk Aimee

Itália, França, 1963

Sinopse: um diretor de cinema atormentado se refugia em suas memórias e fantasias.

O desprezo (Le mépris)

Direção: Jean-Luc Godard. Roteiro: Jean-Luc Godard (não creditado), baseado no livro de Alberto Moravia

Com: Brigitte Bardot, Michel Piccoli, Jack Palance, Fritz Lang

França, Itália, 1963

Sinopse: o casamento do roteirista Paul Javal com sua esposa Camille se desintegra durante a produção de um filme, já que ela passa o tempo com o produtor. Seguem-se conflitos em camadas entre arte e negócios.

Trans-Europ-Express

Direção: Alain Robbe-Grillet. Roteiro: Alain Robbe-Grillet

Com: Jean-Louis Trintignant, Marie-France Pisier, Christian Barbier

França, Bélgica, 1966

Sinopse: um produtor, um diretor e uma assistente de cinema tomam o Trans-Europ-Express de Paris para Antuérpia. Eles têm a ideia para um filme sobre um traficante de drogas em seu trem e visualizam-no enquanto criam o roteiro.

Eu sou curiosa - Amarelo (Jag är nyfiken – en film i gult)

Direção: Vilgot Sjöman. Roteiro: Vilgot Sjöman (não creditado)

Com: Lena Nyman, Vilgot Sjöman, Börje Ahlstedt

Suécia, 1967

Sinopse: Lena, 20 anos, quer saber tudo o que pode sobre a vida e a realidade. Ela coleta informações sobre todos e tudo, armazenando suas descobertas em um

enorme arquivo. Experimenta relacionamentos, ativismo político e meditação. Enquanto isso, os atores, o diretor e a equipe são mostrados em um bem-humorado enredo paralelo sobre a realização do filme e suas reações à história e uns aos outros.

Eu sou curiosa – Azul (Jag är nyfiken – en film i blatt)

Direção: Vilgot Sjöman. Roteiro: Vilgot Sjöman

Com: Lena Nyman, Vilgot Sjöman, Börje Ahlstedt

Suécia, 1968

Sinopse: o mesmo filme com os mesmos personagens, elenco e equipe de *Eu sou curiosa - Amarelo*, mas com algumas cenas diferentes e uma inclinação política distinta. O foco político em *Azul* são relacionamentos pessoais, religião, prisões e sexo. *Azul* omite muito da consciência de classe e das entrevistas sobre não-violência da primeira versão. Amarelo e azul são as cores da bandeira sueca.

A noite americana (La nuit américaine)

Direção: François Truffaut. Roteiro: François Truffaut, Jean-Louis Richard, Suzanne Schiffman

Com: Jacqueline Bisset, Jean-Pierre Léaud, François Truffaut

França, Itália, 1973

Sinopse: um dedicado diretor de cinema luta para concluir seu filme enquanto enfrenta uma miríade de crises, pessoais e profissionais, entre o elenco e a equipe.

Banzé no Oeste (Blazing saddles)

Direção: Mel Brooks. Roteiro: Mel Brooks, Norman Steinberg, Andrew Bergman (roteiro e história), Richard Pryor, Alan Uger

Com: Cleavon Little, Gene Wilder, Mel Brooks

EUA, 1974

Sinopse: para arruinar uma cidade do Oeste, um político corrupto nomeia um xerife negro, que rapidamente se torna seu adversário mais formidável.

A mulher do tenente francês (The French lieutenant's woman)

Direção: Karel Reisz. Roteiro: Harold Pinter, Karel Reisz (não creditado), baseado no livro de John Fowles

Com: Meryl Streep, Jeremy Irons, Hilton McRae

Reino Unido, 1981

Sinopse: esposa e marido, ambos atores, interpretam um casal apaixonado da era vitoriana. Logo eles começam a sentir que a ficção se entrelaça na realidade.

Um tiro na noite (Blow out)

Direção: Brian De Palma. Roteiro: Brian De Palma

Com: John Travolta, Nancy Allen, John Lithgow

EUA, 1981

Sinopse: um engenheiro de som cinematográfico registra por acaso a evidência que prova que um acidente de carro foi na verdade um assassinato, e conseqüentemente se descobre em perigo.

A rosa púrpura do Cairo (The purple rose of Cairo)

Direção: Woody Allen. Roteiro: Woody Allen

Com: Mia Farrow, Jeff Daniels, Danny Aiello

EUA, 1985

Sinopse: em Nova Jersey, 1935, um personagem de filme sai da tela do cinema e entra no mundo real.

Curtindo a vida adoidado (Ferris Bueller's day off)

Direção: John Hughes. Roteiro: John Hughes

Com: Matthew Broderick, Alan Ruck, Mia Sara

EUA, 1986

Sinopse: um cara esperto do ensino médio está determinado a tirar um dia de folga da escola, a despeito do que o diretor pensa disso.

Close-up (Nema-ye Nazdik)

Direção: Abbas Kiarostami. Roteiro: Abbas Kiarostami

Com: Hossain Sabzian, Mohsen Makhmalbaf, Abolfazl Ahankhah

Irã, 1990

Sinopse: a verdadeira história de Hossain Sabzian, que se fez passar pelo diretor Mohsen Makhmalbaf para convencer uma família de que ela estrelaria seu suposto novo filme.

Barton Fink, delírios de Hollywood (Barton Fink)

Direção: Joel Coen, Ethan Coen (não creditado). Roteiro: Joel Coen, Ethan Coen

Com: John Turturro, John Goodman, Judy Davis

EUA, Reino Unido, 1991

Sinopse: um renomado dramaturgo de Nova York é atraído à Califórnia para escrever para o cinema e descobre a verdade infernal de Hollywood.

O jogador (The player)

Direção: Robert Altman. Roteiro: Michael Tolkin, baseado no seu livro

Com: Tim Robbins, Greta Scacchi, Fred Ward

EUA, 1992

Sinopse: um executivo de um estúdio de Hollywood está sendo ameaçado de morte por um escritor cujo roteiro ele rejeitou, mas qual?

O último grande herói (Last action hero)

Direção: John McTiernan. Roteiro: Shane Black, David Arnott, baseado numa história de Zak Penn e Adam Leff

Com: Arnold Schwarzenegger, F. Murray Abraham, Art Carney

EUA, 1993

Sinopse: com a ajuda de um ingresso mágico, um jovem fã de cinema é transportado para o mundo fictício de seu personagem de filmes de ação favorito.

Violência gratuita (Funny games)

Direção: Michael Haneke. Roteiro: Michael Haneke

Com: Susanne Lothar, Ulrich Mühe, Arno Frisch

Áustria, 1997

Sinopse: dois rapazes violentos tomam mãe, pai e filho como reféns em sua cabana de férias e forçam-nos a fazerem "jogos" sádicos uns com os outros para sua própria diversão.

Os picaretas (Bowfinger)

Direção: Frank Oz. Roteiro: Steve Martin

Com: Steve Martin, Eddie Murphy, Heather Graham

EUA, 1999

Sinopse: quando um produtor de cinema desesperado falha em conseguir um astro importante para seu filme barato, ele decide fazer o filme secretamente em torno do ator.

Quero ser John Malkovich (Being John Malkovich)

Direção: Spike Jonze. Roteiro: Charlie Kaufman

Com: John Cusack, Cameron Diaz, John Malkovich

EUA, 1999

Sinopse: um titereiro descobre um portal que leva literalmente à cabeça do astro de cinema John Malkovich.

A bruxa de Blair 2: o Livro das Sombras (Book of Shadows: Blair witch 2)

Direção: Joe Berlinger. Roteiro: Dick Beebe, Joe Berlinger, baseado em personagens criados por Daniel Myrick e Eduardo Sánchez

Com: Jeffrey Donovan, Stephen Barker Turner, Erica Leerhsen

EUA, 2000

Sinopse: depois de assistir a *A bruxa de Blair (1999)*, um grupo de turistas chega a Burkittsville, Maryland, a fim de explorar a mitologia e o fenômeno, apenas para ficar cara a cara com suas próprias neuroses e possivelmente com a própria bruxa.

Cidade dos sonhos (Mulholland Dr.)

Direção: David Lynch. Roteiro: David Lynch

Com: Naomi Watts, Laura Haring, Justin Theroux

França, EUA, 2001

Sinopse: depois que um acidente de carro na sinuosa Mulholland Drive deixa uma mulher com amnésia, ela e uma ousada aspirante a estrela de Hollywood buscam pistas e respostas por Los Angeles em uma incursão cheia de reviravoltas além dos sonhos e da realidade.

Adaptação (Adaptation.)

Direção: Spike Jonze. Roteiro: Charlie Kaufman, baseado no livro de Susan Orlean

Com: Nicolas Cage, Meryl Streep, Chris Cooper

EUA, 2002

Sinopse: um roteirista sofrendo por amor se desespera ao tentar e não conseguir adaptar para o cinema *The Orchid Thief*, de Susan Orlean.

Tristram Shandy: a cock and bull story

Direção: Michael Winterbottom. Roteiro: Martin Hardy, baseado no livro de Laurence Sterne

Com: Steve Coogan, Jeremy Northam, Rob Brydon

Reino Unido, 2005

Sinopse: o diretor Michael Winterbottom (Northam) tenta filmar a adaptação do livro essencialmente “infilável” de Laurence Sterne, *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy*.

Rebobine, por favor (Be kind rewind)

Direção: Michel Gondry. Roteiro: Michel Gondry

Com: Jack Black, Mos Def, Danny Glover

Reino Unido, França, EUA, 2008

Sinopse: dois desastrados balconistas inadvertidamente apagam o conteúdo de todas as fitas da sua locadora de vídeo. Para manter o negócio funcionando, eles regravam cada filme da locadora com sua própria câmera e um orçamento de zero dólares.

O artista (The artist)

Direção: Michel Hazanavicius. Roteiro: Michel Hazanavicius

Com: Jean Dujardin, Bérénice Bejo, John Goodman

França, Bélgica, EUA, 2011

Sinopse: um astro de cinema egomaníaco desenvolve um relacionamento com uma jovem dançarina no cenário da era silenciosa de Hollywood.

Birdman ou (a inesperada virtude da ignorância) (Birdman or (the unexpected virtue of ignorance))

Direção: Alejandro G. Iñárritu. Roteiro: Alejandro G. Iñárritu, Nicolás Jacobone, Alexander Dinelaris Jr., Armando Bo, Raymond Carver (peça)

Com: Michael Keaton, Zach Galifianakis, Emma Stone

EUA, 2014

Sinopse: um arruinado ator de super-herói tenta reviver sua carreira enfraquecida escrevendo, dirigindo e estrelando uma produção da Broadway.

A grande aposta (The big short)

Direção: Adam McKay. Roteiro: Charles Randolph, Adam McKay, baseado no livro de Michael Lewis

Com: Christian Bale, Steve Carell, Ryan Gosling, Margot Robbie

EUA, 2015

Sinopse: em 2006-2007, um grupo de investidores aposta contra o mercado hipotecário dos EUA. Em suas pesquisas, eles descobrem como o mercado é falho e corrupto.

Be my cat: a film for Anne

Direção: Adrian Tofei. Roteiro: Adrian Tofei

Com: Adrian Tofei, Sonia Teodoriu, Florentina Hariton

Romênia, 2015

Sinopse: um aspirante a cineasta romeno obcecado pela atriz de Hollywood Anne Hathaway chega a extremos chocantes para convencê-la a estrelar seu próximo filme.

Deadpool

Direção: Tim Miller. Roteiro: Rhett Reese, Paul Wernick

Com: Ryan Reynolds, Morena Baccarin, T.J. Miller

EUA, 2016

Sinopse: um mercenário espertinho sofre experimentos que o tornam imortal, mas feio, e decide rastrear o homem que arruinou sua aparência.

La La Land: cantando estações (La La Land)

Direção: Damien Chazelle. Roteiro: Damien Chazelle

Com: Ryan Gosling, Emma Stone, Rosemarie DeWitt

EUA, Hong Kong, 2016

Sinopse: enquanto navegam em suas carreiras em Los Angeles, um pianista e uma atriz se apaixonam ao mesmo tempo em que tentam reconciliar suas aspirações para o futuro.

Era uma vez em... Hollywood (Once upon a time... in Hollywood)

Direção: Quentin Tarantino. Roteiro: Quentin Tarantino

Com: Leonardo DiCaprio, Brad Pitt, Margot Robbie

EUA, Reino Unido, China, 2019

Sinopse: na Los Angeles de 1969, um ator de televisão em baixa e seu dublê lutam para alcançar fama e sucesso na indústria cinematográfica durante os últimos anos da Era de Ouro de Hollywood.

Fonte: imdb.com (traduções nossas)