

A MÁSCARA DE QUEM TE MATA ESPELHA TEU MEDO: A INDETERMINAÇÃO DO ROSTO ASSASSINO E OUTROS RASTROS DO GÓTICO NOS FILMES SLASHER

Claudio Vescia Zanini (UFCSPA)¹

Resumo: A literatura gótica e a ficção de horror sobreviveram às suspeitas históricas de parte da audiência e da *intelligentsia*, apesar de tornarem-se cada vez mais necessárias por contemplarem demandas estéticas e psicológicas do público. Subgênero prolífico e popular do cinema de horror, o *slasher* apresenta muitos elementos da agenda estética da narrativa. Assim, a presente proposta analisa como o *slasher* aborda tais elementos, focando também na indeterminação do rosto do assassino, invariavelmente mascarado, deformado ou transformado. Parto do pressuposto que tal indeterminação não apenas espelha a forma monstruosa gótica clássica, mas também se torna superfície na qual as vítimas projetam suas aflições e medos.

Palavras-chave: Gótico; *slasher*; ficção de horror.

Apesar de sua extensão e robustez, a pesquisa sobre o gótico no cinema estabeleceu poucas interfaces teórico-críticas para a análise e o entendimento dos filmes *slashers*, um dos gêneros mais populares e prolíficos do cinema de horror. Ainda que não tenham sido colocados lado a lado por críticos e teóricos, o gótico e o *slasher* compartilham certas características em suas trajetórias enquanto expressões artísticas/modos discursivos: ambos sobrevivem de narrativas que ressaltam as trevas visuais e metafóricas; ambos foram historicamente menosprezados como formulaicos, portanto limitados e superficiais; os dois foram intensamente (talvez excessivamente) psicanalisados. Esta conexão entre ambos é corroborada pelo fato de que os *slashers* foram, como Nick Groom bem pontua, “tipificados por um estilo de horror inteiramente genérico derivado dos aspectos visualmente sensacionais do gótico: isolamento, condições climáticas atroz, violência inexplicável, a vantagem autêntica do ponto de vista do serial killer, e nudez feminina gratuita”. (GROOM, p. 135)

Neste trabalho analiso como os *slashers* incorporam a suas narrativas três elementos essenciais da ficção gótica: a exacerbação dos horrores através do retorno fantasmagórico do passado, a personagem monstruosa e a existência do *locus horrendus*. Em “O sequestro do Gótico no Brasil”, Júlio França (2017, p. 118) afirma que apesar destes três fatores não serem exclusivos da narrativa gótica, quando eles operam juntos empregando mecanismos de suspense com vistas à produção de medo e

¹ Graduado em Letras (UFRGS), Mestre e Doutor em Literaturas de Língua Inglesa (UFRGS). Contato: haunted32@yahoo.com.br.



suas variantes como efeitos estéticos, a tríade retorno do passado/personagem monstruosa/*locus horrendus* constitui as principais convenções nas narrativas góticas.

Também abordo aqui um dos elementos recorrentes nos *slashers*, a indeterminação do rosto do assassino, o qual é invariavelmente mascarado, deformado, coberto, encoberto ou transformado. Parto do princípio que não apenas tal indeterminação se compara à metamorfose monstruosa de monstros clássicos do gótico tais como o Conde Drácula e Edward Hyde, mas também transforma o assassino em uma espécie de espelho no qual as vítimas projetam goticamente suas aflições e medos.

O *slasher* é um subgênero do cinema de horror cujo auge ocorreu na produção fílmica americana no final dos anos 70/início dos anos 80, definido por Vera Dika como “aqueles filmes caracterizados pela presença de um assassino psicótico geralmente envolvido em uma multiplicidade de homicídios” (1987, p. 86), tal como ocorre em *Halloween*, *Sexta-Feira 13* e *A Hora do Pesadelo*, que formam o que Carrera Garrido chama de “a santíssima trindade dos *slashers* dos anos 80” (2016, p. 243). Lançados em 1978, 1980 e 1984, respectivamente, eles inauguraram o que hoje é regra nos filmes de horror – o estabelecimento de franquias nas quais vemos sequências que repetem e adaptam os padrões e tropos familiares ao espectador e estabelecidos nos primeiros filmes. O apelo destas franquias também é evidenciado pelo sucesso de seus *serial killers*: Michael Myers, Jason Voorhees e Freddy Krueger tornaram-se ícones pop, aparecendo em posters, camisetas, chaveiros, bonecos em miniatura, camisinhas, bonecos articulados, canecas, e assim por diante.

Não há como falar no *slasher* sem nos referirmos à obra seminal de Carol J. Clover *Men, Women and Chainsaws: Gender in the Modern Horror Film* (1992), e ao capítulo de autoria de Vera Dika intitulado “The Stalker Film, 1978-81” (1987). Ao passo que Dika dissecou a fórmula do *slasher*, Clover propõe um debate significativo acerca da presença, representação e tratamento de gêneros nos *slashers* e nos filmes de vingança (tais como *Doce Vingança* e *Acusados*). Seus apontamentos sobre as dinâmicas de relacionamento e hierarquia entre vítimas e perpetradores de violência culminam com a identificação de um padrão misógino nos assassinatos, nas motivações para o homicídio (femicídio em ao menos metade dos casos), e no tratamento que os corpos recebem – particularmente o corpo da mulher, apesar de o mesmo ocorrer com homens, quando representados em situações de extrema vulnerabilidade. Entretanto, a



contribuição mais importante de Clover para o debate é, sem dúvida alguma, o conceito da final girl, “aquela que encontra os corpos mutilados de seus amigos e percebe a extensão do horror precedente e de seu próprio perigo; aquela que é perseguida, encurralada, ferida; que nós vemos gritar e mancar. Cair, levantar, e gritar novamente. Ela é o terror abjeto personificado”. (CLOVER, p. 35) A personagem quintessencial do *slasher* cristalizou-se e tornou-se tão importante para as tramas do *slasher* quanto o assassino, o que é evidenciado pela significativa quantidade de filmes que tiram proveito ou subvertem tal convenção: entre eles estão *Por Trás da Máscara – O Nascimento de Leslie Vernon* (2006), *A Hora do Pesadelo V* (1994), *Diário dos Mortos* (2007) e *Terror nos Bastidores* (2015), cujo título em inglês é *The Final Girls*.

A ideia de um assassino envolvido em múltiplos crimes nos remete ao ano de 1945, quando *O Caso dos Dez Negrinhos*, romance de Agatha Christie, foi adaptado para as telas em filme chamado *E Não Sobrou Nenhum*. No romance/filme, um grupo de estranhos aceita um convite misterioso para um final de semana em uma mansão numa ilha. Ao serem acusados de diversos crimes, os convidados decidem partir. No entanto, seus planos são frustrados, posto que o barco, sua única alternativa de escape, só retornará em três dias. Com o desenrolar da trama, os convidados são mortos um por um, e a identidade do assassino é revelada apenas no final. A mesma premissa é identificada no *slasher* de 1997 *Eu sei o que vocês fizeram no verão passado*, em que um grupo termina preso em uma ilha enquanto um assassino (Hookman) está à solta.

Alguns dos elementos góticos em *E Não Sobrou Nenhum* que são reinterpretados pelo *slasher* são o cenário opressivo, capaz de levar seus visitantes e moradores a atos de maldade e loucura, além da aura de mistério, que no *slasher* envolve parte da identidade e/ou origem do assassino monstruoso. Isso também se verifica em *Psicose* (1960), filme em que o castelo gótico, localizado em uma área isolada e assombrado por entidades malignas é reprocessado na forma do Bates Motel, também no meio do nada, obviamente em decadência, com um casarão velho no topo de uma colina literalmente habitado por uma pessoa morta. *Psicose* emula tanto a ficção gótica quanto *E não sobrou nenhum* através de seu *locus horrendus*, que os Bates tornam ainda mais horrendo através de suas transgressões, outro elemento fundamental da ficção gótica (BOTTING, p. 6) Norma Bates é uma figura parental tirânica e incestuosa, bem como Manfred em *O Castelo de Otranto* e os vampiros de modo geral. O interdito do incesto



é particularmente importante em *Halloween*, dado que o fator que desencadeia a violência do *serial killer* é uma questão edípica mal resolvida. Michael Myers, então com seis anos de idade, assassina sua irmã Judith na noite de Halloween. O pouco que se sabe é que Judith é uma adolescente da pequena cidade de Haddonfield, no estado de Illinois, e que seu último ato antes de morrer é fazer sexo com seu namorado na cama de seus pais (pais de Michael também, é bom lembrar) (CLOVER, p. 28). A noção de que a atividade sexual de sua irmã deve ser punida é reativada quando exatamente quinze anos depois (o gótico ama aniversários), Michael retorna a Haddonfield a fim de matar sua outra irmã, Laurie, apenas a primeira final girl de Jamie Lee Curtis, ainda hoje considerada uma *scream queen*.² Em sua busca, Michael depara-se com Bob e Lynda, amigos de Laurie. Os dois compartilham atividade sexual multiplamente transgressora: eles invadem a casa de vizinhos para transar sem preocupar-se com doenças venéreas ou bebês indesejados, bebem cerveja, fumam cigarros, e se divertem. Este cenário permite a Michael reviver a experiência, o que culmina com ambos os adolescentes mortos violentamente, o que corrobora a premissa de que “[m]atar aqueles que fazem sexo não-autorizado configura-se imperativo genérico do filme slasher” (CLOVER, p. 34).

Sexta-Feira 13, provavelmente a franquia mais famosa da história, também é calcada na dramatização simbólica de uma experiência traumática ligada ao sexo, o que, assim como em *Halloween*, possibilita o retorno gótico do passado que assombra o presente. Em 1957, Jason, menino de onze anos de idade, morre afogado em uma sexta-feira 13 no acampamento Crystal Lake devido à negligência dos monitores (Jason nasceu em 13/06/1946, uma sexta-feira). Ao invés de cuidarem de Jason (que não sabia nadar), os dois adolescentes estavam mais preocupados com a descoberta dos prazeres do sexo. Eles são misteriosamente assassinados. Mais de vinte anos depois, o acampamento é reaberto, mas os jovens contratados para trabalharem lá morrem um a um. No último terço do filme, a final girl Alice conhece a sra. Pamela Voorhees, que se apresenta como a cozinheira do acampamento quando a tragédia ocorreu. No fim das contas, não apenas ela é a mãe de Jason, mas também a pessoa responsável por todas as mortes – as pré-diegéticas, dos monitores com hormônios à flor da pele e as diegéticas,

² Jamie Lee Curtis mereceu o epíteto de “scream queen”, ou “rainha do grito”, devido a suas participações recorrentes em *slashers* interpretando final girls. Além de *Halloween* (1978) e sua continuação (1981), Jamie Lee Curtis é a final girl em *O Trem do Terror* (1980) e *A Morte Convida Para Dançar* (1980). A atriz foi também uma das estrelas da série da Fox *Scream Queens* (2015-2016).



os amigos e colegas de Alice. A configuração mãe/filho de *Psicose* em que ambos são um e o mesmo reaparece em *Sexta-Feira 13*, dado que no segundo filme da série Jason (misteriosamente ressuscitado pela primeira de muitas vezes) continua o trabalho de sua mãe – de fato, seu primeiro ato em *Sexta-Feira 13 – Parte 2* é matar Alice.

A intercambialidade entre mãe e filho em *Psicose* e *Sexta-Feira 13* é exemplo da manifestação inquietante do duplo, cujas expressões na literatura gótica clássica incluem a semelhança sobrenatural (como em *William Wilson*), as relações familiares estranhas e potencialmente incestuosas, tal qual em *A Queda da Casa de Usher*, a reduplicação do indivíduo em objetos, como em *O Retrato de Dorian Gray* e *Brinquedo Assassino*, e a nova configuração do indivíduo depois de uma experiência extrema, via de regra na reparação da personagem na forma de vampiro, fantasma, espectro, ou possuído, entre outros.

Como observado por Dika, Clover e DeGraffenreid, esta manifestação gótica do duplo atinge novos níveis de complexidade no *slasher*. Se o duplo é facilmente percebido quando as duas metades do mesmo inteiro estão no mesmo lado (o lado das trevas, por exemplo), as coisas tornam-se mais complexas quando estas duas metades são vítima e perpetrador, como sempre acontece no *slasher*. Da mesma forma que Jekyll é Hyde, Jesse, o final boy de *A Hora do Pesadelo – Parte 2* “enxerga Freddy toda vez que se olha no espelho; ele até mesmo passa a encontrar a notória luva com lâminas em sua mão, frequentemente coberta do sangue daqueles que Freddy recém cortou” (DeGRAFFENREID, p. 956). Em sua análise da dinâmica entre o assassino e a final girl, Clover afirma que parte da predisposição da final girl à sobrevivência envolve sua ambiguidade sexual, traduzida em sua “esperteza, seriedade, competência em questões mecânicas e práticas, e relutância sexual, fatores que a distanciam das outras garotas e a alinham, ironicamente, com os mesmos garotos que ela teme ou rejeita, para não falar do próprio assassino”. (CLOVER, p. 40) Se por um lado tal descrição nos distancia da passividade e dependência típicas da heroína gótica, por outro lado ela nos aproxima de uma personagem feminina importantíssima da ficção: Mina Harker, que, de acordo com Van Helsing, tem um cérebro de homem – aliás, um cérebro que um homem teria apenas se fosse muito privilegiado. A pró-atividade que Van Helsing elogia em Mina é, para Vera Dika, o que restringe a representação da final girl como objeto sexual,



tornando-a “uma personagem mais valiosa, distinguindo-a do resto da comunidade jovem.” (DIKA, p. 91)

A contraparte da final girl é o serial killer, uma variação do monstro gótico. O assassino é invariavelmente apresentado como super-humano/inumano/subhumano, e se texto góticos evidenciam tal monstruosidade revelando informações através de palavras e descrições, os *slashers* fazem isso ao impedir ou dificultar o acesso visual ao assassino, sobretudo a seu rosto. A ausência do rosto é condição *sine qua non* à fórmula do *slasher*, o que se percebe através do uso estratégico da câmera, que pode ou mostrar apenas partes do corpo do assassino (pés, mãos enluvadas, as costas) ou evitar mostrar seu rosto através da *I-camera*, ou ‘*point-of-view camera*’. Entretanto, o uso de tal artifício é paradoxal: se por um lado o acesso ao rosto do assassino nos é negado e isso nos impede de defini-lo mais facilmente (o que poderia nos levar à compreensão ou empatia), por outro lado temos a oportunidade de literalmente enxergar o mundo pelos olhos do assassino – o que, em certa medida, é simbólico justamente da compreensão e da empatia.

Quando o olho da câmera finalmente aponta para onde o rosto do assassino deveria estar, encontramos alguma outra coisa, que invariavelmente contribui para a despersonalização do assassino. Jason, Michael, Ghostface (*Pânico*) e a sra. Predoni (*Alice, Sweet Alice - Comunhão*) usam máscaras, Hookman veste um capuz, ao passo que o rosto de Freddy Krueger é coberto por cicatrizes e seu chapéu. O Trem do Terror (1980) é particularmente interessante neste sentido, dado que a viagem de trem descrita no filme é uma festa de formatura, um tipo de carnaval em que todos os convidados (adolescentes tentando sobreviver aos ritos de passagem e cheios de hormônios) usam fantasias e máscaras. *O Massacre da Serra Elétrica* nos oferece ainda outra interpretação interessante da complexa relação entre vítima e perpetrador: Leatherface não apenas come a carne de suas vítimas, mas também remove sua pele facial para “vestir” seus rostos, o que simbolicamente reforça a ideia de que o rosto do assassino no *slasher* é um espelho horroroso.

A abundância de franquias *slasher*, sua extensão, sua influência em subgêneros como o *body horror* e o *torture porn*, os remakes, reboots e crossovers, a repetição das fórmulas, a migração de alguns *slashers* para outras plataformas como os jogos de computador, os quadrinhos e as séries de TV, bem como vídeos do YouTube feitos por



fãs que elegem “as mortes mais legais” indicam que o *slasher*, assim como o gótico, pode ser datado, mas jamais ultrapassado. Portanto, se “as narrativas góticas nunca escaparam as preocupações de seu próprio tempo, apesar das pesadas armadilhas históricas” (BOTTING, p. 3), faz todo o sentido que a casa assombrada se torne o acampamento Crystal Lake, ou que a vila medieval torne-se Haddonfield ou Springwood – nomes que, em termos de geografia americana, poderiam ser em qualquer lugar ou em lugar algum. Entretanto, o mecanismo mais eficiente na fórmula do *slasher* é a ausência de rosto do assassino, que nos força a preencher a lacuna com aquilo que mais nos assusta – e, verdade seja dita, não há nada mais monstruoso que isso.

Referências bibliográficas

BOTTING, Fred. *Gothic*. London: Routledge, 2001.

CARRERA GARRIDO, Miguel. “Sangre, persecuciones y hormonas: El género *slasher* y su presencia en el reciente cine español” in *La violencia encarnada: representaciones en teatro y cine en el dominio hispánico*, ed. Olga Buczek and Maria Falska. Sevilla: Padilla Libros y Editores Libreros, 2016. pp. 241-253.

CLOVER, Carol J. *Men, Women and Chainsaws: Gender in the Modern Horror Film*. Princeton: Princeton Classics, 2015.

DeGRAFFENREID, L.J. *What Can You Do in Your Dreams? Slasher Cinema as Youth Empowerment*. **The Journal of Popular Culture**, Vol. 44, No. 5. pp. 954-969.

Dika, Vera. (1987) “The Stalker Film, 1978-81” in *American Horrors*, ed. Gregory A. Waller. Chicago: University of Illinois, 2011. pp. 86-101.

FRANÇA, Júlio. “O sequestro do gótico no Brasil” in *As Nuances do Gótico: do Setecentos à atualidade*, ed. Júlio França and Luciana Colucci. Rio de Janeiro: Bonecker, 2017. pp. 111-124.

GROOM, Nick. *The Gothic: a Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2012.

STOKER, Bram. *Drácula – O Vampiro da Noite*. (tradução para o português de Maria Luísa Bittencourt). São Paulo: Martin Claret, 2002.