



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

DERICK RAFAEL SANTOS CAVALCANTE

VIRGENS, VADIAS, ASSASSINAS, LOUCAS, LÚCIDAS, MÃES...
UM ESTUDO SOBRE O ETHOS DA MULHER EM FILMES DE HORROR
HOLLYWODIANOS

SÃO CRISTÓVÃO

2023

DERICK RAFAEL SANTOS CAVALCANTE

VIRGENS, VADIAS, ASSASSINAS, LOUCAS, LÚCIDAS, MÃES...
UM ESTUDO SOBRE O ETHOS DA MULHER EM FILMES DE HORROR
HOLLYWODIANOS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal de Sergipe, como requisito necessário para a obtenção de título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Estudos Linguísticos.
Linha de Pesquisa: Linguagem: identidade e práticas sociais.

Orientadora: Profa. Dra. Marcia Regina Curado Pereira Mariano.

SÃO CRISTÓVÃO

2023

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE**

C376v Cavalcante, Derick Rafael Santos.
Virgens, vadias, assassinas, loucas, lúcidas, mães...um estudo sobre o ethos da mulher em filmes de horror hollywoodianos/Derick Rafael Santos Cavalcante; orientadora Marcia Regina Curado Pereira Mariano. – São Cristóvão, SE, 2023.
154 f.: il.

Dissertação (mestrado em Letras) – Universidade Federal de Sergipe, 2023.

1. Filme de terror. 2. Mulheres – Usos e costumes. I. Mariano, Márcia Regina Curado Pereira orient. II. Título.

CDU 82.09

DERICK RAFAEL SANTOS CAVALCANTE

**VIRGENS, VADIAS, ASSASSINAS, LOUCAS, LÚCIDAS, MÃES...
UM ESTUDO SOBRE O ETHOS DA MULHER EM FILMES DE HORROR
HOLLYWODIANOS**

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Marcia Regina Curado Pereira Mariano
Universidade Federal de Sergipe (UFS)
Presidente

Prof. Dr. Fernando de Mendonça
Universidade Federal de Sergipe (UFS)
Membro Interno ao PPGL

Prof. Dr. Flávio Passos Santana
Universidade Federal de Sergipe (UFS)
Membro Externo ao PPGL

SÃO CRISTÓVÃO - SE

2023

AGRADECIMENTOS

Agradecer aqueles que me ajudaram durante este longo trajeto é olhar para um espelho claro e ver, em um reflexo, os rostos dessas pessoas e suas mãos estendidas para que eu não desistisse. Por isso, desde já, muitíssimo obrigado a todos que, seja diretamente ou indiretamente, me deram amparo em algum momento específico. Eu não estaria escrevendo essa seção sem o suporte de vocês.

Primeiramente, gostaria de agradecer à minha mãe, Paula Cristiane por ter sido um exemplo incrível de mãe batalhadora, por ter me apresentado o universo dos filmes de terror na infância, mesmo eu não tendo idade para assisti-los e, também, por ter me ensinado a não ser um homem desrespeitoso com as mulheres. Sou grato por ter sido minha primeira influência.

Não posso deixar de agradecer ao restante da minha família: minha avó, Maria de Assis, obrigado por sempre ter me incentivado, mesmo odiando filmes de terror; meu avô, Paulo, minha outra avó, Netinha e meu pai, José Maria, por sempre cuidarem e se importarem com o meu crescimento. E um grande obrigado às minhas irmãs, Thawane e Rapuck, por estarem comigo e por nossas parcerias.

Gostaria de agradecer à Marcia Regina, minha querida orientadora, que desde o primeiro momento, mostrou-se atenciosa, acolhedora e paciente, seja comigo, quando eu errava algo, ou com a pesquisa. Agradeço muito por ter lido o meu trabalho, desejo imensamente guardar esse encontro para sempre. Obrigado por todos os ensinamentos sobre o ethos.

Agradeço fortemente ao meu professor, orientador e amigo Fernando de Mendonça. Suas palavras sempre ecoarão em minha mente quando eu perguntei se poderia estudar filmes de terror na universidade e como resposta, recebi “Por que não?”. Desde então, embarcamos em uma parceria que eu espero que perdure por muitas décadas. Obrigado pelo acolhimento, sou grato. Sempre.

Agradeço à Flavio Passos por todos os conselhos, sugestões e disponibilidade em me auxiliar desde a banca de qualificação. Seus ensinamentos me ajudaram bastante e espero que possamos continuar compartilhando nossos aprendizados.

Gostaria de Agradecer ao Departamento de Letras Estrangeiras e ao Programa de Pós-Graduação em Letras pela atenção durante esses anos, aos secretários e coordenadores por todo o suporte. Agradeço, também, à Universidade Federal de Sergipe, uma das minhas casas. Um lugar que eu sofri muito, mas aprendi e cresci mais

ainda. Também sou grato ao meu antigo Centro Acadêmico, CALLES, que por meio dele, consegui iniciar algumas pesquisas que ecoam nesta dissertação. Agradeço aos meus professores da graduação Elaine Maria, Dinah Girão, Ana Cecília, Vanderlei Zacchi, Marlene de Almeida, Maria Amália por todos os ensinamentos.

Um agradecimento especial para Ana Karina e Ana Flora por terem sido não apenas professoras incríveis, mas por terem me auxiliado na construção do meu projeto de pesquisa. Obrigado por tudo.

Um grande obrigado ao meu companheiro e amor, Bruno. Obrigado por sempre estar torcendo por mim. Obrigado por todas as palavras de felicidade e de acolhimento quando parecia que tudo ia desmoronar, você estava sempre me incentivando.

Agradeço a todos os meus amigos e colegas que torceram por mim quando passei no mestrado e quando concluí. Os mais antigos, os mais novos, os que, de certa forma, me incentivaram para continuar, que dedicaram um tempo para me encorajar. Agradeço aos de longe, aos de perto, aos das escolas, aos meus alunos, aos da graduação, aos da pós-graduação, aos da universidade, aos de Sergipe, Goiânia, Recife. Se eu estou aqui, vocês são influentes também: Sara, Breno, Louise, Fernanda Gonçalves, Jéssica, Gilderlan, Vitória, Thalia, Emyson, Ariani, Letícia, Natã, Ruan, Júlia, Fernanda Matos, Fernanda Martins, Tâmara, Hiago, Raí, Eduardo, Kauane, Ana Laura. Um imensamente obrigado à Willamis e à Clara Maria por me ajudarem e me ampararem no processo de escrita do projeto e durante a seleção do mestrado. Nossas conversas me ajudaram bastante.

Sou muitíssimo grato ao Presidente Luiz Inácio Lula da Silva e a Presidenta Dilma Rouseff, suas políticas públicas que beneficiaram inúmeros brasileiros me ajudaram antes mesmo de eu passar na universidade. Meus pais só tiveram a oportunidade de fornecerem uma educação de qualidade devido ao apoio que eles tiveram durante seus mandatos.

Agradeço a todas as mulheres fortes da ficção e da minha realidade. Eu cresci vendo suas batalhas, e embora eu seja um homem, o meu olhar de mundo é fruto de conviver com muitas de vocês, mulheres. Hoje eu sou o que sou porque vocês me ensinaram muito, logo só posso agradecer e tentar transformar esses ensinamentos em algo positivo. Bom, não sei se estou no caminho certo, espero que sim.

Não posso deixar de lembrar do meu cineasta favorito e que se não fosse por suas obras, talvez, eu não estivesse nesta posição. Wes Craven, agradeço-lhe por me dar medo na infância, mas, igualmente, por me deixar fascinado por este mundo tão

sombrio, mas tão prazeroso que é o universo do terror. Podes ter partido, mas sua arte é atemporal; ela vive em mim e em muitos fãs do terror que brigam com facas e luvas de lâminas para que o terror sobreviva assim como as incríveis *Final Girls*.

Um agradecimento singelo às icônicas *Final Girls* e às atrizes que deram vida às inúmeras personagens.

Não sei se é algo escrito nas páginas do destino, mas todos os meus passos me levaram a ser fã do gênero, seja meu aniversário na véspera do Halloween ou ao fascínio desde sempre pelo terror. O Derick de hoje visualiza o reflexo do Derick de quase vinte anos atrás com orgulho, agradece a ele por não ter desligado a televisão, e sim por ter prestigiado seu primeiro filme de terror como se fosse a melhor coisa da vida dele. Bom, talvez tenha sido.

Novamente, muito obrigado a todos!

RESUMO

Tendo ciência do protagonismo e do destaque de personagens femininas no gênero cinematográfico do horror, a presente dissertação propõe analisar como são construídas as imagens discursivas – o *ethos* – de sete dessas personagens em cinco filmes hollywoodianos dos séculos XX e XXI. Como objetivos específicos, propomos: i) investigar como se dá a relação entre ficção e realidade social na representação das mulheres no universo cinematográfico do gênero; ii) refletir de que forma os diversos recursos presentes na linguagem cinematográfica cristalizam discursos e estereótipos em suas obras; iii) identificar estratégias verbais e não-verbais utilizadas em filmes de horror na construção da imagem discursiva da personagem feminina. Para isso, dentre outros, a pesquisa apropria-se de conceitos dos estudos das neoretóricas e da argumentação discursiva, como auditório (PERELMAN; OLBRECHTS-TYTECA, 2005), *ethos*, estereótipos e clichês (ARISTÓTELES, 2005; AMOSSY, 2016, 2022; MAINGUENEAU, 2020); além disso, o conceito *ethos* armadilha (CAVALCANTE, 2023) auxilia na identificação de algumas imagens em nossos objetos de análise. Ademais, apresenta o gênero cinematográfico do horror, por meio de Clover (1992) e Carroll (1990); reflete sobre a história do lugar da mulher na sociedade, a partir de Rubin (1975) e Butler (1990); e busca compreender como os recursos não-verbais compõem a linguagem cinematográfica, por meio de Santana (2022). A metodologia da pesquisa se dá, sobretudo, pela etnografia de tela (RIAL, 2004), com a análise do texto verbal e não-verbal, a exemplo de figurino e iluminação, e de agentes externos (produção, direção etc). Como resultados revelam-se *ethos* femininos diversificados e plurais (às vezes contraditórios). *Ethos* fortes e resilientes de mulheres que superam seus obstáculos e prevalecem como vencedoras/heroínas ao longo da projeção; *ethos* assassinos e monstruosos que muitas vezes são construídos como indefesos para o público durante a narrativa; *ethos* de loucas e pecadoras, dentre outros. Ao mesmo tempo, nota-se uma mudança na construção da imagem discursiva de personagens femininas nas produções do horror ao longo dos anos, diminuindo o aparecimento de *ethos* negativos e estereotipados, devido aos novos ares e rostos igualmente plurais que estão assumindo as produções de horror, além dos estudos que influenciam diretamente na evolução do gênero.

Palavras-chaves: Argumentação. *Ethos*. Cinema. Horror. Protagonismo feminino.

ABSTRACT

Being aware about role and prominence of female characters in the horror cinematographic genre, this dissertation proposes to analyze how the discursive images – the ethos – of seven of these characters in five Hollywood films of the 20th and 21st centuries are constructed. As specific objectives, we propose: i) to investigate how the relation between fiction and social reality occurs in the representation of women in the cinematographic universe of the genre; ii) to reflect on how the various resources present in the cinematographic language crystallize discourses and stereotypes in their works; iii) to identify verbal and non-verbal strategies used in horror films in the construction of the discursive image of the female character. For this, among others, the research appropriates concepts from the studies of neo-rhetorics and discursive argumentation, such as audience (PERELMAN; OLBRECHTS-TYTECA, 2005), ethos, stereotypes and clichés (ARISTÓTELES, 2005; AMOSSY, 2016, 2022; MAINGUENEAU, 2020). In addition, the ethos trap concept (CAVALCANTE, 2023) helps to identify some images in our objects of analysis. Furthermore, it presents the horror cinematographic genre, through Clover (1992) and Carroll (1990); reflects on the history of women's place in society, from Rubin (1975) and Butler (1990) and seeks to understand how non-verbal resources make up the cinematographic language, through Santana (2022). The research methodology is based, above all, on screen ethnography (RIAL, 2004), with the analysis of the verbal and non-verbal text, such as costumes and lighting, and external agents (production, direction, etc.). As results, diversified and plural (sometimes contradictory) female ethos are revealed. Strong and resilient ethos of women who overcome their obstacles and prevail as winners/heroines throughout the projection; murderous and monstrous ethos that are often constructed as helpless for the audience during the narrative; ethos of madmen and sinners, among others. At the same time, there has been a change in the construction of the discursive image of female characters in horror productions over the years, reducing the appearance of negative and stereotyped ethos, due to the new airs and equally plural faces that horror productions are assuming in addition to studies that directly influence the evolution of the genre.

Keywords: Argumentation. Ethos. Cinema. Horror. Female Protagonism.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Silhueta de Carrie após incendiar o ginásio	39
Figura 2: Esther antes de tentar matar o irmão adotivo	47
Figura 3: Primeira aparição de Esther. Ela assassinando seu pai.....	49
Figura 4: Lynda sendo assassinada por Michael Myers	52
Figura 5: Jennifer sendo sacrificada.....	62
Figura 6: Jill ferida negando ajuda de Sidney. Ela sendo atendida pelo ex-namorado ..	70
Figura 7: Revelação de Jill	71
Figura 8: Jill se automutilando	74
Figura9: A fama.....	77
Figura 10: Primeira aparição de Alice	92
Figura 11: Diálogo de Alice com Steve	93
Figura 12: O interesse não em Alice	94
Figura 13: O jogo strip monopoly	95
Figura 14: A inteligência de Alice	97
Figura 15: A motivação da Sra. Voorhees.....	98
Figura 16: Primeira aparição de Sidney Prescott	101
Figura 17: A imagem casta de Sidney	101
Figura 18: A atualização da imagem casta da final girl.....	103
Figura 19: Primeiro ataque à Sidney	105
Figura 20: Regras sobre sexo e peitos.....	108
Figura 21: A virgindade à prova	110
Figura 22: Marcie, Jack e Ned no carro.	112
Figura 23: Jack e Marcie praticando o ato sexual	114
Figura 24: o ritual dos seios.....	114
Figura 25: Marcie em sua pré-morte e sendo assassinada.	115
Figura 26: Cenas de pré-mortes ou de mortes da franquia	120
Figura 27: Primeira aparição de Rosemary	122
Figura 28: Indícios de manipulação	124
Figura 29: Rosemary encontra suporte nas amigas.....	128
Figura 30: Rosemary desacreditada	131
Figura 31: O choque e a ternura de uma mãe.....	132
Figura 32: Primeira aparição de Lily	134

Figura 33: Lily introvertida na presença dos pais	134
Figura 34: A encenação da família ideal	135
Figura 35: A imagem frágil é quebrada	139
Figura 36: A direção sombria na mudança de imagem de Lily	139
Figura 37: A performatividade de Lily	141
Figura 38: A imagem diabólica	142
Figura 39: Primeira imagem de Adelaide criança e adulta	145
Figura 40: O trauma	146
Figura 41: A ideia da mulher-louca	149
Figura 42: Nós	149
Figura 43: A crítica social do home invasion	150
Figura 44: Os dois lados de uma mãe	152
Figura 45: Sacrifício de Pluto. Red sequestrando Jason	153
Figura 46: A verdadeira Red não precisa mais fingir	155

LISTA DE GRÁFICOS

GRÁFICO 1: PROTAGONISMO FEMININO NO HORROR EM 2015.....	87
GRÁFICO 2: PROTAGONISMO FEMININO NO HORROR EM 2016.....	87
GRÁFICO 3: PROTAGONISMO FEMININO NO HORROR EM 2017	88
GRÁFICO 4: PROTAGONISMO FEMININO NA AÇÃO EM 2015	88
GRÁFICO 5: PROTAGONISMO FEMININO NA AÇÃO EM 2016	88
GRÁFICO 6: PROTAGONISMO FEMININO NA AÇÃO EM 2016	88
GRÁFICO 7: PROTAGONISMO FEMININO NO ROMANCE EM 2015	89
GRÁFICO 8: PROTAGONISMO FEMININO NO ROMANCE EM 2016	89
GRÁFICO 9: PROTAGONISMO FEMININO NO ROMANCE EM 2017	89
GRÁFICO 10: PROTAGONISMO FEMININO SOLO NOS FILMES	89

LISTA DE QUADROS

QUADRO 1: PROCESSO DO ETHOS ARMADILHA	73
QUADRO 2: ETHOS ENCAIXADO	82
QUADRO 3: ETHOS DAS PERSONAGENS	161
QUADRO 4: ETHOS ARMADILHA E EFETIVADO	162

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO: BEM-VINDO AO PESADELO	11
1. A INDÚSTRIA CINEMATOGRAFICA DO HORROR.....	20
1.1 100 ANOS DE NOITE: CRIAÇÃO E CONSOLIDAÇÃO DE UM GÊNERO	20
1.2 DESMEMBRANDO O FRANKENSTEIN: OS SUBGÊNEROS DO HORROR .	28
1.3 A LÂMINA QUE CORTA: SLASHER.....	34
1.4 ESTA É A MINHA CASA: HOME INVASION	37
1.5 O MEDO DO IMPLÍCITO: PSICOLÓGICO.....	38
2. MULHERES EM CHAMAS: A SOCIEDADE E O HORROR FÍLMICO	39
2.1 ESPELHOS DO MEDO: O REFLEXO DA MULHER FORA E DENTRO DO HORROR.....	39
3. O DESPERTAR DOS ESTUDOS RETÓRICOS, NEORRETÓRICOS E ARGUMENTATIVOS	56
3.1 INVOCANDO A RETÓRICA E A ARGUMENTAÇÃO: UMA INVESTIGAÇÃO DO ETHOS E SUAS RAMIFICAÇÕES	56
4. MODUS OPERANDI	83
4.1 MONTANDO UM QUEBRA-CABEÇA: HORROR, ETHOS E PROTAGONISMO FEMININO.....	83
5. NECROPSIA DOS FILMES.....	91
5.1 MULHERES INFERNAIS E SEU IMPÉRIO DO HORROR: VIRGENS, VADIAS, LOUCAS, LÚCIDAS, ASSASSINAS E MÃES!.....	91
6. DESTINO FINAL	159
REFERÊNCIAS	164
CINEMATOGRAFIA	171

INTRODUÇÃO: BEM-VINDO AO PESADELO

*Este medo é mais do que ficar assustado.
É como uma presença
Como uma coisa viva sempre comigo.
É frio...
E aterrorizante.
(Premonição 3)*

O presente trabalho desenvolve-se a partir das investigações acerca das relações entre o cinema do horror, o papel e a representação da mulher na sociedade e a noção de ethos discursivo. O objetivo geral é analisar como são construídas as imagens discursivas – ethos – de personagens femininas em cinco filmes hollywoodianos dos séculos XX e XXI, tendo a consciência de que as imagens são moldadas por recursos verbais e não-verbais e por agentes externos, como produção, direção, roteiro e, tal qual, o público.

Antes de me aprofundar no corpo do trabalho, devo apresentar as motivações que estimularam a criação desta pesquisa. A primeira delas seria o surgimento precoce do meu fascínio pelo universo do horror, ainda que seja de cunho pessoal, acredito que tal incitação na infância moldou por inteiro o meu gosto pela arte e pelo entretenimento no geral. Independente da manifestação artística (cinema, televisão, literatura, jogos etc.), sempre fui atraído por este universo mais primitivo, vil, tenebroso, entre outros adjetivos pertencentes à gama que podemos usar para tentar descrever esse nicho, mas a categoria que mais me hipnotizava era o cinema, neste caso, os filmes de horror.

Uma das primeiras obras que eu recorde de ter visto foi *A Hora do Pesadelo 4* (Renny Harlin, 1988), em 2004, quando eu tinha 8 anos. O cenário memorial é significativo, porque antes mesmo de ter prestigiado, a imagem prévia da minha mãe falando comigo sobre o assassino que mata as pessoas nos sonhos, portando uma luva com garras metálicas, me marcou bastante; não ao ponto de me aterrorizar, ao contrário, instigou uma curiosidade que não cessou quando eu assisti ao filme pela primeira vez.

Ao longo dos anos, as mesmas afirmações e questionamentos se tornavam constantes: “Filmes de horror não são saudáveis para você” ou “Por que assiste estes filmes? Eles não vão acrescentar nada em sua vida”, e, a partir destas ações, sempre me perguntei o porquê do gênero ser mais desmerecido em relação aos outros, contudo, até então, não podia contornar a situação, até que eu ingressei na universidade.

O curso de Letras abriu diversas portas para eu estudar o segmento desejado, e logo quando percebi ser possível abordar os filmes de horror na universidade, avancei nas produções de artigos, em projetos de pesquisa, apresentações em ações de extensão etc. Além de abordar debates sobre tal temática, um dos pretextos dos meus estudos era pôr em voga os filmes de horror no âmbito acadêmico, principalmente por ser um gênero estereotipado, com um histórico marginal e subversivo, e que por um longo tempo fora visto sem profundidade de análises (SÁ, 2017).

Assim, o caminho para minha dissertação de mestrado surgiu ao longo da participação em atividades acadêmicas, quando a necessidade de ampliar meus estudos nessa vertente foi sendo moldada. A primeira pesquisa que auxiliou no esboço do que pretendo investigar aqui foi uma análise quantitativa acerca do papel e da representatividade das mulheres nos filmes de horror, exposta no Cine CALLES, extensão organizada por mim juntamente com o Centro Acadêmico Livre de Letras Estrangeiras (CALLES) da Universidade Federal de Sergipe (UFS), em janeiro de 2018¹. Na ação, constatei a porcentagem elevada do protagonismo feminino no horror, em comparação com os gêneros de ação e romance, em filmes produzidos nos anos de 2015, 2016 e 2017. Noventa filmes foram analisados, trinta representantes de cada gênero, assim correspondendo dez para cada ano e cada grupo.

O resultado obtido na época comprovou que as mulheres tiveram destaque como protagonistas em 56% dos filmes de horror; 31% nos de romance e 14% nos de ação. Entretanto, revisitando as análises e os filmes no período atual, e dada a importância desses dados para esta nova pesquisa, foi preciso retificar o levantamento para ter um esquema mais efetivo sobre o objetivo investigado, desse modo, a pesquisa quantitativa que será apresentada no capítulo metodológico trata-se de uma atualização do meu trabalho realizado em 2018.

A segunda pesquisa foi desenvolvida no âmbito do Programa de Iniciação Científica (PICVOL, 2018-2019), na mesma universidade, acerca da intersemiose da franquia de horror *Scream* (Pânico - 1996, 1997, 2000 e 2011) do cineasta Wes Craven, que aborda o recurso da metalinguagem dentro do gênero. Devido à sua crítica aos padrões dos filmes criados na década de 80, as obras começaram a ser repensadas de forma a desconstruir regras preestabelecidas, incluindo questões de gênero, como a sexualização, o papel e a representatividade das mulheres nestas produções.

¹ Essa pesquisa foi realizada apenas como um projeto de extensão, não havendo uma publicação dos resultados.

Partindo dos resultados colhidos, surgiu a vontade de aperfeiçoar ambos os projetos, além de analisar os dados quantitativos de forma qualitativa, dado que os dois gêneros marginalizados (horror e mulher), em diferentes âmbitos e maneiras, unem-se para impor a sua relevância na sociedade. Entretanto, há lacunas por parte da academia no que tange às pesquisas sobre o horror fílmico e, quando conectado às discussões da identidade de gênero, o estado da arte se torna mais vago ainda. Porém, ainda carecia de uma teoria que se encaixasse perfeitamente para alcançar os objetivos qualitativos pretendidos na dissertação.

À vista disso, os estudos da argumentação, especialmente as noções relativas aos ethos trabalhadas por Maingueneau (2008, 2020) e Amossy (2022, 2016), se encaixam perfeitamente para alcançar os objetivos e responder os questionamentos. Em relação aos objetivos da pesquisa, para além do geral, já mencionado anteriormente, temos como específicos: investigar como se dá a relação entre ficção e realidade social na representação das mulheres no universo cinematográfico do gênero; refletir de que forma os diversos recursos presentes na linguagem cinematográfica cristalizam discursos e estereótipos em suas obras; identificar estratégias verbais e não-verbais utilizadas em filmes de horror na construção da imagem discursiva da personagem feminina.

Como supracitado, os filmes de horror, quando comparados a outros gêneros, possuem um protagonismo solo feminino superior, mas por que essa evidência é relevante para a pesquisa? Bom, de acordo com Hollanda, em seu livro *Explosão Feminista* (2018), os feminismos que estão em voga (LBTs², negro, indígena etc.) auxiliam as novas pesquisadoras feministas a ampliar discussões sobre esta temática. A autora também afirma que em diversas esferas da sociedade há uma grande disparidade de poder entre os gêneros. Sobre esta problemática, o livro de Hollanda destaca uma fala da diretora Anna Muylaert, afirmando que:

Fui olhar os protagonistas vencedores do Oscar num período, 56 anos. Fiquei impressionada quando fui olhar a lista. Nesses 56 anos, o [protagonista do filme] vencedor do Oscar foi 45 vezes homens e quatro mulheres. Para começar, um filme para ganhar o Oscar, a primeira coisa: protagonista homem. Então você vê toda essa construção mental e a gente nem percebe. (SARMET E TADESCO, 2018, p. 141)³.

² A escrita se dá dessa forma porque a autora, quando se refere aos feminismos, dialoga diretamente com o lésbico, bissexual, transexual e travesti.

³ O livro é um compilado de textos organizado por Hollanda, mas com a participação efetiva de

É interessante observar como a informação acima pode ser notada opostamente aos dados sobre as protagonistas femininas em filmes de horror, pois ao longo de todas as edições da premiação, apenas seis⁴ produções do gênero horror (sendo três protagonizadas por mulheres) foram indicadas à categoria de melhor filme, a fala de Muylaert traz uma ótica curiosa sobre essa abordagem.

São dados como estes que comprovam a desigualdade de gênero na sociedade e, como meu trabalho está vinculado à linguagem, também preciso destacar que ela, mesmo sendo sutil, e por vezes imperceptível, perpetua padrões injustos como se fossem naturais, sem atentar que na verdade são problemáticos, assim como Louro (2003) diz que a linguagem é um agente que exclui e omite a mulher.

Posto isso, percebendo o poder inegável da linguagem, destacamos que tal poder e linguagem(ns) não é(são) algo autoconstruído, tudo é consequência de uma moldagem sócio-histórica que esconde as mulheres em uma fumaça ilusória de inclusão. Discurso é poder e mediante a ele edificamos nossas convicções e princípios; a partir dele construímos relações interpessoais e também montamos nossa própria imagem discursiva, enquanto oradores/enunciadores, por isso que o ethos pode ser visto como uma implicação da imagem de si que o orador projeta em seu discurso (AMOSSY, 2016).

Mas como os estudos da argumentação se enquadram no propósito da pesquisa? Então, o ethos não está limitado apenas à oralidade, ou discursos verbais, como afirma Maingueneau (2014): “seu conteúdo é muito variável, até díspar. A minha própria concepção do *ethos* foi, sem dúvida, marcada pelo fato de o ter posto à prova sobretudo em textos religiosos, publicitários e literários”. Posto isso, podemos concluir que o estudo do ethos abraça a interdisciplinaridade, dado que a investigação em diferentes áreas é concebível. Sendo assim, o cinema igualmente funciona como objeto de pesquisa por utilizar de diversos recursos verbais e não-verbais em sua composição.

Contudo, destaco que ainda há limitação quando se trata das pesquisas que analisam o ethos filmico e isso comprova a urgência em investigá-lo. Algumas destas produções são: Alves (2013), que procurou compreender como os recursos técnicos do cinema auxiliam na concepção do ethos no filme *O Poderoso Chefão*; Borges (2016),

diversas autoras feministas.

⁴ Os filmes indicados: *O Exorcista*; *Tubarão*; *Silêncio dos Inocentes*; *O Sexto Sentido*; *Cisne Negro* e *Corra!*

que investigou o ethos sobre as mulheres negras no filme *Cinderelas, lobos e um príncipe encantado*; e Souza (2019), que explorou o conceito no filme *Um Lugar Silencioso*, este pertencente ao gênero horror.

Partindo desse pressuposto, encontramos no campo do cinema, em especial, no gênero horror, uma arte que possui linguagem única e um peculiar sistema de propagação de ideias, em que a *psique* humana é abordada continuamente, entretanto, há preconceitos, ou esquecimento, que empurram o gênero para a margem das pesquisas acadêmicas.

Com isso, o aprofundamento a ser realizado nesta dissertação ocorre por meio da união do horror, do papel e da representatividade das mulheres como heroínas nestas narrativas, e como os recursos verbais e cinematográficos em conjunto convergem na construção da imagem discursiva destas personagens, partindo da noção de que o ethos fílmico é formado por recursos linguísticos de comunicação intersemiótica (ALVES, 2013; SOUZA, 2019).

Delimitados os objetivos e traçadas brevemente questões da pesquisa, devo apresentar como se dará o caminho trilhado a partir dos referenciais teóricos nos próximos capítulos. Tal como mencionado, os estudos da argumentação estabelecidos por Dominique Maingueneau e Ruth Amossy funcionarão como material dominante para responder perguntas, nortear as análises qualitativas e cumprir os objetivos.

Referindo-se a alguns conceitos que ambos os autores compartilham acerca do ethos, e que encabeçarão o trabalho, estão: a ideia do ethos, já explicada em trechos acima, e do ethos pré-discursivo (MAINGUENEAU, 2008) ou prévio (AMOSSY, 2016), que consiste basicamente na imagem criada previamente do enunciador antes do ato enunciativo.

A pesquisa também se aprofundará nas definições de estereótipo e clichê (AMOSSY, 2022), que auxiliarão na pesquisa quando forem investigadas as estruturas pré-fixadas dos subgêneros do horror, e como elas permitem que a audiência construa a ideia do que deve ser esperado, e no conceito de incorporação, difundido por Maingueneau (2020), que representa a ideia de uma adesão maior do enunciatário sobre o que está sendo colocado em jogo no discurso: quanto maior é o poder de persuasão, maior é a identificação e a incorporação do discurso pelo público. Igualmente ajudará a perceber se o público dos filmes de horror tende a aderir ao ethos produzido pelas obras, as quais podem ser cercadas de estereótipos e clichês com a intenção de seduzir seu auditório. Além dessas concepções, adotaremos as três dimensões do ethos: categorial,

experiencial e ideológica, designadas por Maingueneau (2020) para construir e condensar todos os *ethos* percebidos a partir das personagens analisadas.

Por analisarmos personagens em obras cinematográficas, o estudo de Fiorin (2022), sobre instâncias enunciativas, nos auxiliará para identificarmos quem são os actantes no jogo da enunciação quando analisarmos personagens sob uma noção desenvolvida por mim denominada de *ethos* armadilha.⁵

Prosseguindo, faz-se necessário evidenciar, a partir de pesquisas previamente realizadas, a preferência sobre o estilo dos filmes em relação ao gênero masculino e feminino. Um estudo feito por estudantes de psicologia em 2014 em Aracaju, com dois grupos de alunos, verificou que no primeiro grupo, com 391 pessoas, “participantes do sexo feminino gostaram mais de comédia, comédia romântica, romance, suspense e drama, e os do sexo masculino preferiram filmes de ação e terror”; enquanto que no segundo grupo, com 184 alunos, o mesmo padrão foi apontado: “as participantes do sexo feminino gostaram mais de filmes de romance e os do sexo masculino preferiram filmes de aventura, comédia e suspense/terror.” (PIMENTEL *et al.* 2014, p. 237-239).

Logo, uma das hipóteses da pesquisa é que devido ao público ser em maioria masculino, o gênero do horror adota uma representação elevada das mulheres dentro do gênero para compor suas narrativas que envolvem sexualização, sofrimento, violência, dor e morte junto, portanto, assumindo um *ethos* machista e misógino.

Ademais, apoiado no trabalho de Chaim Perelman e Lucie Olbrechts-Tyteca (2005), *Tratado da Argumentação: A Nova Retórica*, tentarei entender como ocorrem os processos argumentativos de persuasão nas obras investigadas, além de refletir sobre o papel do auditório nas construções da argumentação que sustentam os *ethos*⁶ estudados.

Ainda como parte de nosso aparato teórico, livros sobre gênero e mulher serão adicionados, como o trabalho de Hollanda, *Explosão Feminista* (2017), que consiste na atualização sobre os feminismos principalmente na quarta onda, a que estamos vivendo.⁷ Trata-se de uma publicação que organiza um exército de mulheres autoras

⁵ Esse conceito, cunhado por mim, será melhor esclarecido na seção teórica sobre o *ethos* e desenvolvido juntamente com as personagens analisadas na quinta seção.

⁶ A escrita do termo *ethos* dar-se-á da mesma forma, plural ou singular. Utilizamos Maingueneau (2020) como referencial.

⁷ De antemão, declaro que, como um homem cis, tenho ciência de que a pesquisa e as considerações destacadas serão retratadas a partir de uma posição mais privilegiada socialmente. A partir dessa realidade, abordo a perspectiva de *lôcus* de enunciação, que consiste na existência de diferentes visões sobre fatos e sobre o mundo quando ouvidos de lugares distintos. Logo, embora não pertença ao grupo investigado na dissertação, mantenho minha afeição, empatia e espírito de pesquisador para contribuir com qualquer resultado e espero que todas as pessoas venham se somar nas lutas das mulheres.

para exposição de suas vivências, contextos e locais de fala. Ademais, a obra *Men, Women and Chain Saw*, de Carol Clover (2015), será fundamental na construção do *corpus* da pesquisa, devido à ideia original acerca das mulheres, seus papéis e definições, e como são postas perante as câmeras, apontando que há uma grande sexualização nas obras de gênero horror em questão, mas, ao mesmo tempo, implicitamente, as mesmas produções constroem um discurso feminista por cativar o público em torcer pela *final girl*, termo conceituado pela autora, definido como a heroína-vítima/protagonista ou, mais conhecido como a última garota sobrevivente em um filme de horror, e que, geralmente, triunfa em relação ao vilão/assassino. (CLOVER, 2015).

Salientando que a dissertação adota a interdisciplinaridade como fator crucial de desenvolvimento da pesquisa, dado que existe a aglutinação de três vertentes principais para o trabalho - retórica/argumentação, estudos feministas e estudos cinematográficos - perspectivas que ao longo do trabalho entraram em convergência e convergiram em prol dos resultados.

Dito isso, para finalizar o referencial teórico, serão adicionadas teses e dissertações que englobam e desmembram a indústria cinematográfica do horror: Ponte (2011), Freire (2016), Teles (2019), juntamente com o livro *A Filosofia do Horror ou Paradoxo do Coração* (CARROLL, 1990), e as perspectivas sobre o gênero de Bordwell (2004) e Hutchings (2008), que discorrem sobre a história do nicho em voga.

A fim de alcançar os meus objetivos, buscarei responder as seguintes questões: como as mulheres são representadas nos filmes de terror? Que estratégias linguísticas e discursivas são utilizadas na construção dessas imagens? O que a representação feminina em filmes de horror revela sobre os *ethos* delas? De que forma os recursos cinematográficos reforçam um discurso misógino incorporado no gênero terror? Como estes papéis desempenhados refletem na realidade atual e na audiência que recebe estes enunciados?

Em consequência, a estrutura da dissertação se dá da seguinte forma:

A primeira seção mapeia brevemente a indústria cinematográfica do universo do horror, abordando parâmetros como origem, evolução, questões monetárias, e como elas enfatizam sua potência no mercado e no público. Também trazemos debates sobre a audiência⁸, tanto aquele que abraça as narrativas, quanto aquele que rejeita, e quais são

⁸ Reforçamos que, na dissertação, as noções de auditório, audiência, público e expectador serão tratadas como sinônimos.

as problemáticas sobre o gênero. Para finalizar, uma anatomia é feita com o intuito de apresentar alguns subgêneros, como são moldados, categorizados, definidos e de que forma eles constroem esse *Frankenstein* que é o gênero horror. Friso que tal segmento ecoará na parte metodológica da pesquisa.

Na segunda seção, o foco dá-se na evolução dos estudos e das lutas das mulheres durante as décadas. Para isso, percorro a ordem cronológica das quatro ondas feministas e como especificamente cada uma contribui para a sociedade de cada era. Aqui apresento a ideia originária de Rubin (1975) sobre o gênero ser uma construção social e o gênero mulher estar associado com as relações de poder e a opressão na sociedade. Butler (1990) igualmente será essencial neste capítulo, devido a sua ideia de performatividade do gênero apresentada em *Problemas de Gênero* (1990), uma visão clássica e revolucionária nos estudos de gênero, em especial, da mulher, e que dialoga diretamente com o que fora apresentado por Rubin, anos antes. Dentro dessa seção, apresento três personagens⁹: **Carrie** do filme *Carrie – A Estranha* (Brian de Palma, 1976); **Esther** do filme *A Orfã* (Jaume Collet-Serra, 2009); e **Lynda** do filme *Halloween* (John Carpenter, 1978) que auxiliarão em algumas abordagens apresentadas sobre o gênero feminino.

Por sua vez, a terceira seção tem como objetivo apresentar conceitos da retórica e da argumentação que serão retomados em nossa análise, partindo dos estudos da retórica antiga (ARISTÓTELES, 2005), passando pela nova retórica (PERELMAN e OLBRECHTS-TYTECA, 2005) e finalmente chegando aos estudos da argumentação contemporâneos, iniciando com uma breve abordagem na concepção do ethos de Aristóteles, e, em seguida, como ocorreu o processo de atualização de tal conceito em concepções discursivas. Para isso, trago para diálogo os autores já mencionados, Maingueneau (2020) e Amossy (2016; 2022) e mais duas personagens que auxiliarão no diálogo com alguns conceitos abordados: **Jennifer** do filme *Garota Infernal* (Karyn Kusama, 2009) e **Jill** do filme *Pânico 4* (Wes Craven, 2011).

Igualmente traço uma visão de como os estudos da imagem discursiva podem e devem ser mais direcionados para objetos de estudos em eixos mais amplos, como o cinema, arte que trabalha diretamente com uma linguagem intersemiótica, já que articula sistemas verbais e não-verbais (imagéticos e sonoros). Para isso, estudos acerca dos processos persuasivos da linguagem não-verbal são apresentados para responder

⁹ Para além das personagens principais que serão investigadas na seção de análise, outras cinco personagens auxiliarão na construção da dissertação. Elas foram inseridas na segunda e na terceira seções.

como os elementos que constituem os filmes podem ser usados como persuasão do seu público.

A quarta seção é destinada aos procedimentos metodológicos e à apresentação da pesquisa quantitativa. Nela, eu busco atualizar a que foi realizada por mim em 2018, conforme já informado no início desta introdução, são construídos gráficos a fim de verificar a representatividade das mulheres dentro dos gêneros horror, ação e romance.

Na seção seguinte, partimos para a investigação do ethos das mulheres/personagens nos filmes de horror. Desde já, salientamos que os filmes selecionados para a seção da análise qualitativa desse capítulo em questão são produções fora do acervo da pesquisa quantitativa. Dito isso, apresentamos os critérios utilizados para a seleção dos filmes da pesquisa qualitativa: i) o diálogo entre as personagens e as narrativas com os diversos estudos e abordagens apresentados no trabalho; ii) o destaque e a influência de cada filme selecionado dentro de cada subgênero; iii) a importância de cada filme nas diferentes décadas dos lançamentos das produções (fator cronológico); iv) os aspectos relacionados à audiência de público (fator comercial), como os dados de bilheteria¹⁰.

Para isso, foram selecionadas sete personagens em cinco filmes. As personagens escolhidas foram **Rosemary** de *O Bebê de Rosemary* (Roman Polanski, 1968); **Marcie** e **Alice** de *Sexta Feira 13* (Sean S. Cunningham, 1980); **Sidney** de *Pânico* (Wes Craven, 1996); **Lily** de *Caso 39* (Christian Alvart, 2009); e **Adelaide/Red** de *Nós* (Jordan Peele, 2019).

Concluo com as minhas considerações finais a partir de uma visão geral das questões principais que foram apresentadas e, principalmente, evidenciando, com base no meu perfil de público e pesquisador, por meio de um quadro ilustrativo, quais os ethos encontrados na análise da representação da mulher no universo cinematográfico do horror hollywoodiano.

¹⁰ Salientamos que a produção *Caso 39* é o único filme da lista cuja bilheteria não seja expressiva. Contudo, seguindo os outros critérios, a produção se mostrou pertinente para ser analisada.

1. A INDÚSTRIA CINEMATOGRAFICA DO HORROR

1.1 100 ANOS DE NOITE: CRIAÇÃO E CONSOLIDAÇÃO DE UM GÊNERO

Refletir sobre a criação do gênero cinematográfico do horror é adentrar em um túnel imenso e influente que pode nos levar ao Expressionismo Alemão e a obras como *O Gabinete do Dr. Caligari* (Robert Wiene, 1920), *Nosferatu: Uma sinfonia do horror* (Friedrich Wilhelm Murnaus, 1922) e muitas outras. Desde já, declaro que esta não é uma investigação profunda sobre a história do gênero, o que será evidenciado; trata-se apenas de um mapeamento para compreender como ocorreu sua evolução.

Dito isso, o Expressionismo Alemão é uma manifestação artística que revolucionou não apenas o cinema, como, especialmente, o gênero do horror, graças à obra *O Gabinete do Dr. Caligari*, precursora do movimento e ditadora de estilos e técnicas que seriam reutilizados até o fim desta corrente (CÁNEPA, 2006).

Portanto, é preciso entender o contexto sócio-histórico da humanidade: o ano era 1922, Pós-Primeira Guerra Mundial; o cinema Alemão enfrentava adversidades a respeito da distribuição externa das suas obras, situação compreensível e coerente devido aos acontecimentos da guerra. A intenção do governo alemão era potencializar obras cinematográficas nesse período para atender à demanda da população (CÁNEPA, 2006). Ação não tão expressiva até 1920, período em que lançou *O Gabinete do Dr. Caligari* e chamou a atenção mundial, não apenas para o filme em si, mas para todo um movimento que ali se amalgamava.

Segundo Teles (2019, p. 13), “a produção apresentava os cenários mais bizarros criados até então [...]. Repleto de simbologias macabras e com uma história de loucura e morte vivida pelos personagens”. É perceptível o quão inovador o filme de Wiene foi para a indústria; mais de cem anos depois ele ainda funciona como parâmetro para o gênero do horror, e, felizmente, sua atenção não foi tardia, assim sendo o responsável principal para o Expressionismo Alemão, que conta com outras obras influentes: *O Golem* (Paul Wegener, 1920); *Nosferatu: Uma Sinfonia do Horror* (Friedrich Wilhelm Murnau, 1922); *A Morte Cansada* (Fritz Lang, 1921); *Genuine* (Robert Wiene, 1920);

Para finalizar, é imprescindível salientar o quanto esse período ajudou na criação do que seria o primeiro segmento dos filmes de horror, pois, de acordo com Cánepa (2006), é evidente que a primeira guerra mundial, indiretamente, afetara na construção de um movimento e na produção das primeiras obras do horror, quesito interessante,

pois pode-se dizer que a Alemanha, a qual viria a devastar o mundo com sua política nazista mais fervorosa na Segunda Guerra Mundial, utilizou horrores sociais para criar suas obras. Relativamente, tal ideia seria pensada nas décadas seguintes.

Com isso, podemos dizer que, em tempos como esses, de calamidade social, os terrores reais sempre são refletidos para as telas, mas antes de investigar as entranhas desses acontecimentos, é preciso conhecer os monstros da *Universal*. Destaco aqui a fala de Carroll sobre o ciclo dos monstros, que durou pouco mais de uma década (1930-1940). Em seu livro produzido no final dos anos 1980, ele observava há algum tempo a progressão do gênero; sobre este período, ele afirma que

Antes do atual ciclo de filmes de horror [*slashers*], a história do cinema testemunhou vários outros surtos importantes de criatividade no gênero: um ciclo do início dos anos 30, iniciado pela *Universal Studios* e que alguns produtores tentaram ressuscitar no final da década de 1930 e no começo da de 1940, visando aos públicos mais jovens” (CARROLL, 1999, p. 19).

Dito isso, A *Universal Studios* alcançou o primeiro grandioso sucesso em 1931 com os filmes *Frankenstein* (James Whale) e *Drácula* (Tod Browning e Karl Freund), ambos adaptados dos romances góticos *Frankenstein* (Mary Shelley, 1818) e *Drácula* (Bram Stoker, 1887). O que seria os primeiros de muitos filmes reimaginados desse e de outros segmentos literários para o cinema, com o universo cinematográfico produzindo e readaptando diegeses similares que aparentavam ser uma mina de ouro para o novo ciclo do horror, logo, os anos seguintes dariam boas-vindas aos mais variados monstros. Alguns exemplares são: *A Múmia* (Karl Freund, 1932); *O Homem Invisível* (James Whale, 1933); *O Lobisomem de Londres* (Stuart Walker, 1935).

Iniciando a década de 1940, o desgaste com as produções da *Universal Studios* mostrava-se evidente¹¹, especialmente por causa das produções/sequências de qualidade inferior ao que fora produzido anteriormente: *A Volta do Homem Invisível* (Joe May, 1940) e *O Lobisomem* (George Waggner, 1941), além dos, provavelmente, primeiros *crossovers* do gênero do horror: *Frankenstein Encontra o Lobisomem* (Roy William Neill, 1943), *A Casa de Frankenstein*; (Erle C. Kenton, 1944) e *A Mansão do Drácula* (de Erle C. Kenton, 1945).

Com o desgaste do ciclo dos monstros, novamente um evento global causaria

¹¹ Desde esse momento, até o presente, o gênero cinematográfico do horror pode ser visto como um nicho em que suas produções se tornam desgastadas, tendo em vista ciclos futuros que serão apresentados posteriormente.

interferência na sétima arte, permitindo que a indústria abraçasse o pânico social e utilizasse disso como ferramenta para contar suas próximas histórias.

A Segunda Guerra Mundial e a Guerra Fria criavam no território americano alguns terrores sobre o comunismo e avanço tecnológico, e como Hollywood exercia uma força incomparável aos estúdios de outros países, assuntos a respeito de ataques de monstros gigantes, alienígenas/extraterrestres como seres que possuem seres humanos, influência da tecnologia, além das metáforas ao fim do capitalismo e/ou ao avanço do socialismo/comunismo etc. eram temáticas frequentes apresentadas na década de 1950.

É notório que a ficção científica e o horror podem exercer papéis distintos no âmbito cinematográfico, entretanto, a sua inter-relação pode ser definida pelo(s) sentimento(s) que os elementos apresentados nas narrativas podem/devem causar no auditório (CARROLL, 1999), alguns exemplos são: *O Dia em que a Terra Parou* (Robert Wise, 1951); *Guerra dos Mundos* (Byron Haskin, 1953); *Os Invasores de Marte* (William Cameron Menzies, 1953); *Godzilla* (Gojira, Ishirô Honda, 1954).

Após duas Grandes Guerras, e um conflito que ainda não havia acabado, o público já começava a se familiarizar com a arte do horror, alimentando uma indústria que intensificar-se-ia gradativamente após a Guerra do Vietnã. Nesse sentido, destaco a fala de Carroll (1999, p. 16):

O público, como era de se imaginar, era composto sobretudo de pessoas nascidas no pós-guerra. Esse público, como um grande número dos artistas que se especializaram em horror, fazia parte da primeira geração do pós-guerra, criada pela TV. [...]. Essa geração, por sua vez, foi criada num regime de diversões de horror, cujas imagens inundam a cultura [...] e fornece uma parte impressionante da produção literária cinematográfica e até mesmo teatral de nossa sociedade.

Bordwell (2008, p. 322) discorre que especialistas “sugerem que o questionamento da normalidade e das categorias tradicionais do gênero [horror] está em sintonia com as eras pós-Vietnã e pós-Guerra Fria”, como é o caso de *A Noite dos Mortos Vivos* (George A. Romero, 1968), que indiretamente traz “angústias da sociedade americana, utilizando como combustível para sua metáfora o monstro” (FREITAS, 2016, p. 57).

Outras produções da década igualmente merecem destaque, em especial pelo fazer-cinema, algumas se tornaram clássicos instantâneos; destaco então as obras do mesmo ano, 1960, *Psicose* (Alfred Hitchcock) e *A Tortura do Medo* (Michael Powell),

ambas precursoras de filmes com *serial killers*, e que tinham como subtexto uma trama envolvendo a *psique* humana. Outro exemplar é *O Bebê de Rosemary* (Roman Polanski, 1968), que mergulha em uma trama de angústia psicológica envolvendo aspectos sobrenaturais, sociedade patriarcal e manipulações e controle feminino.

A crescente influência do horror (cinematográfico e do mundo real) nas décadas de 1940, 1950 e 1960 culminou em uma era até atípica para o gênero. Como diz Carroll (1999), era como uma longa noite do dia das bruxas, e não apenas lobisomens e vampiros, mas demônios, psicopatas, zumbis, animais assassinos, garotas com poderes telecinéticos, entre muitos outros que faziam a festa com suas vítimas. De acordo com Bordwell (2008), a década de 1970 para o gênero horror veio com muito prestígio, em especial com *O Exorcista* (William Fredkin, 1973), inovando no nível de horror apresentado com suas situações nojentas, violentas e explícitas, algo sem precedentes.

A imortal influência e potência de *O Exorcista* deve ser enfatizada, não apenas pela bilheteria, ou por indicações às premiações, mas também pela magnitude da obra por inteiro, até porque nos ciclos posteriores tivemos inúmeros sucessos, seja no viés qualitativo ou quantitativo. Todavia, o patamar e a atenção de público e mercado foram ampliados quando o longa sobre a garotinha possuída chegou ao mundo.

Devido à atuação de grandes estúdios na produção e distribuição, outros idealizadores se aventuraram no gênero, levando-os à consolidação como diretores. As obras que destaco são *Tubarão* (Steven Spielberg, 1975); *A Profecia* (Richard Donner), *Carrie – A Estranha* (Brian de Palma), ambos de 1976; *Alien – O 8º Passageiro* (Ridley Scott, 1979) e, para fechar o ciclo, *O Iluminado* (Stanley Kubrick, 1980). Em 1974, teríamos uma dupla de candidatos que futuramente seriam reconhecidos como os influentes do subgênero *Slasher* propriamente dito: *O Massacre da Serra Elétrica* (Tobe Hooper) e *Noite do Terror* (Bob Clark). Todavia, antes deles, é preciso fazer uma honrosa menção aos *giallos*.

O termo *Giallo* vem do italiano “amarelo”, referência às revistas de suspenses italianas estampadas com a mesma cor. Dentro do viés cinematográfico, o subgênero foi iniciado por Mario Bava com os filmes *Olhos Diabólicos* (1968) e *Seis Mulheres para O Assassino* (1964), instigando outros cineastas ao longo das décadas de 60 e 70. Sobre a estrutura narrativa, os *giallos* consistiam em violência, com um assassino mascarado cujo objetivo era matar, em especial, mulheres. Alguns exemplos são *Uma Lagartixa num Corpo de Mulher* (Lucio Fuci, 1971); *Torso* (Sergio Martino, 1973); *Prelúdio para Matar* (1971) e *Suspíria* (1977), ambos de Dario Argento. A partir desse ciclo, entende-

se que o *giallo* italiano foi um dos influentes na concepção do que viria a ser o *slasher* estadunidense (HUTCHINGS, 2008).

Finalmente, em 1978, chegaria aos cinemas *Halloween* (John Carpenter), que ditaria qual seria o ciclo da década seguinte devido ao *slasher*, o qual, em síntese, é definido por Clover (2015, p. 21) como “a história imensamente generativa de um psicopata que corta até a morte uma série de vítimas principalmente do sexo feminino, uma por uma, até que ele seja subjugado ou morto, geralmente pela única *final girl*”.¹²

As produções de grande sucesso do *slasher* que nasceram na temporada de 1980 foram *Sexta Feira 13* (Sean S. Cunningham, 1980) e *A Hora do Pesadelo* (Wes Craven, 1984), ambas com franquias consolidadas e algumas sequências eficientes em bilheteria, sendo essa a principal motivação para os estúdios na época: o retorno financeiro. De acordo com Ponte (2011, p. 2), “entre o fim da década de 1970 e a metade da década de 1980, [o período] lançou pelo menos vinte e cinco filmes do gênero, sempre esperando os números de arrecadação de um para saber se ainda valia à (sic) pena produzir o próximo”. A partir disso, outras produções eram criadas: *Hellraiser – Renascido do Inferno* (Clive Barker, 1987), *O Brinquedo Assassino* (Tom Holland, 1988), e a própria franquia *Halloween*.

O estilo fordismo utilizado por Hollywood em cima do gênero, especialmente do subgênero em voga, saturou o produto, e quanto mais sequências eram fabricadas em um nível ligeiro, mais a qualidade e originalidade eram perdidas.

Mas não é somente de críticas negativas que vive o *slasher*, pois, graças à categoria, e à repetição das estruturas narrativas, que o termo *final girl* nasceu. Conceituado em 1992 pela escritora e pesquisadora Carol Clover no livro *Men, Women and Chain Saws*, a definição diz respeito às garotas que geralmente sobrevivem até o final do filme para derrotar o vilão, levando-o a ser preso ou morto (CLOVER, 2015).

A última década do século passado foi a que mais sofreu com o ciclo anterior. Tal desgaste influenciou drasticamente no que viria a seguir, acarretando em um período morno para o gênero como um todo. Freire (2016, p. 82) destaca que “a década de 90 foi marcada por grandes fracassos de bilheteria e crítica (sic), ainda que alguns filmes tenham envelhecido bem e encontrado aclamação da crítica em relançamento”.

De fato, o sucesso crescente dos ciclos anteriores decaiu de uma forma que

¹² O termo *slasher* é derivado da palavra “*slash*”, que de acordo com o *Dicionário de Cambridge* pode significar o ato de “cortar com uma lâmina afiada em um movimento rápido e forte”, como uma serra elétrica, faca de cozinha, facão ou até uma luva de lâminas.

parecia que o gênero não conseguiria sobreviver, mas, apesar disso, ainda podemos ressaltar algumas obras, como *Louca Obsessão* (Rob Reiner, 1990); *O Silêncio dos Inocentes* (Jonathan Demme, 1991).¹³ Outros títulos são: *Drácula de Bram Stoker* (Francis Ford Coppola, 1992); *Entrevista com o Vampiro* (Neil Jordan, 1994); *Se7en - Os Sete Crimes Capitais* (David Fincher, 1995); *Um drink no inferno* (Robert Rodríguez, 1996); *O Sexto Sentido* (M. Night Shyamalan, 1999).

A era dos *slashers* permitiu que uma crise no que viria a seguir acontecesse, portanto, era preciso que um visionário desse início ao que ousamos chamar de Meta Horror, filmes do gênero que operam a partir do recurso da metalinguagem e/ou autorreferência para compor sua narrativa. Acerca desse recurso e do período em que ele é realizado, Waugh (1984, p. 40- 41 *apud* PONTES, 2011, p. 85) discorre que “a metaficção é intensificada em momentos de crise criativa na produção literária e, mais ou menos simultaneamente, transição político-econômica, abrindo novas possibilidades de reflexão sobre o fazer artístico quando este mostra cansaço”.

Assim, Wes Craven, em 1994, roteirizou e dirigiu *O Novo Pesadelo - O Retorno de Freddy Krueger*, produção responsável por jogar com as realidades, deste modo Craven trouxe o universo de *A Hora do Pesadelo* para o mundo real e um protótipo que seria ampliado na trilogia metalinguística *Pânico* (1996, 1997 e o remanescente, mas ainda influenciável da década, 2000)¹⁴. Se em 1994 com o estudo metalinguístico o diretor criou uma gênese para o Meta Horror, em 1996, sua parceria com o roteirista Kevin Williamson consolidaria o movimento, não somente ressuscitando o subgênero *slasher*, mas influenciando a criação de outras produções, como *Eu Sei o Que Vocês Fizeram no Verão Passado* (Jim Gillespie, 1997) e *Lenda Urbana* (Jamie Blanks, 1998).

A década chegava ao fim, mas ainda guardava uma surpresa para o gênero, o filme *A Bruxa de Blair* (Daniel Myrick e Eduardo Sánchez, 1999), relativo ao *found footage*¹⁵. A produção tornou-se instantaneamente um sucesso, em especial de bilheteria, dado que por quase uma década manteria o título de filme de horror mais rentável¹⁶, além de resgatar o subgênero filmado em primeira pessoa para o público.

Nos anos 2000 o *found footage* voltaria aos holofotes com as produções *Rec*

¹³ Filme de horror com o maior número de indicações e vitórias no Oscar.

¹⁴ Até o momento, considero somente a trilogia lançada à época, dado que, até o presente, seis produções fílmicas foram realizadas ao todo.

¹⁵ O subgênero do horror surgiu com o filme *Holocausto Canibal* (Ruggero Deodato, 1980), mas tornando-se popular nas décadas seguintes.

¹⁶ Desbancado por *Atividade Paranormal* (2007), coincidentemente, outro *found footage*.

(Paco Plaza, Jaume Balagueró, 2007) e *Cloverfield, O Monstro* (Matt Reeves, 2008), mas foi devido à *Atividade Paranormal* (Oren Peli, 2009) que a explosão iniciou, gerando diversos filmes de baixos orçamentos além de gerar a própria franquia.

Nesse meio tempo, surgia um subgênero voltado à violência extrema, conhecido como *torture porn*, é um seguimento dentro de seguimento maior, *gore*¹⁷. De acordo com Falcão (2016, p. 11), “os *torture porn* trazem cenas de tortura dentro de longas sequências ricas em detalhes quase como em filmes pornográficos”. A maioria das obras desse grupo sofreu críticas negativas por parte da imprensa especializada, o que levou à problematização do porquê as pessoas se sentirem tão hipnotizadas por cenas de extrema tortura¹⁸, tal ideia também pode ser pensada para outros subgêneros. Destacam-se *Jogos Mortais* (James Wan, 2005), o epítome do *torture porn*, influência para outros filmes, e precursor da própria franquia; o *O Albergue* (Eli Roth, 2006) e as duas sequências; e *Colecionador de Corpos* (Marcus Dunstan, 2009).

Em paralelo, segundo Teles (2008), os anos 2000 ficaram marcados pelos *remakes* dos clássicos que servem como atualizações mais diretas para o produto original. As produções possuíam mais orçamento e os filmes mais brilhantes, mas com a perda de um nervosismo dos originais (HUTCHINGS, 2008, p. 261-262). Em relação a este ponto, gostaria de apresentar uma fala do filme *Pânico 4* (Wes Craven, 2011), na qual se discorre sobre a indústria e os *remakes* de horror. “Agora só tem refilmagem. Os estúdios só querem fazer filmes de terror. [...] O inesperado é o novo clichê. O público de hoje conhece as regras dos originais. Por isso a inversão se torna o novo padrão”. O diálogo dos personagens sintetiza brevemente a composição das refilmagens, e preciso destacar como tanto a indústria quanto o público são influentes nessa criação. Aspecto que voltarei a falar quando tratar do auditório e seu poder de produção.

Os títulos principais que destaco deste grupo são: *Halloween 1 e 2* (Rob Zombie, 2007 e 2009), *O Massacre da Serra Elétrica* (Marcus Nispel, 2003), *Madrugada dos Mortos* (Zack Snyder, 2004), *Sexta Feira 13* (Marcus Nispel, 2009), *A Hora do Pesadelo* (Samuel Bayer, 2010), *Viagem Maldita* (Alexandre Aja, 2006). Sendo assim, é perceptível a variedade de narrativas abordadas, o ciclo aqui era MAIOR do que um dia fora, talvez até seja um reflexo da globalização e expansão hollywoodiana, criando uma

¹⁷ Subgênero que consiste na exibição de “corpos mutilados, vísceras e jorros de sangue” (AUMONT; MARIE, 2003, p.146)

¹⁸ O público é um norteador do que é produzido (PONTE, 2011). Este ponto não surgiu com a virada do milênio, tendo em vista que, desde o ciclo dos monstros da *Universal*, a demanda sempre instigava a oferta no gênero. Contudo, a violência extrema nunca havia sido apresentada de tal forma.

gama de filmes, independentes, produzidos por estúdio, aclamados em crítica/bilheteria.

O fato é que, mesmo com a noção de que a primeira década do milênio fora marcada pelos *remakes*, *reboots* e *prequels*, títulos originais também foram apresentados: *Premonição* (James Wong, 2000), *A Casa de Cera* e *A Orfã* (Jaume Collet-Serra, 2005; 2009), *Garota Infernal* (Karyn Kusama, 2009), *O Exorcismo de Emily Rose* (Scott Derrickson, 2005), *Abismo do Medo* (Neil Marshall, 2005), *O Nevoeiro* (Frank Darabont, 2007), *Os Outros* (Alejandro Amenábar, 2001), *Arraste-me Para o Inferno* (Sam Raimi, 2009), entre inúmeros outros.

O início da segunda década do século XXI ainda sentia a influência do mercado sobre as refilmagens, mas, de certa forma, o seguimento perdia sua força ano após ano, até dar vez a uma categoria, até o presente momento, pouco abordada, mas já instalada na indústria cinematográfico do horror: os *requels*.

Segundo o site *CreepyCatalog* (CATT, 2022), especializado na indústria do horror, o termo *requel* pode ser caracterizado como “uma combinação de ‘reboot’ e ‘sequel’ e é um filme que ignora ou contradiz ativamente os eventos de sequências anteriores em favor de se conectar a um filme anterior da franquia”, assim, a criação do zero não é precisa, dado que os eventos do(s) longa(s) originais não são descartados.

O título que mais se destaca até o fim da última década é *Halloween* (David Gordon Green, 2018), contudo, é em *Pânico* (Matt Bettinelli-Olpin e Tyler Gillett, 2022) que o termo *requel* foi abordado, embora Wes Craven e Kevin Williamson já tivessem trabalhado o conceito onze anos antes. Para isso, cito Isabela Boscov (2022): “se vocês lembram do *Pânico 4*, o Wes Craven, na verdade, já fazia isso lá. Ninguém tava [sic] fazendo ainda, mas, sempre, um inovador, ele já tinha dado o corpo à ideia pela primeira vez”.

Outro conceito foi o do “Pós-horror”, uma definição, a meu ver, ilógica e confusa para conceituar um horror “mais elevado”. Em outras palavras, menosprezar muitos filmes em detrimento de enaltecer outros. O termo foi concebido por Steve Rose em 2017, em uma matéria do jornal *The Guardian*, e nela há o apontamento da sutileza como elevação do horror, da falta de sangue, do grito, do *jump scare*¹⁹, do menos ser mais para, então, criar um novo subgênero. Em um dos trechos é dito:

¹⁹ Pode ser traduzido como “pulo de susto”. É uma ferramenta do cinema do horror para causar um susto físico no público. Geralmente, esse recurso é utilizado por meio de um som alto e aparição repentina na tela.

Não é à toa que alguns cineastas estão começando a questionar o que acontece quando você desliga a lanterna. O que acontece quando você se afasta dessas convenções de ferro fundido e vagueia na escuridão? Você pode encontrar algo ainda mais assustador. Você pode encontrar algo que não seja nada assustador. O que pode estar surgindo aqui é um novo subgênero. Vamos chamá-lo de “pós-horror” (ROSE, 2017).

Rose cita alguns artifícios dos novos filmes que se enquadram no novo *subgênero*, entretanto, é esquecido que o horror psicológico existe há décadas, e o que acontece é a renovação e a utilização do horror psicológico nos novos filmes. Todavia, mesmo optando pela sutileza, muitas produções utilizam de recursos “não permitidos pelo pós-horror”, como mortes explícitas e violências mais cruéis.

A palavra “pós” vem do latim “*post*” que significa “depois de”, mas depois do quê? Não há nada diferente do horror que conhecemos nos títulos da década passada, apenas o horror psicológico ampliando em diferentes diegeses fazendo-se presente. O trecho de Hutchings (2008) evidencia o que fora apresentado nos últimos anos:

O rótulo “thriller psicológico” tem sido aplicado, muitas vezes livremente ou vagamente, a diferentes tipos de filme. Geralmente se refere a narrativas com cenários domesticados em que a ação é suprimida e onde as emoções são fornecidas por meio de investigações das psicologias dos personagens principais. (p. 254)

Se formos pensar em pós-horror, lembrando da sua etimologia, percebemos que sim, é um horror que vem depois dos filmes *O Bebê de Rosemary* (Roman Polanski), *O Iluminado* (Stanley Kubrick), *Louca Obsessão* (Rob Reiner), *O Sexto Sentido*, *A Vila*, *Sinais*, todos de M. Night Shyamalan. Alguns títulos para fechar a última década são: *Sob a Pele* (Jonathan Glazer, 2013); *Boa Noite, Mamãe* (Veronika Franz, Severin Fiala, 2014); *A Bruxa* (2015) e *O Farol* (2019) de Robert Eggers; *Hereditário* (2018) e *Midsommar* (2019) de Ari Aster; *Corra!* (2017) e *Nós* (2019) de Jordan Peele.

1. 2 DESMEMBRANDO O FRANKENSTEIN: OS SUBGÊNEROS DO HORROR

Na seção anterior foi apresentado um breve estudo cronológico de como a indústria cinematográfica do horror focada no âmbito hollywoodiano se desenvolveu ao longo das décadas, evidenciando a potência dos ciclos dentro do nicho. Diferente dos demais gêneros, o horror somente se consolidou por conta dessas eras estruturadas por composições narrativas semelhantes, cujas produções se alongaram por um período até

alcançar a própria exaustão e a do público que, a essa altura, demandava outras produções referentes a outras narrativas diferenciadas. Acerca deste aspecto, Carroll (1999) comenta:

Toda vez que a saúde do gênero parecia ameaçada, ele subitamente se restabelecia. Parece imensamente resistente. Isso indica que atualmente os gêneros fantásticos, dos quais o horror é um exemplo eminente, entram em consideração quando os produtores pensam no que fazer em seguida. O resultado disso foi o número realmente impressionante de títulos de horror (CARROLL, 1999, p. 15).

Tal restabelecimento está intrinsecamente relacionado aos subgêneros, posto que a renovação do horror ocorre a partir da ideia da decadência de um e a ascensão de outro. Quando Carroll explica a noção da quantidade de títulos, é sobre a restauração do gênero, já que quando um decai nos gostos da audiência, o mercado vê-se obrigado a renovar, permite novamente uma adesão/incorporação ao/do material.

Por isso que a relação entre esses grupos (público e mercado) é de oferta e demanda; o capital ainda é o fator crucial, ou seja, nenhuma produtora inserida na esfera hollywoodiana, lugar no qual a maioria dos filmes de horror são fabricados, produz algo apenas pelo prazer da criação, o interesse pelo retorno é primordial. Por que depois de *O Exorcista* ocorreu a primeira explosão de obras dentro do gênero? “Os cinemas populares também ficaram tão obcecados com o horror desde o sucesso de bilheteria de *O exorcista* que é difícil visitar um cinema local de várias salas sem se deparar com pelo menos um monstro” (CARROLL, 1999, p. 12).

Tendo mapeado os ciclos pelas últimas dez décadas, agora é o momento de realizar uma breve autópsia com os subgêneros, no entanto, antes de apresentá-los um por um, é preciso entender a noção de gênero cinematográfico, e como ela se constrói, dado que as subcategorias são levemente constituídas da mesma forma. Depois entenderemos como se dá a sua autonomia e o porquê de os subgêneros serem relevantes na esquematização dos filmes.

Primeiramente, para Bakhtin (1997) gênero – ou gêneros do discurso – pode ser definido como estruturas enunciativas, os enunciados, que ecoam das atividades humanas e que se moldam a partir de uma composição específica e relativamente estável reconhecida pelos seus usuários. O filósofo afirma que os gêneros compõem-se por três elementos básicos: conteúdo temático; estilo verbal, que engloba as estruturas lexicais, gramaticais etc.; e construção composicional. A partir destes três aspectos,

cria-se os enunciados que estão divididos em orais ou escritos, que são concretos e únicos, e que, moldados com base nas estruturas preestabelecidas constituem os gêneros, ao passo que também são definidos por eles. Logo, “os enunciados e o tipo a que pertencem, ou seja, os gêneros do discurso, são as correias de transmissão que levam da história da sociedade à história da língua” (BAKHTIN, 1997, p. 285).

A partir desse viés, é possível acrescentar três noções destacadas por Bakhtin (1997). A primeira é sobre a esfera, ideia que consiste nos discursos da atividade humana, inseridos na comunicação verbal, que por sua vez, é onde são encontrados e desenvolvidos os gêneros. Inseridos nesta camada, estão os estilos, que compõem as especificidades dos gêneros, e consequentemente dos enunciados. Para isso, Bakhtin (1997, p. 284) discorre que:

O estilo linguístico ou funcional nada mais é senão o estilo de um gênero peculiar a uma dada esfera da atividade e da comunicação humana. Cada esfera conhece seus gêneros apropriados à sua especificidade, aos quais correspondem determinados estilos. [...] O estilo é indissociavelmente vinculado a unidades temáticas determinadas e, o que é particularmente importante, a unidades composicionais: tipo de estruturação e de conclusão de um todo [...] O estilo entra como elemento na unidade de gênero de um enunciado.

Sendo assim, associando a esfera, o gênero e o estilo ao nosso estudo, seria adequado dizer que a primeira dimensão, por ser mais abrangente, pode ser caracterizada pela esfera midiática, o audiovisual, a televisão, sétima arte etc. A partir desse cenário amplificado, o horror estaria qualificado como gênero, embora sendo definido por algumas características gerais, suas narrativas individuais estariam separadas por estilos, temáticas e unidades composicionais, estruturação etc., logo, representando a gama dos subgêneros.

Tudor (2003, p. 7) destaca que a definição para “gênero cinematográfico” é feita a partir de convenções culturais, e não do que a crítica especializada classifica com objetivos sistemáticos. Desse modo, podemos ressaltar a sociedade e o seu contínuo exercício na definição de gêneros (fílmicos, biológicos etc.), assim, desempenhando o papel de analistas, estes elementos genéricos são classificados em segmentos pelo coletivo.

Tal ideia até evoca a performatividade de Butler (1990) dentro da noção de gênero, sexualidade e identidade, entretanto, aqui temos os cinematográficos, que a partir da audiência e o seu ideal do que seria a imagem do horror, da ação, da comédia

etc., interpretam as repetições inseridas nas estruturas narrativas e escolhem qual posição um determinado filme deve ocupar. Acerca disso, Bordwell declara:

A maioria dos gêneros e subgêneros do cinema se estabelece quando um filme alcança o sucesso e é amplamente imitado. Depois que vários filmes parecidos aparecem, as pessoas começam a compará-los [...] esses comentários dos revisores são uma maneira pela qual novos subgêneros passam a ser reconhecidos” (BORDWELL, 2008, p. 321)

Para Neale, conhecer o gênero é conhecer os seus atributos genéricos, pois “a indicação de características genéricas relevantes é, portanto, uma das funções mais importantes que os anúncios, fotos, resenhas e cartazes desempenham. As resenhas quase sempre contêm termos indicativos do status genérico de um filme” (NEALE, 2003, p. 163). Com isso, além do público desempenhar a função de conceituar um gênero, ele classifica os filmes, na intenção de facilitar a procura desses segmentos²⁰. Desse modo, conhecer a qual gênero pertence determinada obra é notar uma imagem prévia das estruturas narrativas interpeladas.

Sendo assim, onde entram os subgêneros? Pensemos o gênero como macro, então, seu público também é macro. No caso dos subgêneros, o mesmo igualmente ocorre, mas agora com o público deste nicho desempenhando tal papel, e essa dinâmica só existe pela peculiaridade do horror em dividir suas narrativas em ópticas diferentes. Isso permite que um filme, que segue alguns padrões, seja analisado pelo público dentro de uma categoria, ao passo que um segundo filme seja totalmente diferente em termos de diegese e até de técnicas cinematográficas, como direção.

Acerca desse tópico, Freire (2016) destaca que:

Poucos gêneros foram (e continuam sendo) tão divididos quanto o Horror. Seus filmes são distribuídos em um mosaico de categorias que tenta comportar uma enorme gama de produções daquele que é, sem dúvida, um dos gêneros mais prolíficos do Cinema. Constantemente novas tendências têm despontado e, por se tratar de uma categoria de filmes frequentemente mais baratos e de grande demanda [...], cada produção de sucesso tende a ter sua fórmula copiada e retrabalhada a exaustão [...] acarretando no surgimento de novas subdivisões, em que modos de produção, hibridização de gêneros e estilos e até mesmo revisões de ciclos passados funcionam como catalisadores de novas tendências (FREIRE, 2016, p. 67).

²⁰ Nesse contexto, o público, por meio dos estilos, estruturas narrativas, composições temáticas etc. percebe uma imagem prévia do (sub)gênero que está enquadrado em um segmento específico.

Como dito, em oposição aos demais gêneros, o horror desempenha um papel original na criação de inúmeros subgêneros, dificultando até na delimitação de um esquema que evidencie um esqueleto oficial da estrutura. Isso ocorre porque existem as categorias dentro das categorias que abordam outras, logo para um especialista, um esquema pode funcionar, enquanto para outro, a configuração não condiz com uma regularidade idealizada. Nesse sentido, Carroll (1999) pensa que uma forma de compreender os subgêneros é analisar os enredos narrativos que se repetem em determinadas obras. Vejamos o exemplo que ele utiliza sobre dois subgêneros:

As mais comuns histórias de fantasmas envolvem a volta de entre os mortos de alguém que deixou algo por fazer ou por dizer e quer trazer à luz algo não admitido ou está atrás de vingança ou reparação. [...] As histórias de casas malignas [...] contam caracteristicamente a possessão das vidas de novos habitantes da casa com o propósito de reencenar algum mal passado (casas mal-assombradas são, em geral, assombradas pelos pecados de seus antigos moradores). Ou seja, essas histórias envolvem uma narrativa de repetição baseada na reencenação de um passado totalmente repugnante (CARROLL, 1999, p. 148).

De início, podemos destacar os seguintes subgêneros: i) Espíritos e/ou Fantasmas; ii) Casa Mal-Assombrada. É aqui onde entra a problemática: o quão tênue é a linha que divide essas subcategorias? Como mencionado por Carroll, uma narrativa de espírito se dá pelo desejo de vingança que esta entidade ainda possui após a sua morte devido a alguma pendência enquanto era vivo. Contudo, se esta narrativa for ambientada em uma casa, apartamento, mansão etc. e o espírito/fantasma estava ligado ao determinado local, é provável que o subgênero em voga não seja sobre o número 1, mas relativo ao número 2.

Basicamente, e seriamente, evidenciando uma característica que difere os dois subgêneros, é que o primeiro não necessita estar ambientado ou preso em um local físico. *Sobrenatural*, de James Wan, é um dos melhores exemplos do nicho, dado que a narrativa se inicia com uma premissa de casa mal-assombrada, mas no decorrer é explicado que a perturbação paranormal ocorre por outros motivos, assim a história enquadra-se no enredo de Espíritos e/ou Fantasmas²¹.

Bordwell (2008) também discorre acerca das fronteiras entre os subgêneros e de como a visão da audiência pode ser mutável através do tempo. Em outros termos, um filme equivalente a um subgênero em uma época, depois pode vir a pertencer a outro.

²¹

Demônios também podem pertencer a este universo.

Embora Tudor (2003) desacredite da ideia de que especialistas e/ou críticos possam criar um gênero, Bordwell (2008, p. 319) caminha por outro viés quando se refere aos subgêneros, afirmando que “podem ser criados por críticos, espectadores ou cineastas para tentar descrever com mais precisão como são os filmes”, como foi o caso do termo *torture porn* cunhado por David Edelstein em 2006, quando publicou a matéria *Now Playing at Your Local Multiplex: Torture Porn*.

O nome *torture porn* é familiar para os especialistas e fãs, porém, o que gostaria de destacar é como uma pessoa exclusiva conseguiu denominar a categoria, contrariando parcialmente a perspectiva de Tudor (2003), pois, caso a nomenclatura não tivesse sido adotada pelo público, ela não teria prevalecido no imaginário popular. Portanto, da mesma forma que a audiência dita qual filme deve ser reproduzido até virar arquétipo, também escolhe como tal será chamado, independente do criador do termo.

Partindo dos aspectos apresentados, afirmo que os subgêneros funcionam como vitrines, tanto para os próprios consumidores natos, quanto para o público diverso que enxerga nas categorias uma visão preliminar do que irá encontrar. Até porque quem procura um filme relativo à possessão tem em mente qual o provável enredo a ser abordado. Sob essa óptica, infiro duas perspectivas que estão em coerência, a primeira é a fala de Freire:

Os subgêneros funcionam como designações num cardápio, termos que instantaneamente remetem a determinado paradigma, direcionando a escolha de quem procura por um filme. Eles servem como referência para o público daquilo que se pode esperar da obra, em primeira instância, a da forma (particularmente em relação ao roteiro e a suas convenções) (2016, p. 73)

A partir dessa afirmação, evoco a noção de estereótipo por Amossy (2022) também nos faz questionar como um grupo, uma comunidade percebe, previamente, o enredo, estilos de personagens, mortes etc. previamente ao prestigiar uma obra.

Lembrando que a estereotipagem, segundo Amossy (2016, p. 125), “é a operação que consiste em pensar o real por meio de uma representação cultural preexistente, um esquema coletivo cristalizado. Assim, a comunidade avalia e percebe o indivíduo segundo um modelo pré-construído da categoria por ela difundida”.

No trecho, Amossy delimita-se aos sujeitos, porém tomaremos a liberdade de fazer uma analogia ao gênero terror. Devido aos subgêneros serem esquemas com estruturas delimitadas e imagens prévias, a visão de um coletivo sobre as narrativas

inserem-se numa “doxa”²². Portanto, a noção estereotipada do horror é o que permite pesquisadores relativos a comunidades diferentes (Bordweel, Carroll, Hutchings, Clover, Freire etc.) terem a mesma ideia que, por exemplo, *Sexta Feira 13* (1980) é um *slasher* devido aos esquemas solidificados que o fazem pertencer a um *slasher*. O que nos leva a pensar também no clichê, que de acordo com Amossy (2016, p. 19) “não somente é definido como uma fórmula banal, mas também como uma expressão cristalizada, repetível sob a mesma forma”.

Bakhtin (1997) diz que “a riqueza e a variedade dos gêneros do discurso são infinitas [...] cada esfera dessa atividade comporta um repertório de gêneros do discurso que vai diferenciando-se e ampliando-se à medida que a própria esfera se desenvolve” (1997, p. 279) e independente da sua individualidade, o enunciado moldar-se-á de acordo ao seu gênero.

Partindo desse pressuposto, é importante identificar os arranjos dos subgêneros para compreendê-los detalhadamente. Analisar a imagem do gênero como um todo é a forma adequada, mas para isso, é preciso selecionar as produções, desmembrá-los e analisá-los separadamente.

Tal processo ajudará a comprovar a repetição, o clichê, o eco das estruturas do enredo que ressoam em outros filmes, além, também, da falta de características que para uma obra pode ser indiferente, enquanto para outra é o âmago da diegese. Para isso, antes, faz-se necessário apresentar o universo dos subgêneros dessa indústria, dado que eles são mais acentuados que nos outros gêneros, pois a quantidade de ramificações no horror é vasta. Destarte, selecionei três subgêneros para discorrer brevemente: *Slasher*, *Invasão Domiciliar*, *Psicológico*. Todos remetem aos filmes abordados no capítulo de análise.

1.3 A LÂMINA QUE CORTA: SLASHER

De acordo com Clover (2015), a premissa básica deste subgênero é representada por seis elementos: o primeiro é o **Assassino**, esse podendo ser fruto de uma família problemática ou não, além de ter problemas acerca da sexualidade. Geralmente é representado por um homem que tem a ira extravasada e impulsionada por causa desse aspecto psicológico e sexual reprimido que o faz matar.

Depois temos o **Lugar Terrível**, o local onde os eventos devem acontecer,

²² Opinião comum ou “às crenças em curso num determinado meio” (AMOSSY, 2022, p. 116).

habitualmente é uma casa ou lugar afastado. O outro elemento são as **Armas**, ferramentas básicas de um assassino e que englobam “facas, martelos, machados, picadores de gelo [...] arco e flecha, lança e espada” (p. 31-32).

A quarta unidade são as **Vítimas**, representadas por garotas e rapazes adolescentes, sendo as personagens femininas em maior quantidade. A apresentação dos gêneros biológicos aqui é pertinente, pois dentro deste subgênero, os “transgressores sexuais”, seguindo as palavras de Clover, desempenham a função de procurar um local para fazer sexo e após o ato, ou durante, são mortos. E há distinção na cenografia da morte da garota para a do garoto, o que permite ter uma ideia do ethos pré-discursivo das personagens, e do estereótipo de subgênero sexista que busca espetacularizar a morte feminina com mais sordidez e sexualização, dado que ela corre, grita, chora, vê seu atacante, está nua, seminua, é esfaqueada, enfim, sofre; por outro lado, o homem meramente... morre.

O quinto elemento é o **Choque**, diretamente ligado com as mortes das vítimas. Ele é basicamente a evolução do que foi apresentado em *Psicose* (1960) e nos *Giallos*, mas com a progressão das eras, a violência também aumentou, “cabeças esmagadas e olhos saltados, rostos esfolados, membros desmembrados, olhos penetrados por agulhas em close-up e assim por diante” (CLOVER, 2015, p. 41), são alguns exemplares.

O último, e o maior elemento do estudo de Clover, é a *Final Girl*²³, noção que ultrapassaria a barreira acadêmica e da pesquisa e invadiria as narrativas dos filmes²⁴ e, conseqüentemente, o vocabulário popular da audiência. Como falado acima, a garota²⁵ sobrevivente é quem enfrenta o assassino após descobrir que todos os seus sentidos de que algo errado ocorria estavam certos. É interessante apontar aqui algumas características para essas garotas²⁶:

A *Final Girl* do *slasher* filme é apresentada desde o início como a personagem principal. Os espectadores experientes a distinguem de seus amigos minutos depois do filme. Ela é a escoteira, o colapso, o

²³ Esse termo, na concepção de Clover, é utilizado apenas para as personagens principais do *slasher*, devido a sua concepção que evoca aspectos como: virgindade, moralidade e punição os quais estão intrinsecamente ligados às narrativas desse subgênero, algo que não ocorre em outros.

²⁴ Em particular as produções metalinguísticas.

²⁵ Não há *final boys*. Embora exista protagonistas masculinos, o termo é exclusivo para as mulheres do *slasher*, tendo em vista que ele fora cunhado a partir de uma análise circunstancial das personagens em narrativas que são apenas delas e para elas. Se o uso do termo para outros subgêneros, pode ser equivocado, o uso para homens é ainda um equívoco pior.

²⁶ Reitero que Clover escreveu o livro em 1992, logo muitas produções posteriores, influenciadas fortemente pela obra, desenvolveram mudanças nos traços das personagens, e criando o que conhecemos como “pós-final girls”.

mecânico. (CLOVER, 2015, p. 39).

Torna-se evidente quais aspectos a audiência procura em um filme *slasher*, assim, o público vai sendo moldado, ao passo que dita o que funciona, o que não funciona, o que deve continuar, ou parar, ressurgir e quando isso deve acontecer²⁷. Para isso, faz-se necessário abordar brevemente a noção dos **meta filmes**, mais especificamente os meta *slashers*, dado que na seção de análise traremos um exemplo.

O cinema do horror, além de possuir inúmeros subgêneros, é conhecido pelas obras de autorreferência ou, como prefiro chamar, meta filmes. Nas produções, a metalinguagem é intrínseca à diegese que, por meio do recurso, constrói sua história como ecos mais evidentes dos filmes anteriores. Para melhor compreensão, destaco a fala de Andrade sobre a metalinguagem: “temos textos que citam outros textos, e o conhecimento dos textos anteriores é pressuposto necessário para a antecipação do texto em exame” (ANDRADE, 1999, p. 25). Ou seja, a existência de um meta filme é sustentada devido às outras obras, se não fosse por elas, tais produções não existiriam, pois aqui é onde ocorre a retomada dos padrões preestabelecidos, ao passo que é um campo realizado para tecer críticas aos materiais norteadores.

Além disso, é pertinente destacar a noção de intertextualidade²⁸ e como, neste caso, ela é indissociável da metalinguagem, pelo fato de ambas serem utilizadas como estratégias associadas à linguagem cinematográfica. Mas, em comparação com a metalinguagem, a intertextualidade insere-se de forma mais generalizada, não necessitando da meta narrativa para existir.²⁹

Retomando a metalinguagem como recurso cinematográfico, fomento a ideia de que, habitualmente, o seu uso opera ao lado da diegese, mas não torna tal técnica o enredo propriamente dito. É semelhante ao aspecto do *found footage*, onde existe uma série de eventos que conduz a história, só que pelo viés da câmera “amadora”.

Contudo, saliento que o termo meta filme, ainda que assuma uma potência no nicho, não evoluiu ao ponto de tornar-se, aos olhos do público, um subgênero. Talvez seja pela decisão de implantar a técnica linguística de forma majoritária nos *slashers*. Assim, aparentemente, não existe uma motivação do porquê outros subgêneros não

²⁷ Abordaremos com mais precisão o arquétipo da *final girl* no capítulo de análise.

²⁸ Intertextualidade é um recurso textual que tem como base o estudo dialógico bakhtiniano e que foi repensado por Kristeva (2005) que afirma que “a palavra (o texto) é um cruzamento de palavras (de textos) onde se lê, pelo menos, uma outra palavra (texto). [...] Todo texto se constrói com mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (KRISTEVA, 2005, p. 68).

²⁹ As noções de intertextualidade e metalinguagem serão exploradas na seção de análise.

aproveitarem da metalinguagem tão quanto o *slasher*, mas como é uma estrutura narrativa autoconsciente das próprias regras e padrões, faz-se necessário apresentar a categoria.

1.4 ESTA É A MINHA CASA: HOME INVASION

Este nicho é o que mais assemelha-se ao *Slasher*, dado que a narrativa pode apresentar uma quantidade de vítimas, as quais serão assassinadas com o decorrer da trama. Em contrapartida, outros filmes constroem a história com uma personagem apenas em um jogo de gato e rato, entre vilão e vítima. A característica principal é o local, assim como o nome é autoexplicativo, é preciso que haja uma invasão, que não necessariamente ocorrerá em uma casa, pode ser em uma mansão, um prédio, uma universidade, um escritório etc.

Igualmente aos diversos subgêneros do horror, as estruturas narrativas possuem camadas mais densas, e, dentro dos cômodos que serão invadidos, o social e político são pautas para discussão. Produções acadêmicas que abordem esse material são escassas, entretanto, uma busca no *Google* é suficiente para encontrar revistas virtuais que tratam sobre o tópico da invasão domiciliar como reflexos de uma nação: o medo estadunidense daquele que é desconhecido. Sob essa ótica, geralmente temos uma família/casal/pessoa branca que mora em uma casa grande e que é invadida por desconhecidos sem um motivo aparente. Para os autores, esse temor está atrelado ao *forasteiro*, em outras palavras, ao Não-Americano, conforme afirma Roberts (2019):

São filmes que nascem de um clima prolongado pós-11 de setembro, onde o medo do forasteiro e uma retórica de xenofobia cresceram (e tudo isso apesar da prova de que a maioria das ameaças terroristas é caseira e doméstica). Como resultado, os horrores de invasão de domicílios mais bem-sucedidos da última década sugerem que talvez não sejam os forasteiros que a nação deveria temer - mas os próprios americanos (ROBERTS, 2019).

Perceber que os próprios estadunidenses são os vilões das suas próprias angústias não é um exercício difícil a se fazer, ainda mais quando os filmes evidenciam isso. A forte proteção residencial, mas que em poucos minutos de duração do longa é superada pelos invasores, também é pertinente na diegese. O capitalismo, a burguesia, privilégio e desprivilégio etc. são inúmeros aspectos que a invasão domiciliar busca desenvolver em suas histórias.

1.5 O MEDO DO IMPLÍCITO: PSICOLÓGICO

A principal característica deste subgênero é a *psique* humana na sua forma mais insana e deturpada, além da paciência em contar a história. Não há muitos sustos, muitas cenas envolvendo sangue ou até mortes gráficas; as situações são, em sua maioria, sutis. Ademais, a narrativa pode envolver atributos de outros subgêneros, como fantasmas, *serial killers*, possessão etc., porém, o principal é que a mente humana seja o condutor da história, o ser e o estar dos personagens estejam aflorados para que o público sinta o que ele sente, o que ele pensa, o que ele teme perante as sombras, mesmo que não evidencie o que espreita lá.

Devido a essa minúcia na narrativa, surgem as dúvidas acerca do pertencimento de algumas obras ao horror, nesse sentido, Hutchings (2004) discorre que:

Até que ponto qualquer thriller é uma coisa ou outra depende de vários fatores. Se houver uma ênfase em psicologias especialmente mórbidas ou doentias, ou se houver muita violência ou sangue na narrativa, ou se o efeito pretendido no público envolver uma dimensão significativa de medo ou choque, então o filme em questão é mais susceptível de ser considerado como um filme de horror. (2004, p. 253-254).

Sobre esse viés, a fala de Kendrick sobre *O Sexto Sentido* (1999): “marcou uma mudança decisiva no gênero de terror tal como era constituído atualmente [...], ele renovou o gênero, devolvendo-o à sua ênfase inicial no psicológico e no espiritual sobre o material e o físico” (2010, p. 143).

E finalizo a seção com a citação de Hutchings (2004, p. 255) sobre o olhar do público “até que ponto esses filmes são vistos como pertencentes ao gênero de terror depende em grande parte da pessoa que os assiste. No entanto, a importância do psicológico para o filme de terror moderno é inegável”.

No próximo capítulo, abordaremos a evolução das lutas das mulheres sob a perspectiva das quatro ondas feministas durante as últimas décadas. Ademais, também ampliaremos as discussões sobre os estudos de Rubin (1975) e Butler (1990) sobre gênero e performatividade, enquanto são traçados paralelos com personagens dos filmes de horror.

2. MULHERES EM CHAMAS: A SOCIEDADE E O HORROR FÍLMICO

2.1 ESPELHOS DO MEDO: O REFLEXO DA MULHER FORA E DENTRO DO HORROR

*Você só pode oprimir um gênero por um tempo.
As mulheres ouviram 'não, não, não' por tanto tempo que
elas estão tipo, sabe de uma coisa? Foda-se.
Estou falando sério sobre isso, vou ser inegável. Para as
mulheres serem reconhecidas, temos que nos incendiar.
Há um monte de mulheres se incendiando e dizendo, não,
eu não vou mais aguentar isso. Uma revolução começou.
Jen Soska (2017)³⁰ (tradução do autor)*



Figura 1: Silhueta de Carrie após incendiar o ginásio

A fala da diretora Jen Soskia pertence à matéria *Welcome to the Golden Age of Women-Directed Horror* da autora Evelyn Wang, que discorre sobre como a direção dos filmes de horror está ganhando uma representatividade maior, ou seja, mais mulheres vêm assumindo as cadeiras de diretoras e conquistando os espaços que, por um longo tempo, pertenciam aos homens. Entende-se “pertencer” no contexto de dominação, tendo em vista que elas eram (e ainda são, embora com menos soberania) impedidas de ocupar estes lugares.

Apesar da discussão abordada na matéria ser relativa à área do audiovisual, o que é dito e mostrado no texto é um padrão estabelecido em diversos âmbitos: as relações enraizadas de domínio, as relações de poder, especialmente, entre os homens e as mulheres. E estas circunstâncias tão cristalizadas só podem ser desconstruídas por meio da revolução, de um incêndio, seja literal ou na ficção. Em essência, um fogo insurgente.

³⁰ Trecho retirado da matéria *Welcome to the Golden Age of Women-Directed Horror* da autora Evelyn Wang e disponibilizado na revista eletrônica Vice.

Destaco, então, *Carrie – A Estranha* (1976), onde temos uma adolescente que, após ser aprisionada em uma conduta conservadora por sua mãe e ridicularizada pelos colegas de classe, insurgiu em fúria trazendo para fora um poder monstruoso manifestado logo quando ocorreu sua primeira menstruação, condição ligada ao fato de ela ser uma mulher cis e que evoca a monstruosidade feminina pós-puberdade, conseqüentemente, pós-menstruação (CREED, 2007). E assim como destaca Soskia, a revolução de Carrie ocorreu através da devastação do fogo, já que ela incendiou tudo e a todos para impor o seu lugar.

Obviamente, a situação pertence a um contexto ficcional desassociado do universo real, mas que funciona como ilustração para o incêndio da revolução destacado na matéria. Todavia, não é um pensamento ou tomada de atitude tão distante das manifestações sociais que buscam mudanças a um determinado grupo. Uma pesquisa no *Google* é o suficiente para conseguir resultados: a expressão da pauta antirracista “fogo nos racistas” alude a esta conjuntura, tal qual o episódio “Queima dos sutiãs”, que marca um dos movimentos relevantes na luta feminista.

A manifestação Queima dos sutiãs ou *Bra-Burning* ocorreu em 1º de setembro de 1968 e tinha como objetivo protestar contra os padrões de beleza ditados pela moda no período. Para isso, 400 manifestantes se reuniram em frente ao local em que acontecia o concurso Miss América, uma personificação da imposição dos padrões de beleza que a luta feminista procurava combater, e iniciaram os seus protestos. O objetivo das manifestantes era queimar objetos pertencentes a este modelo de beleza, como o salto alto e o sutiã, entretanto, foram proibidas pelas autoridades, o que levou a queima nunca ocorrer, em contrapartida, o protesto terminou como um dos episódios mais importantes para a segunda onda do feminismo (CORDEIRO; MOTA, 2018).

Procuramos introduzir estas questões na intenção de abordar como a revolução da mulher está fundamentada numa espécie de exaustão, tópico que conecta a fala de Soskia à situação de Carrie e à Queima dos sutiãs a diversos contextos, já que em todos os casos destacam-se mulheres esgotadas por relações de dominação e/ou de poder que perpetuam nas esferas sociais, mas que devem ser desconstruídas através de uma insurgência, um incêndio.

Partindo da ideia, faz-se necessário evidenciar como a luta feminista avançou e evoluiu ao longo dos anos e como acontece o câmbio entre o mundo real e o mundo ficcional do horror, já que dentro das suas narrativas o uso do gênero feminino é bastante preeminente.

Fundamentado nos estudos de Hollanda (2018), Louro (2000, 2003) e Meyer (2018), é possível compreender que a luta feminista, como uma ação social, pode ser dividida em quatro momentos, conhecidos como “ondas feministas”, ainda que previamente a estes momentos, atividades individuais na luta pelos direitos das mulheres tivessem acontecido (LOURO, 2003). Contudo, foi a partir das lutas coletivas que a batalha passou a ser influente, e mesmo nos seus passos iniciais, quando a luta ocorria em um determinado local, estimulava outro grupo na reivindicação de direitos semelhantes. Como, de acordo com Louro (2003), é o caso do movimento sufragista, ou “sufragismo”, que se alastrou pelos países do ocidente na virada do século XIX para o XX, tendo como principal objetivo a ser alcançado pelas feministas o direito ao voto.

Juntamente com a extensão do direito ao voto para as mulheres, o sufragismo buscou reivindicar outros direitos para esse grupo, como: acesso à educação, em especial, ao ensino superior, à docência, oportunidades e melhorias nas condições do trabalho, além de demandas sobre estruturas familiares (LOURO, 2003).

Ainda sobre a primeira onda do feminismo, é importante salientar que, de acordo com Meyer (2018), a luta, apesar de ter tido influência ocidental abrangendo diferentes grupos, permanecia centrada no feminismo branco liberal da mulher da classe média. Contudo, desde esse primeiro momento, mesmo com um enfoque no perfil burguês, “já é possível visualizar, desde ali, uma multiplicidade de vertentes políticas que fazem do feminismo um movimento heterogêneo e plural.” (MEYER, 2018, p. 14).

A ocorrência da segunda onda do feminismo pode ser investigada durante as décadas de 1960 e 1970, período marcado como de produção de conhecimento em trabalhos e pesquisas que debatiam, denunciavam e justificavam a respeito da problemática submissão e do apagamento tanto social quanto político aos quais as mulheres eram historicamente impostas (MEYER, 2018).

Nesse período, a luta das mulheres também buscava combater o patriarcado, e as normas reguladoras da sociedade conservadora e do controle que esse grupo exercia sobre seus corpos. As pautas estavam diretamente ligadas aos movimentos da liberdade da mulher, do corpo e da sua autonomia.

Outro ponto importante, mas que também inundou os anos 1980, é o da libertação sexual, incluindo das comunidades, até então apresentadas, de gays e lésbicas. No período em voga, as mulheres combatiam o conservadorismo, o preconceito e discutiam com mais frequência os interesses sexo-afetivos em escalas mais abrangentes, assim ganhando por si só uma liberdade sexual além da reprodução

nunca vista antes. (LAROCCA, 2016)

Nesse viés, Rubin (2017, p. 110) diz que “a atual contraofensiva de direita em relação ao sexo é em parte uma reação à liberação sexual da década de 1960 e início da década de 1970”, sendo assim, podemos dizer que o movimento de liberação sexual (ou liberação do aborto, autonomia da mulher etc.) afeta diretamente os grupos conservadores, em razão de esse grupo ser uma oposição atemporal às feministas, que utiliza a força política e até produções culturais para perpetuar a dinâmica tradicional na população, com o intuito de parar o progresso das pautas feministas.³¹

O avanço das lutas feministas possibilitou que as mulheres, em sua maioria, da classe burguesa, europeia e americana, pudessem ocupar espaços de trabalho, assumir algumas funções no mercado etc., porém, tais cargos se moldavam a um padrão hierárquico em que os homens desempenhavam trabalhos no topo, enquanto as mulheres ocupavam sempre os cargos secundários e de suporte.

Tendo consciência da situação, as feministas da época buscavam, por meio das pesquisas, não apenas expor as condições atemporais da submissão do grupo feminino, mas utilizar de tais ferramentas na tentativa de encontrar escapatórias desses determinados contextos (MEYER, 2018). Com isso, elas buscavam informações que até então ninguém se interessava, produziam dados sobre o cenário das mulheres em diversas esferas sociais, evidenciando a invisibilidade que acometia o grupo. Além de denunciar o sexismo e como esse problema era reproduzido em materiais, tal qual o livro didático.

Seguindo tal vertente, Fraser (2019), quando discorre sobre a segunda onda, afirma que nessa época muitos estudos feministas iam de encontro (ou tentavam) ao capitalismo, por estarem mais associados à esquerda.

A segunda onda do feminismo trazia um projeto político transformador, baseado no entendimento expandido de injustiça e na crítica sistêmica da sociedade capitalista. [...] Para elas, o feminismo surgiu como parte de um projeto emancipatório mais amplo, onde as lutas contra injustiças de gênero estão necessariamente ligadas às lutas contra o racismo, o imperialismo, a homofobia e a dominação de classes. (FRASER, 2019, p. 36)

³¹ Nos últimos anos, o território brasileiro foi inundado por um discurso conservador que opõe-se às lutas feministas. Tal conjuntura é reflexo do avanço da direita, promovida pelo ex-presidente Jair Bolsonaro e seu governo patriarcal, que visa a regredir as conquistas do movimento das mulheres. Os casos de aborto consentidos pela lei, mas que são questionados e confrontados com violência por apoiadores do discurso conservador, são alguns dos exemplos da manifestação explícita do posicionamento atemporal da direita contra a luta das mulheres.

Analizando a conjuntura, é perceptível a evolução da primeira para a segunda onda, em que questões mais singulares relativas a grupos diversos já entravam em discussão. Fraser (2019) igualmente afirma que as feministas negras, socialistas e anti-imperialistas buscavam não fixar o gênero em uma igual posição privilegiada. Assim, “elas foram precursoras de uma alternativa ‘interseccional’ que é amplamente aceita hoje” (FRASER, 2018, p. 32).

Ademais, foi durante essa onda que a ideia de “estudos do gênero” surgiu para o grupo em razão de algumas perspectivas teóricas de estudiosos e filósofos famosos que foram revisitadas e problematizadas, como é o caso da antropóloga Gayle Rubin, cujo ensaio *Tráfico de Mulheres* (1975) problematizou e enfrentou trabalhos como o de Lévi-Strauss e usou, de forma inédita, o termo gênero, declarando a presença de sistema sexo/gênero que está ligado com a transição de um processo natural (biológico) a um cultural (social) (HOLLANDA, 2018). Contudo, entraremos em mais detalhes sobre a perspectiva de Rubin posteriormente.

Com bastante influência da fase anterior, a terceira onda do feminismo surgiu para preencher as lacunas e ampliar a visão da subjetividade de cada mulher dentro do movimento, com um foco maior para o feminismo negro e na ideia de intersecção, a qual fora apresentada no final dos estudos pertencentes à segunda onda. É preciso salientar que tal noção consiste no cruzamento entre dois pontos, ou seja, no feminismo a concepção de gênero deve estar interseccionada com questões de raça, sexualidade, classe etc., dado que percebeu-se a necessidade de investigações mais subjetivas acerca das mulheres devido às suas diferenças (CAETANO, 2017).

Seguindo os pensamentos de Caetano, ela complementa que:

Tendo em vista a presença de elementos diferenciadores como a classe e a raça, que propiciam relações de dominação e subordinação, impossibilitando uma efetiva solidariedade. [...] há enfoque na subjetividade da mulher, reconhecendo as interseções entre marcadores de opressão, e discutindo-se como essas combinações específicas se refletem no próprio ser-mulher (2017, p. 7).

A perspectiva por meio da intersecção deu-se, em especial, pela presença crescente do feminismo negro dentro do movimento à época, e, por reconhecer as diferenças entre cada mulher, tornou-se necessário considerar o gênero como um fator não isolado, posto que as relações de dominação e/ou de poder recaem em forma de

desigualdade de diferentes formas em diferentes corpos (SIQUEIRA, 2015).

Ainda nesse período, mas já encerrando-o, Hollanda (2018) cita *Problemas de Gênero* (1990) da pesquisadora Judith Butler (figura que já fora citada neste trabalho e que desempenhará um papel fundamental posteriormente) como o “ponto de virada do gênero”, uma vez que ela evidencia a noção de *devir gênero*, e o termo “performatividade de gênero”, “que permite o estudo da proliferação das configurações culturais de sexo e gênero [...] como sendo algo fluido, socialmente construído, performado e sistêmico” (HOLLANDA, 2018, p. 19).

O que temos na teoria de Butler é um reflexo do que fora apresentado por Simone de Beauvoir no que consiste em *devir mulher*. Para Butler (2018), um indivíduo torna-se seu gênero por meio dos atos performáticos que ocorrem devido a uma repetição de padrões e comportamentos sociais, uma historicidade: “um gênero não é de forma alguma uma identidade estável do qual diferentes ações acontecem, nem seu lugar de agência; mas uma identidade tenuamente constituída no tempo – identidade instituída por meio de uma repetição estilizada de certos atos” (2019, p. 222).

Como apresentado no capítulo anterior, a ideia de performatividade será fundamental na compreensão do material da pesquisa, mas antes de nos aprofundarmos nessa teoria, é necessário conhecer a última, mas não menos importante, fase do feminismo.

A quarta onda do movimento, de acordo com Hollanda (2018), pode ser caracterizada, finalmente, por um ativismo plural, que não está limitado à universidade, aos estudos e pesquisas, à escrita ou ao corpo branco-hetero-cis de classe média alta. A pluralidade da luta e outros contextos nunca percebidos em outras conjunturas serviram de base para o livro *Explosão Feminista*, uma pesquisa quase etnográfica da autora supracitada, o qual reuniu inúmeras vozes do novo feminismo a fim de mapear com bastante clareza as esferas desses grupos plurais.

Nas palavras da autora, é uma evolução pertinente à terceira onda que deu início nos anos 1980, dado que, naquela época, ela ainda descobria termos tais quais interseccionalidade, a distinção entre as mulheres, e como ocorriam as múltiplas formas de opressão. Agora é perceptível notar a atuação dos feminismos da diferença que fazem-se presentes tanto nos espaços já conhecidos pelos movimentos anteriores, quanto nos novos, em que os ativismos plurais ganham força e as mulheres assumem espaços, como na política, nas ruas, na internet, nas artes, inclusive, no cinema (HOLLANDA, 2018).

Conforme o estudo de Hollanda, pode-se traçar uma linha inicial da nova onda a partir do começo da década passada, e um dos exemplares é a *Marcha das Vadias*, de 2011, que aconteceu em Toronto, Canadá, devido aos estupros em série na Universidade de York. De acordo com Galetti (2014, p. 2197), “esse movimento aconteceu como resposta a um policial que afirmou que mulheres que se vestem como vadias são responsáveis pela própria vitimização em ataques sexuais”. Esta afirmação não apenas desencadeou protestos no seu local de origem, como igualmente influenciou feministas de outras nacionalidades a criarem suas próprias manifestações.

É extremamente relevante o papel dos protestos na quarta onda feminista, porque é a partir deles que muitas mudanças ocorreram e ocorrem nas esferas que são afetadas por essas vozes que não cessam de ecoar, e problematizam questões que já deveriam ter sido resolvidas há muito tempo. Ainda que essas mulheres não consigam atingir seus objetivos, elas continuam lutando, se agrupando, insurgindo e se incendiando com a intenção de atingir, não com uma, mas com diversas explosões os infinitos setores da nossa sociedade patriarcal.

É devido aos diversos atos protestantes que inundaram a última década que Costa (2018) acredita que o papel das manifestações tanto nas ruas, quanto no meio virtual, desempenha uma forte posição nessa fase. Dado que é pertinente pensar no poder da internet, e a proliferação de informações e posicionamentos; embora possua seu lado extremamente negativo, como as *fake news*, por outro lado, é a partir das redes sociais que os grupos de mulheres atingiram uma força inigualável em que mais e mais mulheres sentiam-se acolhidas por outrem.

Seguindo esse caminho, Costa (2018), quando discorre sobre as redes, diz que “Os movimentos feministas descobriram poder das *hashtags* em 2014. Não é à toa que a *hashtag*, tão afeita às campanhas publicitárias, foi eleita como principal ferramenta política do feminismo”. A própria forma de uso do “#EleNão”³² é variado dessa linguagem da internet.

Sendo assim, o feminismo teve muito a ganhar com o avanço tecnológico – embora entre na problemática de a oposição também se fortalecer – principalmente na versatilidade para abraçar os feminismos diversos que são criados a cada novo dia e desenvolver estratégias ligadas a esta interseccionalidade, pois só na atualidade que o movimento conseguiu encontrar uma maneira de escutar todas essas mulheres de forma

³² A manifestação #EleNão foi realizada em 30 de setembro. Sendo liderada e idealizada pelos coletivos feministas no Brasil inteiro em rejeição ao candidato Jair Bolsonaro.

eficiente (COSTA, 2018).

Para finalizar, a autora ainda complementa com um panorama da última fase, declarando que a luta delas, com foco nessa pluralidade, faz questão de (re)afirmar que não é uma, mas várias. São sexualidades diferentes, classes, gêneros, regiões, trabalhos, mas todas com o objetivo de melhorias para o seu gênero e para as esferas englobantes. Não há distinção do que acontece na rua ou na rede social, elas tornam-se mais resistentes e decididas à medida que discutem sobre problemas que se faziam pertinentes às outras ondas do movimento, como “violência, assédio, sexualidade, aborto, trabalho, sexismo, padrões compulsórios de beleza e comportamento” (p. 60), e que o diferencial é que a internet, com o seu dom da multiplicação, que potencializou a nova onda feminista, assim agregando os enredos individuais ao movimento.

Analisar brevemente alguns aspectos de como aconteceram os quatro ciclos do feminismo é importante para este nosso trabalho porque consiste em entender um pouco sobre a luta das mulheres em garantir direitos na(s) sociedade(s) ao longo dos anos e como essa evolução na sociedade influenciou diretamente as narrativas cinematográficas, seja referente à evolução dos diversos perfis de protagonismos, seja pela luta contra a hipersexualização dentro dos filmes.

Por incrível que pareça, o horror é um dos gêneros que mais evoluem em relação à forma que as mulheres são postas em tela. Trago de forma sucinta aqui o exemplo da objetificação. Se antigamente era padrão as mulheres serem sexualizadas excessivamente nas diegeses do horror, hoje em dia são exceções os filmes que utilizam destas estruturas para evidenciar os corpos femininos. Esta mudança na (re)produção dos filmes só ocorreu por causa do movimento feminista que evoluía fora da tela e que problematizava tais ocorrências.

Mas não somente isso, traçar uma linha cronológica do movimento feminista é perceber outro aspecto tão associado quanto a luta em si: a ideia de gênero, nesse contexto, identidade de gênero feminino, e como esse fator está associado com as relações de poder, a submissão, o abuso do gênero masculino, a desigualdade de gênero, entre diversos pontos.

Para isso, partimos das pesquisas apresentadas previamente de forma sutil que eliminam a ideia de sexo biológico ser igual à de gênero, ao passo que a noção de gênero torna-se um aspecto construído culturalmente em um tempo e espaço, evocando uma historicidade intersubjetiva e que consequentemente indica o controle, o ideal e uma performatividade dos gêneros.

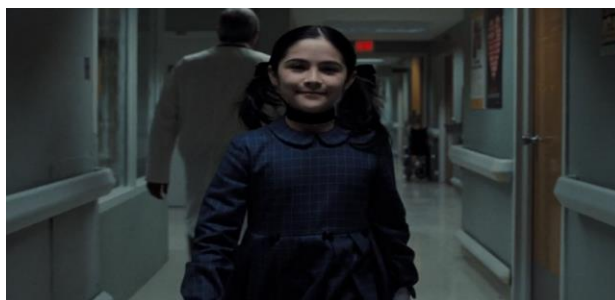


Figura 2: Esther antes de tentar matar o irmão adotivo

Dito isso, destacamos o filme *A Órfã* (Jaume Collet-Serra, 2009) e a personagem Esther, uma garotinha que vive em um orfanato de freiras e que é adotada. Sua imagem é primeiramente apresentada como delicada, meiga, inteligente, comunicativa e atenciosa com os demais, assim solidificando de primeira instância um ethos de uma menina educada e ideal para ser adotada.

De acordo com uma das freiras, Esther assemelha-se a uma princesa, e aqui eu trago Teles (2019) quando discutiu sobre a infância, especificamente, da mulher e a de Esther, posto que sua dissertação de mestrado tinha como objeto principal a obra. Ele afirma que:

Qual imagem poderia ser melhor do que comparar Esther a uma princesa? Afinal, fazemos isso o tempo todo, esperamos das meninas que sejam como princesas. Todas as instituições contribuem para a formação dessa visão, a igreja, a família. Também o cinema, como já se falou, com suas pedagogias de sexualidade e de gênero. E a escola, estabelecendo diferenças e desigualdades e separando sujeitos. [...] Na referida passagem o filme até parece reproduzir pedagogias de gênero a respeito do feminino. (2019, p. 78).

Ao analisar a cena é perceptível a construção da identidade de Esther, ainda que o filme apresente uma reviravolta no terceiro ato, quando desconstrói a personagem, expondo que, na realidade, ela é uma mulher adulta que possui uma doença a qual faz com que seu corpo não envelheça completamente. Por ser uma mulher no corpo de uma garotinha, ela entende o que deve fazer para ser vista como a ideal garotinha para os moldes de uma família branca padrão hetero-cis normativa, a ponto de ser comparada com uma princesa e elogiada desde a primeira cena pela família.³³ Seu ethos vai se

³³ A ideia de estereotipagem (AMOSSY, 2022) caberia aqui, dado que a personagem utiliza de noções do meio comum para produzir uma imagem de garotinha perfeita. Contudo, o perfil infantil juntamente com a performatividade e estereótipo serão trazidos em conjunto no material de análise.

construindo desde o primeiro momento, e, aqui, é preciso evidenciar que não se trata de uma identidade real, mas uma projetada, construída para a família e para as freiras do orfanato. Esther molda quem é pelos moldes da sociedade, molda-se para tornar-se ideal para essas pessoas, assim enganando-as quando se passa por uma imagem ideal que a sociedade espera que ela seja: uma princesa, assim, ela é adotada por Kate e John.

Exemplar perfeito que se encaixa na concepção de Rubin, a qual afirma que, desde a infância, nós já somos/estamos sendo definidos por um gênero, assim nos enquadrados nas diversas reproduções da sociedade, as quais são propagadas em âmbitos como instituições, neste caso, o orfanato de freiras. Seguindo essa vertente, Louro (2003, p. 24) diz que “nessa perspectiva admite-se que as diferentes instituições e práticas sociais são constituídas pelos gêneros e são, também, constituintes dos gêneros. Estas práticas e instituições ‘fabricam’ os sujeitos”.

Com isso, pensemos se o enredo do filme fosse sobre um personagem masculino órfão, sua identidade composta para a trama assumiria papéis totalmente distintos dos que foram escolhidos para Esther, tanto por ela própria, quanto pelo roteirista, que projetou uma visão ideal de gênero com a qual uma determinada família real poderia demonstrar interesse. Em consequência, tanto *intra* quanto *extra* diegese as estruturas sociais binárias vão moldando os significados do que são os gêneros.

Para tal questionamento, evoco a contribuição de Judith Butler sobre a ideia de performatividade, cuja noção precisa ser entendida como um ato coletivo social que é produzido a partir dos discursos e seus efeitos. Além disso, o corpo torna-se “sexuado”³⁴ devido às regras formuladas sobre o sexo que exercem uma dinâmica de performatividade (BUTLER, 2000), dado que “gênero não é algo que nós somos, mas sim algo que constantemente fazemos” (HOLLANDA, 2019, p. 13).

O estudo de Butler (1990) agrega ao sistema de sexo/gênero defendida por Rubin (2017) e vice-versa. As duas pesquisas aceitam a ideia de que gênero é totalmente diferente de sexo biológico, dialogam como sociedade e cultura e são influentes na historicidade dos gêneros, além de problematizar a forma como tais questões se desenvolvem devido às relações de poder entre os homens e as mulheres.

Para desenvolver melhor a concepção da performatividade, abordarei novamente a personagem Esther, que faz da historicidade do gênero, a qual ela compreende bem, uma ferramenta do processo de construção para sua persona. Como já mencionado, a

³⁴ Entende-se aqui como algo generificado, e não relativo totalmente e exclusivamente ao sexo biológico.

menina inicialmente se apresenta como uma criança doce e gentil; ela usa fitas no cabelo e se veste bem formalmente, parecendo uma camponesa. De primeira instância, esses atributos demonstram ser apenas um traço da sua personalidade, contudo, ao longo do filme, somos apresentados a uma mulher, que apesar de estar no corpo de uma criança, mata, fala palavrões, e, o mais importante, por ser seu objetivo principal, tenta seduzir seu pai adotivo.

Dessa forma, é evidente a estratégia de enganação por parte da personagem, ela necessitava de uma aparência, uma imagem ilusória de garotinha que todos amariam, assim, através de atos performáticos constrói este ethos ideal de criança feminina que está atrelado aos clichês da fragilidade, ternura, inteligência, boa educação, vestimenta comportada entre outros exemplos. O mais interessante do longa é que não observamos uma personagem realizando tais atos inconscientemente, ela os pratica de forma consciente, voluntária, provando estar ciente de que é desta forma que ela enganaria – ou persuadiria – a freira, a família, a sociedade e a audiência.

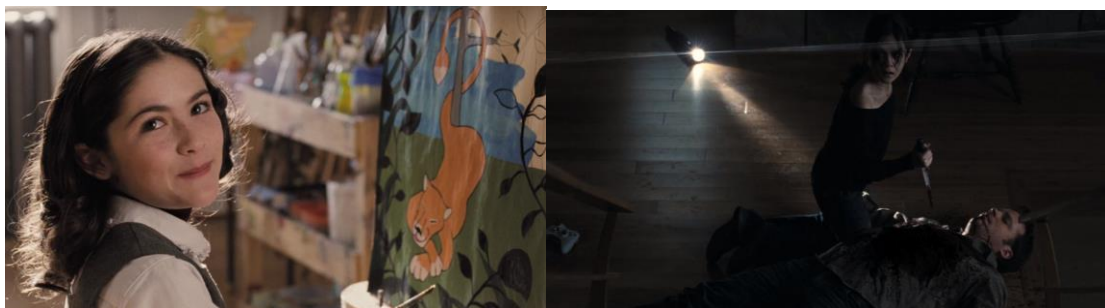


Figura 3: Primeira aparição de Esther. Ela assassinando seu pai.

Desde sua primeira cena até o seu momento de revelação, acompanhamos Esther brincar com uma espécie de “jogo dos gêneros”. É tudo ensaiado, performado, dramatizado, e com isso trago Butler afirmando que os atos performativos são dramatizações, fazem parte de uma teatralidade: “todo ato produz significados ao mesmo tempo que performa esses significados. Ou seja, os atos dos quais os gêneros são formados mantêm similaridades com atos performáticos entendidos de um ponto de vista teatral” (2019, p. 224).

No caso de Esther, a teatralidade é levada ao pé da letra. A criança Esther é uma personagem criada a partir das convenções de gênero do que pode ser uma criança do sexo feminino, e tem como intuito primordial iludir todos ao seu redor. Contudo, quando Butler (2019) discorre sobre a teatralidade dos atos performativos, ela se afasta da individualidade no processo criativo dos gêneros, afirmando que o sujeito não os cria

voluntariamente, eles são feitos a partir de uma ação coletiva, ainda que as normas regularizadoras de gênero precisem do corpo para dar continuidade ao sistema binário.

Dito isso, Butler (2019) afirma que os indivíduos obedecem às sanções e prescrições dos gêneros, pois, ainda que o sujeito assuma, em sua particularidade, um ato performático, este processo nunca será individual e original, pois ele segue uma historicidade, e existe antes de seus próprios atores, dado que são eles (todos nós) que mantemos, atualizamos e reproduzimos os atos performáticos dos gêneros (BUTLER, 2019, p. 232).

A própria Butler (2019) diz que “o gênero é um ato que tem sido ensaiado como um roteiro que existe apesar dos atores”, portanto, podemos dizer que, independente de Esther estar praticando uma teatralidade voluntária na sua concepção de criança, ela assume um roteiro preestabelecido por outros indivíduos, o fazendo à sua maneira, mas não eliminando as normas regulatórias de gênero. Permitindo chegar próxima do seu objetivo, mas sendo impedida de alcançar devido a alguns atos performáticos não aceitáveis para uma garota de nove anos³⁵.

Aqui entra a questão de que quanto mais Esther performava de uma maneira *estranha*, mais era perceptível uma anormalidade na garota. Até porque não faz parte do padrão uma garota de nove anos ter o costume de falar palavrões, diferente dos meninos, que com essa idade detêm um vocabulário vasto sobre o tema, inclusive, são reforçados pelas normas a continuarem usando-o. Por isso que Butler traz a concepção de punição³⁶ quando diz que “performar seu gênero de maneira errada implica um conjunto de punições, tanto óbvias quanto indiretas, e performá-lo bem garante a reafirmação de que, no fim das contas, existe uma essência nas identidades de gênero” (2019, p. 235).

Destarte, lembremos da primeira cena em que Esther é apresentada, ela é vista e mostrada como uma princesa, seus atos elogiados e admirados por todos. São atributos de uma garota, mas não uma qualquer, a ideal, aquela que segue as normas reguladoras da sociedade e que não foge desses arranjos, por isso que, em primeira instância, ela não é punida, nem questionada. Sua performance é elogiada por Kate e John maravilhados, logo, reforçada, mas assim que Esther inicia uma quebra de padrões do que é ser uma

³⁵ Tais atos são percebidos pela mãe adotiva, Kate, que inicia uma busca pela verdade, enquanto Esther tenta transformar a mãe em uma pessoa louca aos olhos dos outros personagens.

³⁶ Rubin (2017) igualmente debate sobre os aspectos de gênero estarem associados com a ideia de repressão, em especial com as mulheres, por serem mulheres (p. 48), e também quando elas estão próximas das concepções masculinas (p. 27).

garotinha de nove anos, ela passa a ser investigada e punida³⁷ até ser desmascarada, mas tal situação só ocorreu por causa de uma performance contraditória ao seu gênero. Será que se Esther, desde o início na cena do orfanato, falasse algum palavrão, ela seria adotada?

Seguindo ainda o ideal de performatividade a respeito de coletivo e pessoal, Butler (2000) questiona “se o gênero é uma construção, deve haver um ‘eu’ ou um ‘nós’ que executa ou desempenha essa construção?” (2000, p. 116). Ela responde que sim, mas ao mesmo tempo não. Sim, porque somente com o corpo do sujeito é que somos generificados, e não porque não somos nós, em grau de matéria, que construímos nosso próprio gênero. A autora até comenta que deveria existir uma nomenclatura metafísica que ajudasse na concepção desse “eu” ou “nós”³⁸.

Logo, se a estilização do corpo não depende de um sujeito físico, um “eu, nós ou eles”, como que os arranjos representados por gestos, ações, atitudes, expressões, discursos etc. são constituídos para a generificação dos corpos? Quando Rubin (2017) cita o controle das mulheres e as relações de poder ao longo do tempo, ela refere-se aos sistemas da sociedade: capitalismo, família, casamento, e até teorias como a psicanálise e o marxismo, e como eles têm como alicerce “a opressão das mulheres, das minorias sexuais, e de certos aspectos da personalidade humana presente nos indivíduos” (2017, p. 7).

Essas problemáticas são fundamentadas por instituições cuja força é exercida não apenas para a criação das normas de gênero, mas igualmente na imortalização dos regulamentos. Dito isso, as normas de gêneros não pertencem a um determinado local; “a imprensa, a televisão e o cinema, a propaganda e a moda, as igrejas, os regulamentos jurídicos e educacionais” (LOURO, 2003, p. 100), todos esses sistemas integrantes das sociedades detêm um processo regulatório acerca dos gêneros que nos enquadram em homens ou mulheres. Contudo, o ato de generificação dos sujeitos pode ser visto como reflexivo, posto que as instâncias e espaços são igualmente generificados devido às relações de gênero constituídas por elas.

Partindo desse aparato, utilizarei da obra *Halloween* (1978), de John Carpenter, que marca uma das primeiras explosões do subgênero *slasher*, para abordar de que

³⁷ Para esta análise, sugiro esquecer a reviravolta final sobre sua real identidade. Independe de Esther estar perfomando de fato uma personagem criada por si, ainda desempenha um papel preestabelecido do que é ser uma garota de nove anos para a sociedade, e esse é o objetivo da investigação.

³⁸ Para melhor compreensão, buscar Butler (2000 p. 116) e (2019, p. 225).

forma o cinema contribui com a propagação das normas de gênero.



Figura 4: Lynda sendo assassinada por Michael Myers

Na cena em foco temos Lynda, uma adolescente que desempenha o papel da amiga da *Final Girl* e que, em contraponto a essa, é ativa sexualmente. O que acontece na situação é que após ter relações sexuais com um garoto, a jovem é surpreendida enquanto conversa com sua amiga Laurie e é pega pelo assassino Michal Myers, que a mata estrangulada com o fio do telefone. Numa primeira análise, nota-se apenas uma morte, e pelo filme pertencer ao *slasher*, categoria dentro do gênero cinematográfico que mais assassina personagens, qual seria a problemática?

Pois bem, para a investigação ser feita com mais efetividade, é preciso buscar o fator histórico, ou seja, o momento em que esse filme estava sendo feito e o período em que ele foi lançado: no final da década de 1970, quando e enquanto as mulheres, durante a segunda onda do feminismo, buscavam e lutavam pela liberdade sexual, pelo direito de poder se relacionar sexualmente com outras pessoas – homens ou mulheres – sem represálias da sociedade conservadora.

Por mais exagerado que pareça, o medo (não no sentido de temer, e sim de uma fobia, semelhante ao que entendemos pelo sufixo quando associado à comunidade LGBTQUIA+) da libertação sexual feminina era uma das angústias e pautas relevantes para os conservadores da época, o que permitiu que diversas produções culturais, como o cinema, utilizassem dessas angústias nas constituições de suas diegeses, assim perpetuando ideias sobre gêneros, mas trazendo algo novo até então, a forte violência sobre o corpo feminino.

Seguindo esse viés, Rubin (2017) declara que como a orientação sexual é uma parte da ideia das relações entre os gêneros, os sujeitos, a repressão das mulheres é mantida e sustentada pela interpelação com a sexualidade. Além disso, ela complementa que o sexo sempre foi vital nas pautas feministas, e as restrições sexuais que caem

apenas sobre as mulheres são criticadas e denunciadas, especialmente, por causa dos custos impostos a elas pela liberdade sexual. A vertente desse pensamento feminista justifica que a liberação sexual não só favoreceria mulheres, mas homens também.

Em outra passagem, Rubin (2017) expõe que “o único comportamento sexual adulto considerado legal em todos os estados é a introdução do pênis na vagina no matrimônio” (p. 86), e a palavra-chave é esta: matrimônio, casamento, assim tudo fora deste espaço é considerado quebra da regra, e sujeito à punição. Percorrendo a liberdade sexual, a autora comenta sobre algumas práticas que eram discriminadas e censuradas por leis, como o sexo anal e oral, “alguns atos sexuais são considerados tão intrinsecamente maus que ninguém deveria ter permissão para praticá-los sob circunstância alguma” (RUBIN, 2017, p. 86).

É importante ressaltar que os dados trazidos aqui pertencem ao segundo ensaio de Rubin, *Pensando o sexo*, lançado em 1982, período em que muitos filmes de horror, principalmente do subgênero *slasher*, tais como *Halloween*, eram lançados e adotavam, consciente ou inconscientemente, um regime de cunho conservador dentro das narrativas, essas que sempre foram regadas com muita jovialidade, bebidas, drogas, liberação sexual tanto das mulheres quanto dos homens. Assim, de uma forma ou de outra, a mensagem propagada pelos filmes consistia na proibição dos comportamentos senão pagaria um preço, que, no caso, era a morte, em especial, do corpo feminino que se atrevesse a fazer sexo, conversar sobre sexo ou até pensar sobre sexo.

Então, o que observamos aqui é a angústia do grupo conservador acerca desse movimento de liberação sexual, muitas vezes liderado por mulheres, transpassado para o cinema, por isso que elas eram o foco principal da violência. Diante deste aspecto, é interessante apontar que características das produções de horror não constroem padrões de ansiedade e medo na sociedade, elas dialogam com a época em que tais sentimentos sociais ocorrem – os ciclos do horror são referenciais para estas circunstâncias. Logo, as diegeses que abordam as angústias de um tempo e espaço têm como objetivo fazer seu público projetar os medos no filme, ao passo que eles são projetados em nós, em um jogo dinâmico e reflexivo (PHILLIPS, 2005).

Retomando a cena, o que pode ser observado pela audiência é a punição por Lynda, juntamente com o seu parceiro, ter realizado o ato sexual livremente, algo totalmente contra os princípios morais e cristãos, aspecto importante, tendo em vista que o cristianismo tem uma força potente no que diz respeito ao controle e à punição

sobre a libertação sexual.³⁹

Sobre a moral cristã e a punição de jovens nos filmes *slashers*, Couto e Silva afirmam que “os jovens são punidos pelo pecado. Do mesmo modo, a punição surge para infligir a morte ao comportamento desviante e obsceno, aquele que é contraponto da moral cristã” (2019, p. 64). Essa declaração é importante por esclarecer que os jovens não estão sendo apenas mortos, eles estão sendo punidos por este desvio às regras, ao modelo ideal conservador da sociedade. Contudo, é importante evidenciar brevemente a maneira como Lynda é assassinada.

É perceptível que a jovem é punida igualmente ao seu namorado, entretanto, diferente dele, ela é assassinada de uma maneira mais brutal, ao passo que o olhar da câmera evidencia seu corpo seminú, sua agonia e desespero incessantemente até ela estar morta. A respeito da cena em destaque, Couto e Silva comentam: “A nudez de Lynda ainda relembra sua moldura de pecadora” (2019, p. 62), sua imagem aos olhos da sociedade conservadora.

Por assumir uma liberdade maior do que deveria, de acordo com as regras sociais, morais e cristãs, Lynda é violentamente assassinada sob a composição de uma cena que mais a frente moldaria um ritual para assassinatos das mulheres, principalmente, daquelas que performam atos enquadrantes em arquétipos de meninas/adolescente/mulheres “libertas” ou, até mesmo, como alguns filmes chamam, “vadias”. Ponto interessante, se evocarmos a origem da conceituada “Marcha das Vadias”, quando o policial usou um similar termo⁴⁰ para dizer que as mulheres não seriam estupradas caso não se comportassem como vadias.

Outro aspecto, ainda que esteja agrupado aos demais, o qual pode ser percebido na cena, é o da regulamentação da mulher a partir das normas do gênero. O fato de ter uma punição caracterizada para a mulher e uma para o homem, diferem ambos os gêneros; o fato do âmbito social interferir nesta separação dentro da diegese auxilia para que haja esta distinção, que ocorre da pior forma possível. Então quando Butler (2019, p. 234) diz: “parece justo afirmar que certos tipos de atos são usualmente interpretados como expressões de uma identidade de gênero, e que esses atos ou estão de acordo com uma identidade esperada ou contestam essa expectativa de algum jeito”, na cena destacada, temos uma identidade (a da mulher) esperada por uma parcela da

³⁹ Na cena, Lynda acabara de ligar para Laurie para contar sobre o namorado, quando Lynda é surpreendida, ela escuta pela ligação os gemidos de morte da amiga, mas que soam como gemidos de prazer.

⁴⁰ No inglês a palavra utilizada foi “Slut”.

sociedade⁴¹, que por meio de um conjunto de performances (as falas mais liberais, o ato sexual e sua morte) caminha para transmitir uma mensagem: ou a mulher segue as normas de gênero destinadas a ela ou será assassinada violentamente.

Transpassando por Gayle Rubin e Judith Butler, percorrendo por Dagmar Meyer e Guacira Lopes Louro, todas afirmam como a noção de gênero liga-se com o estigma da punição e repressão, seja nas escolas, igrejas, trabalhos, na televisão, revistas e/ou cinema, lugares onde as mulheres são oprimidas e até mesmo castradas. As mulheres, dentro e fora dos filmes, são castradas severamente da sua liberdade sexual, e da autonomia com os seus corpos.

Durante a safra mais relevante do horror nos anos 1980, as únicas personagens que escapavam com vida eram aquelas cujas personalidades adotavam um ar de pureza e castidade, sempre moldadas pela moral conservadora cristã; enquanto as outras, que mesmo sem praticar o ato sexual, mas que, ao menos, o idealizassem, deveriam ser condenadas à morte. De acordo com Rubin, “nós não apenas sofremos opressão como mulheres, nós somos oprimidas por termos de ser mulheres” (2017, p. 47). Tal condição evoca a dimensão das relações de poder que não surgiu e morreu igual à Lynda, ou a outras personagens na década de 1980, ainda perpetua, e por incrível que pareça, com mais frequência no mundo real do que dentro da indústria do horror cinematográfico.

Após apresentar um sucinto cenário acerca de ambos os gêneros – fílmico e feminino – e como eles evoluíram e dialogam entre si, agora é preciso finalizar nossa tríade de investigação com os estudos do ethos, dado que será a partir das contribuições da retórica e da argumentação contemporânea que alcançaremos nossas análises efetivas dos ethos das mulheres dentro do cinema de horror.

⁴¹ Neste momento, não me aprofundarei no viés da intenção da direção, roteiro ou produção sobre o desejo estar sustentado numa perspectiva conservadora a respeito da problemática em questão. Contudo, é importante esclarecer que o filme abre margem para esta análise, independente da sua intenção primal, ainda que tal questionamento seja relevante para definirmos a identidade da indústria do horror.

3. O DESPERTAR DOS ESTUDOS RETÓRICOS, NEORRETÓRICOS E ARGUMENTATIVOS

3.1 INVOCANDO A RETÓRICA E A ARGUMENTAÇÃO: UMA INVESTIGAÇÃO DO ETHOS E SUAS RAMIFICAÇÕES

*Eu fui tão convincente hoje, não fui?
Quer dizer, eu contei tantas mentiras que de verdade
eu comecei a acreditar nelas.
Eu realmente acho que nasci para isso.
(Pânico 4)*

O que é argumentar senão a força de tentar ser eloquente perante o seu público-alvo enquanto busca convencê-lo e persuadi-lo sobre uma determinada questão? A partir desse questionamento é preciso esclarecer por qual razão a convicção e a persuasão podem fazer parte do processo. Bom, primeiramente faz-se necessário discorrer como convencer e persuadir colaboram na adesão do discurso durante o ato argumentativo, sendo assim afirmamos que dentro da perspectiva do nosso trabalho ambos serão utilizados distintamente.

Como declara Ferreira (2018, p. 28), o significado primal da palavra persuasão “vem de persuadere (per + suadere). Suadere significa ‘aconselhar’ (não impor) e per equivale a ‘de modo completo’. Assim, o sentido de persuadir é levar, habilidosamente e de modo suave, alguém a aceitar um ponto de vista”. Por tal concepção, persuasão pode ser percebida no ato de mover o auditório pelo coração, emoção, sentimento. Em contrapartida, Ferreira também afirma que “persuadir contém em si o convencer (cum + vincere), que equivale a vencer o opositor com sua participação, persuadir o outro por meio de provas lógicas, indutivas ou dedutivas” (2010, p. 15 *apud* FERREIRA 2020, p. 37), ou seja, convencer associa-se ao ato de mover o auditório pela razão, pelo raciocínio.

Com isso, destacamos que o horror fílmico está repleto de personagens que, com o intuito de convencer e persuadir, em um jogo duplo, outros personagens e a audiência, configuram inúmeros ethos para alcançar um determinado fim referente à intencionalidade de cada orador no jogo argumentativo, permitindo que a imagem discursiva apresentada no ato enunciativo auxilie a audiência na construção dos possíveis retratos sobre a personalidade e as possíveis imagens desse orador, como

exemplo, se tal personagem é o vilão ou a vítima. Para isso, é necessário ao indivíduo que busca persuadir alguém encontrar no discurso a melhor estratégia para alcançar o seu objetivo, e é dentro de uma perspectiva similar a esta que a Retórica manifesta-se, dado que ela é a arte da persuasão (ARISTÓTELES, 2005).

Sendo assim, é preciso regredir alguns séculos para compreender quando, onde e como surgiu a Retórica, além de refletir sobre sua importância para a sociedade e como ocorreu o seu desenvolvimento ao longo do tempo, até chegar na atualidade, nas novas Retóricas e nos estudos da argumentação, campo que será mais pertinente para a nossa pesquisa. Em tal propósito, nossa investigação será fundamentada a partir das contribuições de Aristóteles, assim como as de Chaim Perelman e Lucie Olbrechts-Tyteca, Dominique Maingueneu, Ruth Amossy e Michael Meyer.

A Retórica nasceu na região da Sicília como uma ferramenta do discurso que fora sistematizada pelos habitantes como forma de reivindicação de terras e propriedades usurpadas pelos tiranos Hierão e Gelon. A partir desse momento, um cenário de pessoas com uma boa eloquência e domínio do discurso foi estabelecido, assim, mestres ou professores começaram a ensinar aqueles que desejavam obter sucesso, especialmente no âmbito judiciário e político. Segundo Costa (2019, p. 355), esses professores “eram mestres cosmopolitas, viajados, conhecedores de diferentes culturas, que passavam de cidade em cidade sempre prontos a ensinar os alunos a serem bons cidadãos, mas, sobretudo, a serem vitoriosos na política”. Por isso que, de início, a Retórica era vista essencialmente como um discurso de cunho político do cidadão (MATEUS, 2018).

Contudo, inseridas na perspectiva da retórica inicial, conhecida como Sofística, haviam questões que desagradavam alguns filósofos, como Platão, Isócrates e Sócrates. Uma dessas críticas era a respeito do pagamento cobrado pelos professores durante as aulas. De acordo com Mateus (2018), os sofistas estavam mais preocupados em receber do que em ensinar, e a persistência para receberem adiantado confirmava, aos olhos de Isócrates, uma falta de precisão no que era ensinado. Assim como Sócrates, que pelo mesmo motivo, condenava a postura dos sofistas fortemente.

Este foi um dos pontos que afundaram o viés da sofística, permitindo que a retórica também viesse a sofrer. Até que seria com o tratado de Aristóteles, constituído por volta de 350 a. C, que ele não somente regeneraria a retórica após as críticas à ótica sofista, como também a cristalizaria como uma arte da qualidade da persuasão.

Assim, para Aristóteles (2005, p. 95), a retórica consiste “na capacidade de

descobrir o que é adequado a cada caso com o fim de persuadir”, já considerando um ponto de vista eclético de uso do discurso, pois se há adequação, há mutação nas formas discursivas adotadas pelos sujeitos que as produzem. Alexandre Júnior (2005) diz que a Retórica de Aristóteles consiste em uma teoria da argumentação persuasiva a qual pode ser facilmente aplicada em diversas temáticas, “pois proporciona simultaneamente um método de trabalho e um sistema crítico de análise, utilizáveis não só na construção de um discurso, mas também na interpretação de qualquer forma de discursos” (p. 34).

Entretanto, segundo Mateus (2018), é preciso salientar que a retórica, ainda que seja entendida, também, como uma técnica, não é uma simples habilidade ou talento que pode ser aprendido por estruturas solidificadas. É uma arte e/ou método prático e teórico que pode ser internalizado, ampliado e alterado. O autor complementa que os modos de persuasão são os principais constituintes dessa arte, por isso que ela é vista como a arte de persuadir:

Aristóteles celebra a Retórica enquanto técnica ou arte da persuasão. Todavia, isto não significa que a Retórica se reduza ao poder de persuadir. [...] a Retórica é um método de pensamento persuasivo: não é a persuasão, mas a competência de persuadir. Como? Antes de mais, identificando os meios de persuasão que melhor servem o caso a argumentar. É competência de identificar os mecanismos de persuasão que são apresentados ao retor e, simultaneamente, identificar os mecanismos de persuasão com que ele se apresentará perante o seu auditório. (MATEUS, 2018, p. 71)

A Retórica é um saber interdisciplinar, pois sua funcionalidade pode ser aplicada em diferentes âmbitos. Assim como é citado por Alexandre Júnior (2005, p.10), ela “é um saber que se inspira em múltiplos saberes e se põe ao serviço de todos os saberes. E como saber interdisciplinar e transdisciplinar, a retórica está presente no direito, na filosofia, na oratória, na dialética, na literatura” entre muitas áreas do conhecimento.

Logo, a atenção da Retórica de Aristóteles se voltava mais à persuasão do auditório do que à configuração exata de um discurso (ALEXANDRE JÚNIOR, 2005), o que retoma a ideia de uma arte não solidificada no texto, mas sim flexível, que quando inserida em múltiplos contextos, assume aplicações diferentes. Posto isso, é pertinente entender a importância da persuasão e como o indivíduo, que procura conquistar um auditório, configura seu discurso a fim de atingir esse objetivo.

Para Ferreira (2018, p. 28), “persuadir é levar, habilidosamente e de modo suave, alguém a aceitar um ponto de vista”, semelhantemente à ideia apresentada por

Mateus (2018), em que o ato de persuadir consiste na ação de suscitar livremente o público em aceitar ou rejeitar as ideias apresentadas pelo orador. Portanto, é importante notar como este diálogo, e a possível incorporação do público que ocorre a partir dele, está ligado a uma ideia de voluntariedade.

Para isso, o orador enquanto tenta persuadir, busca argumentar e apelar; estes dois últimos elementos são apontados como significativos na retórica de Aristóteles, dado que é a partir deles que o sujeito configura seu discurso. Sobre tais aspectos, Mateus (2018, p. 42) afirma que “a Retórica persuade recorrendo ao argumento, isto é, um raciocínio que visa provar uma conclusão a partir da apresentação de proposições”; por outro lado, “os apelos são estratégias simbólicas que visam provocar uma resposta emocional levando o auditório a comprometer-se em termos das suas convicções, lealdades ou compromissos” (p. 42). Com relação a isto, adentramos na concepção definida por Aristóteles sobre as provas artísticas/da persuasão; sobre elas é dito que “umas residem no carácter moral do orador; outras, no modo como se dispõe o ouvinte; e outras, no próprio discurso, pelo que este demonstra ou parece demonstrar” (2005, p. 96 [1356a]). Respectivamente, elas são: *ethos*, *pathos* e *logos*.⁴²

Sobre essa concepção aristotélica é dito que a tríade da persuasão é relativa ao enunciador. Dessa forma, cabe a ele pensar quais as provas mais favoráveis que auxiliarão na sua argumentação, logo, reforçando sua imagem convincente. Os três elementos refletem na habilidade do orador no que diz respeito à forma que ele transmite sua imagem de autoridade para o público (MATEUS, 2018).

Galinari (2014) salienta que, sem exceção, os discursos possuem em sua modelagem a presença desse triângulo aristotélico, assim a constituição do *ethos/pathos/logos* dentro do ato enunciativo auxilia a audiência a incorporar o discurso de forma menos ou mais efetiva, dependendo de que forma ela é apresentada e também pelo que o orador conhece do auditório; dessa maneira, modelando as provas de persuasão mais adequadas e efetivas sobre esse grupo. Apoiados nessa informação, declaramos que nossa análise dos filmes se voltará à forma como a imagem das mulheres é representada nos filmes, que por consequência, é afetada pela inter-relação com o *pathos* e o com o *logos*. Contudo, como acreditamos que os filmes apelam de maneira mais acentuada às imagens dos seus oradores (personagens, exemplificando) e às paixões do que aos argumentos lógicos que possam convencer o auditório de algo, a

⁴² Ethos: *ἦθος*; Pathos: *πάθος*; Logos: *λόγος*.

análise terá um direcionamento mais categórico no que tange o *ethos* e o *pathos*, embora tenha consciência de que é no *logos* que eles se mostram e se constroem.

Diante disso, destaco primeiramente o **logos** que, de acordo com Ferreira (2018), é representado pelas técnicas dentro do próprio discurso de persuasão que são posicionadas adequadamente para guiar o auditório à adesão, assim permitindo que este abrace a ideia proposta. Alexandre Junior (2005) enfatiza que o *λόγος* (*logos*) pode significar raciocínio e discurso, e ainda que está diretamente associado à lógica da linguagem. Quando o sujeito busca convencer o auditório, não deve ser visto exclusivamente como a argumentação pela razão, pois ele é o discurso, a composição do mesmo que serve de suporte para o desenvolvimento do *ethos* e do *pathos*, como afirma Galinari (2019, 262).

É preciso perceber, cada vez mais, que o *logos* ultrapassa, radical e pragmaticamente, a sua cômoda acepção lógico-demonstrativa (deduções, induções, antíteses etc.), englobando, também, toda e qualquer dimensão da linguagem capaz de influenciar: seleção lexical, formação de palavras, modalizações, estruturas sintáticas, ritmo, entonação etc. É principalmente a partir daí que poderíamos cogitar que, tanto o *ethos*, quanto o *pathos*, são desdobramentos semântico-discursivos do *logos*, ou melhor, de seu uso, se o encaramos, obviamente, num contexto específico.

Poderíamos destacar a estratégia de marketing dentro de um processo de divulgação de um filme que utiliza o termo “baseado em fatos reais” para instigar a curiosidade de um determinado público a respeito da obra. Esta informação prévia não apenas funciona como uma estratégia lógica (*logos*) do estúdio para persuadir a audiência de que o que ocorre na *diegesis* é uma representação da realidade, serve para constituir um *ethos* prévio, delimitando desde já um público que possa interessar-se mais sobre a produção, tal como na criação de um padrão estrutural de produções que usufruem da técnica de divulgação para compor o discurso argumentativo.

O sucesso de *O Exorcista* não se deve exclusivamente ao nível qualitativo da obra, o marketing subversivo em cima da composição genial do “baseado em fatos reais” garantiu milhares de dólares, e moldou uma técnica argumentativa das produtoras no plano de divulgação de uma obra.

A segunda ponta do triângulo aristotélico trata das possíveis paixões do público que são controladas e manipuladas pelo orador em um raciocínio dentro do discurso⁴³

⁴³

Sendo assim, temos o *pathos* inserido no *logos* como evidenciado por Galinari (2014).

(JÚNIOR, 2005). Em outras palavras, pathos é a estratégia de cunho afetivo, pois, através das emoções despertadas no discurso, o ouvinte é direcionado a sentir, e dependendo do que é sentido, o arbítrio pode variar (ARISTÓTELES, 2005, p. 96 [1356a]).

Autores como Ferreira e Figueiredo (2016; 2018) e Mateus (2018) enxergam no pathos uma ferramenta extremamente poderosa de persuasão, pois os sentimentos, quando interpelados no discurso adequadamente, são capazes de induzir o auditório a incorporar o que é proposto pelo orador. Por isso que o que está em jogo não é somente uma aprovação ou a ideia do destinatário tornar-se a favor de uma determinada tese.

O enunciador evoca diferentes paixões nos seus auditórios, ele não tem ciência concreta de quais são as emoções propriamente ditas, entretanto, a partir da pré-imagem desse grupo⁴⁴, busca provocar os pathos mais adequados para o determinado público, assim, modelando a imagem mais desejável e que poderá ser mais comovida com o seu discurso patético, permitindo ao “outro a aderir, recusar, completar, modificar, calar-se, aprovar, reprovar, demonstrar interesse ou desinteressar-se por um evento do mundo que requer uma posição estética, deliberativa ou judiciária” (FIGUEIREDO; FERREIRA, 2016).

Para a pesquisa, em determinadas ocasiões, o pathos será tão importante quanto o ethos, pois, igualmente à imagem do orador, as emoções em jogo dentro de uma produção cinematográfica induzem, manipulam e controlam o que o telespectador pode vir a sentir, e o tempo inteiro as desejáveis emoções são reforçadas e provocadas com um propósito único: tocar o público. Assim, por meio da composição das cenas, onde ajustam-se os enquadramentos, iluminação, atuação, diálogos etc. os diretores/roteiristas/produtores buscam despertar os pathos propostos pela produção, ainda que não saibam se as ideais emoções serão aderidas ou recusadas.

A dependência que ocorre quando o pathos é utilizado como prova artística no discurso é o *fazer sentir* no auditório, ou seja, o orador mobiliza “as crenças, sentimentos, percepções e simpatias do auditório para, desse modo, interferir no processo de persuasão” (MATEUS, 2018, p. 109). Assim, quando o orador compreende os possíveis e prováveis sentimentos do seu público, a adesão será mais suscetível a acontecer, por isso que devem ser mobilizadas de forma sábia.

Como podemos analisar na cena da imagem abaixo referente ao filme *Garota*

⁴⁴ Nesse momento, entra a intenção dos acordos com o(s) auditório(s) (particulares e/ou universais). Esta ideia é definida por Perelman e Olbrechts-Tyteca (2005) no *Tratado da Argumentação*.

Infernal (2009).



Figura 5: Jennifer sendo sacrificada

Na cena em questão, temos Jennifer, uma jovem que está prestes a ser sacrificada por um grupo de rapazes em nome de uma entidade demoníaca, apenas para obter sucesso, dinheiro e fama. Removendo a parte ficcional do pacto com o demônio, a cena é basicamente um medo social de toda mulher, logo, assistir Jennifer ser sequestrada, amordaçada e a incerteza do que pode acontecer, desperta sentimentos intensos no auditório. Ainda mais porque, durante o filme, a dúvida do que aconteceu com Jennifer é o foco, com o público só descobrindo a verdade por volta dos cinquenta minutos do longa.

A cena do sacrifício não é explícita; ela supõe mais do que mostra, porém, não inibe as emoções que busca despertar na sua audiência: raiva, indignação, empatia pelo o que aconteceu com a garota; tudo é um paralelo à realidade e aos numerosos casos de estupro que inundam os noticiários, as casas, as telas. Jennifer não fora estuprada, ainda que em uma passagem previamente à cena, ela questiona os homens se eles são estupradores. A diretora e a roteirista imprimem nos discursos emoções que querem despertar no auditório, assim o medo de estar na pele de Jennifer, em um lugar deserto, escuro e cercado por homens, reflete um terror e um pavor social compartilhado pelas mulheres. O sentimento, portanto, insere-se no discurso e pode ou não influenciar no que é proposto pelo orador.

Para finalizar, quando diz respeito ao uso do pathos nas provas de convencimento, o contexto social em que os indivíduos estão inseridos é pertinente para a adesão, pois “entre o prazer e o desprazer cotidianos, o ser humano modula a intensidade de suas paixões pelo que acredita ser justo, injusto, moral, imoral, certo, errado, belo e feio” (FERREIRA, 2016 p. 32). E acredito que as emoções, por serem particulares, dependem de muitos fatores circunstanciais e não apenas sociais. O gênero e sexualidade de um público podem interferir na adesão de um discurso, proponho

como exemplo o fato de nem todo homem ser afetado pelo pathos suscitado na cena de sacrifício de Jennifer.

O último elemento da tríade aristotélica é a persuasão a partir do caráter do orador, o *ethos*⁴⁵. Nesse caso, o discurso é apresentado de uma maneira que o público perceba a integridade e a moralidade do orador, posto que acreditamos rapidamente em pessoas honestas. Logo, para o filósofo, o caráter é o principal elemento da persuasão.

O *ethos* então age no caráter da credibilidade, ainda que possa ser uma credibilidade falsa; é preciso que o orador demonstre ser alguém íntegro, pois, de acordo com Aristóteles, as provas por persuasão procedem do discurso ético, tendo em vista que “depositamos confiança no orador na medida em que ele exhibe certas qualidades, isto é, se nos parece bom, bem-disposto, ou ambas as coisas” (2005, p. 1366a).

Na perspectiva retórica/neorretórica, o caráter do orador está associado com a moral (FERREIRA, 2018). Sem aparentar uma moralidade digna, o orador está fadado ao fracasso (MATEUS, 2018). É interessante perceber como a ideia de cidadão ou homem de bem é relevante para a visão do *ethos*, nessa vertente, Quintiliano também apresenta a ideia de *uir bonus dicendi peritus* (homem de bem, perito em falar). A boa reputação também está presente na ideia envolta do caráter da pessoa de bem, portanto auxiliando na integridade do sujeito, o que ajuda diretamente quando produz um discurso persuasivo. Contudo, para Aristóteles, a confiança por parte do auditório deve ser “resultado do discurso e não de uma opinião prévia sobre o caráter do orador” (ARISTÓTELES, 2005, p. 123 [1356a]), ainda que esta auxilie na construção da imagem de bem do indivíduo.

O foco em questão é o sujeito correto que o orador mostra ser, e todas as características benevolentes que auxiliam e fortificam seu caráter, conseqüentemente, o seu discurso, permitindo assim que a adesão do auditório ocorra com mais efetividade. Entretanto, nota-se que esta percepção é errônea, tendo em vista, por um lado, que moral, ética, integridade e qualquer atributo do orador que seja reconhecível como bom, não representa, necessariamente, a verdade do sujeito. Este pode apenas forjar e fingir uma decência momentânea que apenas sirva para manipular a audiência sobre o que ele deseja. Por outro lado, tais grandezas também são variáveis de acordo com os diversos

⁴⁵ Esta visão do *ethos* que assemelha-se ao caráter e integridade do orador pertence à noção Aristotélica. Contudo, alguns estudos mais atuais da argumentação (de Amossy e Maingueneau, por exemplo) não associam, exclusivamente, o *ethos* ao caráter.

grupos sociais e seus pontos de vista (o que é imoral para um grupo pode não ser para outro, por exemplo).

Após apresentar as principais contribuições de Aristóteles que auxiliarão na investigação dessa pesquisa, avançaremos no tempo para tratar da renovação da Retórica sob o viés de *O Tratado da Argumentação* (original de 1958), obra de Chaïm Perelman e Lucie Olbrechts-Tyteca, em que ambos desenvolvem investigações a respeito da estruturação e dos elementos da argumentação sobre os auditórios, desse modo apresentando a importância dos acordos entre orador e público.

O estudo proposto é visto como uma Nova Retórica, entretanto, não há rejeição do que fora apresentado na Retórica clássica. O que pode ser percebido aqui é uma colaboração de novas perspectivas que dialogam com o que viera antes, mas sob uma ótica atualizada, moderna, assim, “a Nova Retórica integra esses conhecimentos, mas, sobretudo, alarga, revaloriza e revitaliza esses conhecimentos a partir de uma perspectiva assente nas Ciências Sociais e Humanas” (MATEUS, 2018, p. 79).

A atualização dos estudos aristotélicos por Perelman e Olbrechts-Tyteca (2005) ocorre pela argumentação do orador necessitar de uma estruturação linguística e extralinguística que se molda particularmente ao auditório a fim de induzi-lo a aceitar as teses submetidas. Sendo assim, o enfoque primordial da perspectiva dessa nova retórica acontece na dependente inter-relação entre o orador e a audiência, pois, para os autores, o discurso persuasivo deve ser estruturado e condicionado para o público determinado.

Com isso, o foco não prevalece apenas na composição do caráter do orador, dos argumentos lógicos ou das emoções induzidas pelo discurso; esses elementos ainda pertencem ao processo enunciativo, mas devem ser pensados com base na “adesão dos espíritos”, termo escolhido por Perelman e Olbrechts-Tyteca para definir o que se objetiva junto ao auditório: persuadi-lo; fazer com que ele entre em sintonia com as teses apresentadas, seja conhecido ou desconhecido, presente ou distante, desejável ou indesejável, assim a comunidade dos espíritos, os indivíduos que compartilham os mesmos pensamentos acerca de um discurso, abrange uma universalidade de auditórios.

Destarte, é por isso que Perelman e Olbrechts-Tyteca (2005) promovem a importância crucial aos espíritos no ato argumentativo, visto que “se toda a argumentação visa obter a adesão dos espíritos, é ao auditório que, em última análise, cabe decidir o valor, sucesso e significado dos argumentos a si dirigidos” (MATEUS, 2018, p. 82). Devido a esse fator, o conhecimento prévio do auditório é relevante para a adesão efetiva do discurso, e a partir de tal entendimento, o orador entra em um jogo

reflexivo de adaptação com o alocutário, permitindo que essa troca seja favorável na aceitação das teses propostas. Amossy (2016, p. 19), sob a visão perelmaniana, diz que o orador tem o dever de se associar ao seu auditório, “de fazer uma imagem dele e correlativamente, de uma imagem confiável de sua própria pessoa, em função das crenças e valores que ele atribui àqueles que o ouvem”.

Para Perelman e Olbrechts-Tyteca (2005), o orador não só deve conhecer o seu auditório, como também, metafisicamente falando, trocar de lugar com ele, incorporá-lo para que a persuasão ocorra. Baseado nisso, o enunciador molda o seu ethos⁴⁶ em cima do que ele acredita ser a imagem do auditório, e dentro dessa imagem pré-elaborada, estão os valores, crenças e convicções que cercam os âmbitos políticos, históricos, sociais e econômicos (FERREIRA, 2018, p. 39). É pertinente apontar a relevância dos valores no *Tratado da Argumentação*, pois é por meio destes aspectos que a moldura do discurso é feita, logo, a lógica para aquele que deseja persuadir alguém é compreender o que vale para o auditório a respeito do que é apresentado no ato enunciativo.

A dinâmica, então, ocorre pelo acordo baseado na imagem prévia do auditório sobre as questões destacadas, reforçando a interdependência dos sujeitos envolvidos no processo discursivo. Entende-se como acordo prévio os fatos, verdades, presunções, valores, hierarquia de valores, crenças que o orador utiliza como ponto de partida da argumentação a partir da ideia que ele tem do provável auditório e da projeção realizada previamente do grupo. Reforçando que estes acordos, por serem prévios ao ato enunciativo, são metamórficos, assim, podem ser alterados durante a enunciação para que a persuasão e o convencimento do público tornem-se mais concretos.

Tal concepção é de suma relevância, pois, além dos elementos da persuasão, conhecer previamente estes espíritos auxilia na adesão ao que será apresentado no ato. Assim como afirma Mateus (2018, p. 127), “o orador tem a absoluta necessidade de conhecer bem o auditório ao qual se dirige sob pena de não poder modelar a forma argumentativa mais adequada a cada caso”. Por conseguinte, quanto mais conhecimento detém sobre o auditório particular, maior é a influência exercida por aquele que tende a persuadir, portanto as chances de aprovação e incorporação tornam-se maiores.

Contudo, Perelman e Olbrechts-Tyteca (2005) também discutem a ideia do auditório universal, que, igualmente, pode ser idealizado pelo orador. Nesse projeto argumentativo, existe uma tentativa (mesmo que utópica) de alcançar o maior número

⁴⁶ Salientando que na obra de Perelman e Olbrechts-Tyteca o termo ethos não é utilizado, mas a compreensão da imagem do orador é inerente ao discurso e à ideia apresentada pelos autores.

de pessoas com valores, crenças, culturas, opiniões etc. diferentes por meio de proposições que acredita serem compartilhados por todos. Logo, o orador presume tal universalidade, não por acreditar que todos incorporarão seu discurso, mas na tentativa de atingir o máximo número de indivíduos.

Em consonância, Perelman e Olbrechts-Tyteca questionam sobre um dilema pertinente: de qual forma é delimitado o auditório durante a análise pré-discursiva.

Como definir semelhante auditório? Será a pessoa que o orador interpela pelo nome? Nem sempre [...] será o conjunto de pessoas que o orador vê à sua frente quando toma a palavra? Não necessariamente. Ele pode perfeitamente deixar de lado uma parte delas [...] por outro lado, quem concede uma entrevista a um jornalista considera que seu auditório é constituído mais pelos leitores do jornal do que pela pessoa que está à sua frente (2005, p. 21).

Seguindo o exemplo, compreender quem de fato é o auditório é importante porque o trato de fidelidade deve acontecer entre estes “dois” sujeitos. O enunciador precisa ser fiel à sua audiência, e é imprescindível que, independente de o contato com o público-alvo ocorrer fisicamente ou não, os valores e crenças do auditório sejam respeitados durante a argumentação, para que a adesão seja mais provável. Sendo assim, chegamos a um ponto importante na perspectiva: o caráter do orador que, dentro do jogo enunciativo, reflete na audiência, ou o caráter da audiência que, dentro do jogo enunciativo, reflete no orador.

No caso dos nossos objetos de análise, é claro que sempre existe das produtoras o desejo de alcançar o maior número de pessoas possível, mas, por suas características, sabe-se que o horror tem um público direcionado, particular, que cria expectativas e que espera que elas sejam atendidas. Ou seja, como os autores do *Tratado* também afirmam, todo orador sabe a quem seu discurso se destina, ou seja, quem é seu auditório.

Segundo Magri e Tavares, “saber quem é o nosso auditório, quais são os principais valores morais e éticos que pactuam, é fundamental para a argumentação obter êxito” (2018, p. 133), e essa moralidade influencia diretamente no ethos do orador. Então, um orador que busca persuadir e convencer um auditório constrói uma imagem discursiva em prol dos ideais deste grupo, criando um ethos adequado para um determinado auditório, pois o que determina nesse processo de adesão é a imagem discursiva cuja adequação ao público possa tornar-se mais aceitável acerca do que é estabelecido nos acordos e durante o processo discursivo. Nesse sentido, Ferreira diz:

Seja qual for o seu caráter “de fato”, estabelece pela palavra a relação do homem com outro homem e com seu próprio ser. A demonstração de dignidade, nesse sentido, é um exercício de conquista do auditório pelo discurso porque, no universo verbal das aparências, o uso da palavra permite formas sutis de exteriorização da moralidade assim como propicia, nas artimanhas do dizer, o disfarce sutil da imoralidade (2019, p. 15).

Portanto, a partir dessa perspectiva, apresentamos como contribuição a ideia que dentro desse jogo de aparências existe um paradoxo do caráter do orador, tendo em vista que este deve moldar a própria imagem em relação a um auditório em particular para assim conquistá-lo, mesmo que isso afete sua índole, integridade e moralidade.

Circunstância que se contrapõe totalmente à ideia aristotélica, dado que o *ethos* do orador para Aristóteles está associado com sua integridade, e à noção de ele ser uma pessoa de bem é fator crucial da excelência na adesão do discurso, uma visão defasada, já que a integridade e dignidade são subjetivas.

Todavia, como o auditório é agente inseparável da dinâmica argumentativa e o discurso precisa estruturar-se sob este jogo de pares, o *ethos* do enunciador precisa ser coerente ao grupo secundário, não necessariamente a si mesmo. Nesses casos, é uma dinâmica de negação da própria identidade **discursiva anterior** que visa somente à conquista da audiência.

Sendo assim, quando há urgência em fabricar uma imagem discursiva para um determinado auditório que discorre sobre valores/crenças/ideologias distintas do credo do próprio orador, independentemente de quais elas sejam, ele o faz, pois precisa compor sua argumentação. Diante disso, recorremos a Mateus (2018, p. 123) quando ele afirma que “o orador competente assemelha-se a um actor. De facto, a verosimilhança (*sic*) e a credibilidade da sua mensagem dependem da maneira como ele a encarna. O orador é um actor quando age de forma a parecer aquilo que quer fazer parecer”. Essa visão é compreensível posto que a imagem discursiva permeia o mundo das aparências (FERREIRA, 2019), onde o enunciador configura o *ethos* a partir dos elementos de convencimento que dependem, primordialmente, de um contexto ligado à dependência do orador ao auditório e das crenças e valores desse grupo.

Dentro dessa perspectiva, Ferreira complementa que, para estabelecer a imagem de si, deve-se ponderar a etimologia da palavra *ethos*, já que “a palavra é utilizada como honra ontológica do homem. Não seria, portanto, indiferente trair sua vocação por meio

de manobras oratórias. Nem todo homem, porém, é virtuoso e bom” (2019, p. 15). Percepção que evoca a ideia do paradoxo do caráter associado à manipulação do ethos para indução do auditório. Salientando que a imagem paradoxal do orador refere-se àquele que mostra uma imagem discursiva, mas em sua particularidade, além do discurso, assume outros papéis. Lembrando que este entendimento é subjetivo, assim, em um processo argumentativo, o que definirá este pensar são os valores, as ideologias daqueles que se relacionam e/ou daqueles que analisam tais interações (eu posso analisar uma determinada produção e ter uma visão, da mesma forma que outro analista analisa o mesmo filme, mas seu parecer pode ser distinto).

Finalizando o mapeamento dos neorretóricos, a pesquisa avançará para as contribuições dos estudos argumentativos contemporâneos sob a perspectiva da análise do discurso que também são/podem ser inseridos nas neorretóricas). Como destaque, terá os autores Dominique Maingueneau e Ruth Amossy com suas colaborações para a visão atual do ethos, assim como suas ramificações e aporte teórico sobre os estudos da imagem discursiva em textos multimodais.

Dito isso, Maingueneau (2008), quando discorre sobre o ethos durante a enunciação, conclui que:

O ethos é distinto dos atributos “reais” do locutor. Embora seja associado ao locutor, na medida em que ele é a fonte da enunciação, é do exterior que o ethos caracteriza esse locutor. O destinatário atribui a um locutor inscrito no mundo extradiscursivo traços que são em realidade intradiscursivos, já que são associados a uma forma de dizer. Mais exatamente, não se trata de traços estritamente “intradiscursivos” porque, como vimos, também intervêm, em sua elaboração, dados exteriores à fala propriamente dita (mímicas, trajes...) (2008, p. 14).

Este pensamento insere a forma como acontece o processo de validar o discurso, que brevemente Amossy (2018), sob o viés do ethos na análise do discurso de Maingueneau, afirma:

Para conferir a si o *status* suscetível de legitimar o seu dizer, o enunciador deve se inscrever em uma cena da enunciação [...] Dentro da cena de enunciação, o locutor pode escolher, mais ou menos livremente, sua cenografia, a saber, um roteiro preestabelecido que lhe convém e que lhe impõe, logo de início, certa postura. A imagem de si do locutor se constrói, assim, em função das exigências de diversos quadros, que o discurso deve integrar harmoniosamente (2018, p. 85-86).

Nem todo indivíduo é honesto e íntegro, ele pode colocar-se assim em cena para persuadir, e baseado em organizações de elementos condutores do discurso, tende a coordenar o auditório, o qual deposita sua confiança e assim é persuadido a acreditar em uma imagem que fora criada no objetivo de atingir a legitimação do discurso.

Para abordar brevemente o paradoxo do caráter de um orador que modula um ethos em prol de seduzir um auditório, utilizaremos uma personagem do filme *Pânico 4* (2011). Na trama, Jill Roberts é a prima da protagonista da quadrilogia, Sidney Prescott, que volta à cidade e simultaneamente a figura do *Ghostface*, assassino da franquia, reaparece cometendo mais crimes. Como supramencionado no primeiro capítulo, esta obra dedicou-se em trabalhar a metalinguagem em cima dos *remakes* produzidos à época, assim na diegese criou-se vários paralelos (entre personagens, cenas, diálogos etc.) e um deles diz respeito à Jill refletir a imagem de Sidney, ou seja, até certo período, sua personagem era percebida (e apresentada) como a protagonista, a heroína, a *final girl* da nova geração... até certo ponto.

Pelo inesperado ser o novo clichê, durante o terceiro ato Jill revela-se como uma das que veste a fantasia para cometer os crimes; mas antes da revelação, ela configurou uma imagem discursiva para que todos os envolvidos fossem enganados e seduzidos⁴⁷, e, de acordo com Mariano (2007, p. 124), “além dos mecanismos de linguagem verbal, outros mecanismos que utilizam linguagens não-verbais podem ser utilizados para influenciar mais o auditório” e que não são limitados os recursos para alcançar determinada finalidade. Dentro desta perspectiva, Maingueneau afirma que:

A prova pelo ethos mobiliza tudo aquilo que, na enunciação, contribui para emitir, moldar a imagem do orador. [...] Na elaboração do ethos, interagem ainda elementos de natureza muito diversas: da escolha do registro linguístico e vocabular ao planejamento textual, passando pelo ritmo e pelo figurino... Não se trata de uma representação estática, mas de uma forma dinâmica, construída pelo destinatário por meio do próprio movimento da fala do locutor (2020, p. 10).

Assim, os diálogos da personagem que fabricam o ethos de uma provável vítima inserem-se numa gama de artimanhas não-verbais que induzem os demais personagens e a audiência a confiar no ethos transmitido.

⁴⁷ Ressalto que nesta ocasião não ampliaremos a discussão sobre o ethos que representa a produção do filme, onde insere-se também ethos de direção e roteiro. Esta abordagem será aprofundada nas próximas passagens quando introduzir o fenômeno do ethos encaixado discutido por Maingueneau.

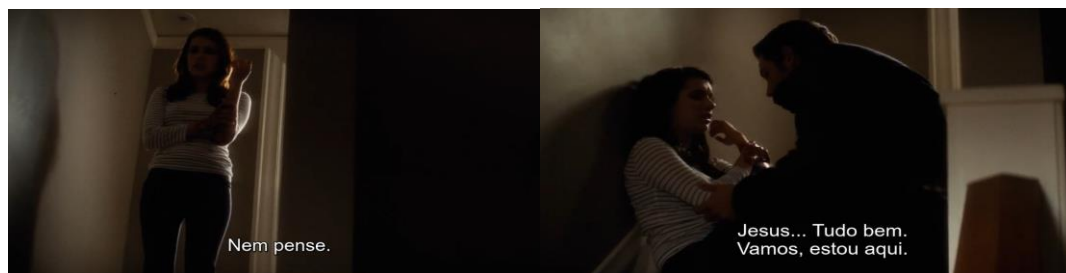


Figura 6: Jill ferida negando ajuda de Sidney. Ela sendo atendida pelo ex-namorado

Na primeira cena, Jill é atacada pelo *Ghostface*, em consequência, recebe um corte na região do braço. Sidney, que estava presente, oferece ajuda, mas a jovem rejeita, pois acredita que o ocorrido é culpa da prima⁴⁸. Em seguida, Trevor, seu ex-namorado, a vê ferida e a leva para tratar do ferimento. Em meio aos gemidos de dor, o ethos construído de Jill era de vítima, majoritariamente fundamentado em uma persuasão não verbal: posicionamento do corpo, a disposição em sentar-se na escada enquanto segura o braço com aflição.

Sobre esta ideia de as linguagens não verbais serem produtoras de persuasão, SANTANA (2022, p. 83) declara: “Os novos estudos sobre argumentação, hoje, já se debruçam sobre a argumentação em textos imagéticos ou multimodais; inclusive há uma discussão se realmente pode (sic) falar sobre argumentação nesses textos, mas, com certeza, em persuasão”. Nesse sentido, Tavares e Procópio (2013), quando discorrem sobre a retórica-argumentativa de imagem em revistas, afirmam:

Ela tem papel fundamental no gênero capa de revista, o qual tem por finalidade persuadir o leitor a comprar, a ler e, como veremos adiante, até aderir a teses políticas. Além disso, as imagens, assim como textos, são capazes de apresentar ethos, pathos e logos, não por meio de signos textuais, mas imagéticos, que são argumentos e, por tanto (sic), fazem parte de um discurso argumentativo. Na fotografia, assim como por meio do texto verbal, o orador pode deixar transparecer o seu caráter, ou construir uma imagem de outra pessoa, de forma a inspirar confiança no auditório. (2013, p. 62).

Logo, podemos afirmar que apesar da existência de contradições sobre o não verbal ser ou não argumentação, existe o processo persuasivo entre esta modalidade e o auditório.

Retomando a ideia de Jill, a ferramenta para convencer enquanto mente é a encenação de uma boa imagem para comprar a empatia do público. Jill entende claramente como edificar o ethos, por isso que desenvolveu uma argumentação que

⁴⁸

Lembrando que a persona Sidney possui um estigma de atrair a morte.

espelhasse aspectos de Sidney, pois sabia que esta seria a imagem mais adequada para que ambos os auditórios – os outros personagens e o público do filme – comprassem sua retórica.⁴⁹ Um ponto interessante é que entre a fã base da franquia *Pânico*, Jill é vista como a personagem que mais enganou e surpreendeu o público, provando como a venda da sua personalidade de vítima tornou-se efetiva perante o auditório.

Ao final do filme, percebe-se que Jill consegue manipular um caráter durante os atos persuasivos genialmente, porque ela presume bem qual é o seu auditório, o que funciona para ser de fato bem-sucedida, até o momento da sua voluntária revelação. Sobre a sabedoria do orador sobre o provável perfil do auditório, Perelman e Olbrechts-Tyteca (2005, p. 22) ressaltam que “Uma imagem inadequada do auditório, resultante da ignorância ou de um concurso imprevisto de circunstâncias, pode ter as mais desagradáveis consequências”. Por isso que Charlie, o segundo *Ghostface* do filme, e até outros assassinos da franquia não conseguiram a efetividade da persuasão tal qual Jill, pois ela – e temos consciência de que os personagens são um produto da direção, da produção etc., o que discutiremos adiante – soube jogar com o caráter, escolhendo a personalidade mais amável nessa trajetória. Assim, ao longo da trama, suas falas, expressões corporais, olhares, postura etc. são sempre de uma *persona* serena e amigável, mas que ao mesmo tempo está em sofrimento sem saber lidar com a situação. Até que...



Figura 7: Revelação de Jill

“Esta é a parte, minha querida prima, em que as câmeras... são desligadas”. Este é o momento quando Jill revela o seu verdadeiro caráter, o que causa uma colisão entre os atributos falsos apresentados por ela nos atos discursivos previamente, assim a ruptura é realizada de forma abrupta; como uma facada, ela dilacera a imagem construída para os outros personagens e para o auditório que assiste ao filme.

Partindo desse contexto, em que há uma ruptura da imagem inicial construída

⁴⁹ A performatividade de Butler (2019) pode ser evocada na concepção do ethos de Jill, ela utiliza de performances de uma imagem de vítima ideal para ganhar a adesão dos espíritos.

pela personagem Jill, eu trago a ideia do **ethos armadilha**, que consiste na criação da personagem ser originalmente pensada para ser uma armadilha para o auditório. Esse ethos se opõe ao ethos efetivado, que é o que se revela no final para público e/ou outros personagens, o que fica marcado na mente do auditório. Nesses casos, ocorre a obrigatoriedade da imagem inicial de um personagem X – como Jill – vir a ser desmascarada em um determinado momento na produção.

Maingueneau diz que o ethos efetivo ocorre pela interação entre o ethos dito (fragmentos que o orador diz de si no texto) e mostrado (pistas que não são ditas, mas apresentadas pelo orador no discurso) (2020), como também, que na análise entre o ethos dito e o mostrado pode existir ruptura ou pode existir convergência (2014)⁵⁰.

Nessa nossa proposta de análise, o **ethos armadilha** nunca será igual ao ethos efetivado porque a criação desse personagem, dos seus discursos e dos seus ethos iniciais (seja ele dito e/ou mostrado) são modulados de forma coerente e intencionalmente pela produção/roteiro/direção para iludir o auditório. Inicialmente, não há contradição nos ethos do personagem, pois até o momento da revelação do ethos efetivado, eles (dito e mostrado) devem ser coerentes para construir a imagem desejada que será desmascarada, assim permitindo que ethos totalmente diferentes sejam revelados.

Sabemos que oradores podem ou não podem iludir seu enunciatório, mas no caso de Jill, sua personagem é criada obrigatoriamente para convencer e persuadir o auditório por meio de um discurso (dito e mostrado) ilusório que a põe como vítima e depois outro discurso que a revela como assassina.

Logo, afirmo que não é uma consequência a descoberta de Jill ser a assassina no final do filme, sendo que sua imagem até o terceiro ato era de vítima. O processo inteiro foi fabricado pelos idealizadores para criar essa ilusão de vítima, assim, as falas, comportamentos, expressões etc. são pensados para convencer o público e iludi-los. Dessa forma, o ethos armadilha pode ocorrer em duas instâncias: i) no nível dos idealizadores (diretores e roteiristas). Nesse nível, podemos destacar a forma como os realizadores conduzem a narrativa em torno de uma certa personagem para criar a armadilha para o público, porém a intenção de iludir não está no nível da própria

⁵⁰ No artigo, Maingueneau (2014, p. 35) diz “A leitura do corpus permite discernir três estratégias principais na gestão da relação entre ethos dito e ethos mostrado. A primeira consiste em instaurar uma ruptura entre eles, apagando o ethos demonstrado; a segunda é produzir uma convergência, ou seja, sustentar o ethos dito pelo ethos mostrado e estabilizar o ethos mostrado com a ajuda do ethos dito. A terceira estratégia, mais rara, consiste em fazer desaparecer o dito ethos, em favor do único ethos mostrado”.

personagem, mas dos seus idealizadores que criam cenários, figurinos, cabelo, maquiagem etc. de forma bem planejada para a audiência ser enganada; ii) no nível dos idealizadores e personagens. Diferente da primeira instância, a personagem também ilude os demais, obviamente obedecendo a hierarquia, dado que ela é uma criação, mas a armadilha se desdobra pelas suas próprias ações e consciência para com os outros personagens⁵¹.

Logo, no caso da Jill, a armadilha fabricada na instância da personagem sai do nível dos realizadores para ela, já que é por meio desse interlocutor (personagem) que o ethos armadilha é apresentado para a audiência, cujo papel é fundamental no processo, já que a descoberta da armadilha sempre existe, pois só assim que o personagem é desmascarado.

Por isso que, igualmente à imagem ilusória inicial, a revelação de um ethos efetivo (ou efetivado no final da trama) também é imprescindível de ocorrer, por essa razão que cunho o termo como ethos armadilha, porque a armadilha é idealizada para o público cair nela e, conseqüentemente, descobrir que existe uma contradição entre a imagem de antes e depois. Tal qual alguns sentimentos que os idealizadores buscam despertar em seu auditório, o pathos é almejado porque ele também faz parte do processo, é o momento em que a surpresa, o choque, a indignação surge pela descoberta de que os ethos percebidos da personagem inicialmente não passaram de uma armadilha, e que após a revelação, descobre-se o ethos efetivado. Assim, o desmascaramento que acontece no ínterim entre os dois ethos também é inerente à natureza do processo, como eu evidencio no quadro abaixo.

ETHOS	DESMASCARAMENTO	ETHOS
ARMADILHA	PATHOS DESPERTADO	EFETIVADO

Quadro 1: Processo do ethos armadilha

Partindo dessa ideia, Jill assume quem de fato ela é; a persuasão da imagem de vítima não precisa ter continuidade para aqueles que já conhecem seu ethos de assassina. Sua motivação é a fama, o que faz o seu público-alvo ser o restante do mundo, como a mídia, revelando que a sua verdadeira intenção não era apenas matar

⁵¹ As duas instâncias serão investigadas na seção de análise.

Sidney, mas tornar-se ela, e Jill confirma isso quando não se importa em matar, nem mesmo os seus amigos, pois o que ela precisa é de fãs, a audiência ideal para o ethos de heroína.

E como esta imagem é construída antes do contato com o público que não conhece seu ethos assassina, Jill precisa compor sua imagem. E sobre a forma como o orador se apresenta no ato discursivo, Mateus declara que ele “deve também atentar na forma como usa toda o manancial de elementos não-verbais como a linguagem corporal, postura, os usos da gestualidade, as expressões faciais ou a aparência física” (2018, p. 122). E qual seria a melhor forma de fabricar o ethos de vítima-heroína senão mutilar o próprio corpo?



Figura 8: Jill se automutilando

A composição da imagem de vítima inicia-se sozinha, é quando ela pode assumir a personalidade de vilã: a homicida que deseja a fama, logo a automutilação funciona como uma preparação do elemento persuasivo quando o resgate chegar. Podemos inferir aqui a ideia do pathos; ela apela para os sentimentos de compaixão que a mídia terá com ela, iniciando um novo ciclo no processo argumentativo, dado que esta situação faz parte da sua finalidade de convencimento na construção do ethos de heroína

Durante os atos discursivos de Jill, ela manteve relação com vários auditórios: os personagens da trama e o auditório real fora da diegese. Dentro dessas relações físicas, a obrigatoriedade daquele que busca mentir para persuadir, é a encenação, todavia, salientamos que esta dinâmica quando ocorre, especialmente, no cinema e/ou teatro, deve ser composta sempre para alguém. Jill está sempre fingindo para alguém, caso ela aparecesse sozinha não haveria justificativa em manter a personalidade de vítima que é mostrada nos atos enunciativos durante os processos de convencimento e persuasão.

Evocamos então a noção de encaixamento de Maingueneau (2020), em que é defendida a existência de diversos ethos inseridos dentro de um texto, como o cinema. O fenômeno de encaixamento pode ocorrer em todos os tipos de textos, mas variam de

acordo com o gênero relacionado. Sendo assim, um romance possui uma dinâmica, enquanto que uma produção do audiovisual outra, mas ambas, em sua particularidade, partilham ethos encaixados inseridos na sua configuração.

O encaixamento do ethos ocorre pela dependência que um ethos possui em relação a outro. Melhor dizendo, o ethos do personagem em um filme, ainda que possua sua liberdade e individualidade, não é autônomo, pois está fixado dentro de uma narrativa maior, a qual assume outro ethos (direção, roteiro), mas que igualmente é posicionada no interior de mais um, o do diretor/roteirista, que, por sua vez, pertence ao ethos do produtor/produtora.

Logo, se podem existir diferentes manifestações de ethos em instâncias diferentes, os oradores podem se direcionar a variados auditórios. Podemos dizer que Jill, sendo uma personagem, busca persuadir o público-personagens e, conseqüentemente, o auditório de fora. Ela não é responsável por esse último, já que ela não tem a consciência, esse processo fica a cargo da produção/direção/roteiro que escolhe os recursos técnicos e narrativos mais adequados para conseguir nos convencer tanto quanto ao público-personagens.

Melhor dizendo, Jill, até a revelação, possui a intenção de convencer e persuadir ambos os auditórios sobre ser uma vítima, mas quando a sua verdadeira personalidade surge, e o ethos discursivo apresentado até o momento é contrariado ao assumir ser vilã, o objetivo de se passar por vítima já não é mais o foco (não para nós). Agora ela assume a imagem de assassina cruel como *ghosface*, um ethos muito aguardado pelo auditório (os fãs).

Dentro desse contexto, o que temos é uma hierarquia de ethos em que um edifica-se no outro, assim construindo diversos atos persuasivos, mas sendo diferidos pela intencionalidade momentânea e pelas instâncias de enunciação, ideia abordada por Fiorin (2022) no livro *Em Busca dos Sentidos: estudos discursivos*. No texto, o autor diz que “a enunciação é a instância que povoa o enunciado de pessoas, de tempos e de espaços” (2022, p. 137). Dentro dessa percepção, ele denomina os actantes da enunciação: *eu* e o *tu*, sendo *eu* o enunciador e o *tu* o enunciatário, ou seja o “*eu* é que diz *eu*. A pessoa a quem o *eu* se dirige é estabelecido como *tu*” (FIORIN, 2022, p. 137).

Além do *eu* e do *tu* pressupostos, implícitos, (o enunciador e o enunciatário, já ditos acima), existem o *eu* e o *tu* projetados no discurso, que são o narrador e o narratário. O narrador, por sua vez, pode dar voz a personagens quando estes falam em discurso direto, assim instaura-se uma nova instância, a do interlocutor (*eu*) e do interlocutário (*tu*).

A contribuição de Fiorin nos auxiliará na análise das personagens quando o *ethos* armadilha for detectado.

Partindo desse viés, um filme de um determinado subgênero tem o intuito de ganhar seu auditório utilizando diversos elementos de convencimento para chegar a tal fim, ao passo que, dentro da narrativa, os personagens também possuem suas funções de convencimento, que estão sempre em conexão com diversos auditórios, mesmo que não sejam responsáveis por esse contato direto.

Com isso, a encenação para o público pressuposto (o auditório/enunciatário) é um fenômeno que, no ângulo do *ethos* armadilha⁵², torna-se um incongruência ou trapaça do autor/diretor, dado que a personagem é uma criação e ela atua para outros personagens, não para o auditório.

Quando um idealizador busca forjar uma imagem em uma personagem para persuadir outras personagens, esta atuação deve ser feita sob o olhar de outros dentro da narrativa, visto que este personagem não tem consciência da audiência, portanto não existe uma razão lógica para a personagem criada permanecer com a atuação. É por isso que nos filmes, raramente, os vilões (quando ainda se passam por bons) aparecem sozinhos, porque se não há ninguém para persuadir e convencer (outros personagens), então por qual motivo atuaria como vítima? Se for para persuadir a audiência, não faz sentido, porque ela não existe no imaginário dos personagens. Por isso, acreditamos que a encenação ao público pressuposto dentro da narrativa seja uma incongruência.

Na nossa concepção, os diretores que posicionam uma personagem em uma cena onde ela está sozinha, mas continuam encenando apenas para iludir o auditório é uma incongruência e trapaça porque o auditório não existe para aquele personagem, e embora haja um diretor por trás, eles igualmente entendem que esta consciência não existe, só o fazem para que a revelação não seja descoberta pela audiência antes do momento planejado, ainda que não faça sentido.

Destacamos desde já que no capítulo de análise poderemos também adotar as seguintes denominações: enunciador, referindo-nos aos oradores, nesse caso, diretores/roteiristas; enunciatário, à audiência que assiste à produção; interlocutores e interlocutários, os personagens que assumem a voz – como eu ou tu - dentro da produção.

Nas cenas acima, temos a representação de uma interlocutora que forja uma identidade perante o público para enganá-lo. A intenção primordial na *diegese* é

⁵² Este termo, cunhado por mim, é um *ethos* representado dentro desta manifestação artística, ocorrência que engloba o *ethos* encaixante de Maingueneau (2020).

mascarar por meio de diálogos, expressões, trejeitos, emoções entre outros aspectos seu “ethos efetivo”⁵³, pois a finalidade é vender o discurso de alguém que não está por trás dos homicídios cometidos. E dentro destes atos enunciativos, a interlocutora fabrica seus ethos da melhor e mais adequada maneira, para, assim, quando não necessitar mais da encenação, revelar o seu caráter verdadeiro, ocasionando na ruptura dessa imagem que se prova ser um ethos armadilha para o enunciatário, até novamente precisar assumir uma nova encenação, como na imagem abaixo.



Figura9: A fama

Finalizando, Jill consegue o que quer: a repercussão do caso, e de ser vista como uma heroína, uma vítima dos crimes cometidos por outras pessoas, e assim que está posicionada perante um novo público, ela volta a apresentar o seu ethos armadilha que se resume na sobrevivente, vítima e sofredora. Mas qual seria o ethos efetivo da personagem? Para isso, devemos adentrar nas definições e ramificações de ethos (prévio, discursivo, dito, mostrado e efetivo) defendidas por Dominique Maingueneau.

A proposta de ethos defendida por Maingueneau (2008) dialoga com propostas apresentadas anteriormente, pois consiste no ethos em si ser a imagem transmitida do orador a partir do seu discurso com a intenção de convencer e construir uma agradável impressão perante o seu auditório, mas além dessa perspectiva trata de a imagem do orador ser uma composição resultante de diversos componentes. Outro ponto pertinente destacado pelo autor é que, assim como no ethos retórico, “o ethos é uma noção *discursiva*, ele se constrói mediante o discurso, não se trata de uma ‘imagem’ do locutor externa a fala” (2020, p. 13). Esta ideia refere-se ao ethos propriamente dito que, de fato, só é identificado durante a enunciação, no entanto, nessa visada discursiva, diferentemente da abordagem retórica, componentes externos ao momento contribuem

⁵³ Por termos contato apenas com os discursos do orador, não podemos e/ou devemos afirmar qual é o caráter ou personalidade a partir desse enunciado, nem qual seria um ethos verdadeiro, pois o contato está diretamente ligado ao discurso inserido em uma determinada situação e que pode revelar somente partes do sujeito. Em contrapartida, por ser uma personagem representada temos um contato além de um discurso único, há uma trajetória para conhecer as facetas da personagem.

para este reconhecimento, porque “não se pode ignorar que o público constrói também representações do *ethos* do enunciador antes mesmo que ele fale” (2008, p. 15).

A partir dessa ótica, Maingueneau (2008, 2020) destaca que embora o *ethos* seja crucialmente fixado ao ato enunciativo, a imagem pré-discursiva do indivíduo que argumenta é pertinente para o processo de interação entre sujeitos e na concepção que o auditório constatará do orador durante a comunicação ou na recepção do discurso do enunciador.

Sendo assim, Maingueneau explana que o *ethos* pré-discursivo é uma análise prévia ao momento da fala: “a comunidade avalia e percebe o indivíduo segundo um modelo pré-construído da categoria difundida por ela e no interior da qual ela o classifica” (2020, p. 125). Seguindo essa vertente, Amossy (2016, p. 17), sob a nomenclatura de *ethos* prévio, induz que esta ocorrência se dá por “um dado preexistente que se apoia na autoridade individual e institucional do orador”. Em outras palavras, podemos afirmar que a imagem prévia é construída pelo auditório a partir das informações previamente conhecidas a respeito do orador antes de assumir o contato no ato enunciativo. Depois que o enunciador tomar a palavra, o ouvinte verificará se o *ethos* pré-discursivo e o *ethos* discursivo são compatíveis ou não, prevalecendo, como o mais importante, o *ethos* discursivo, construído no discurso.

Contudo, é importante salientar que Maingueneau (2020) esclarece que em determinados contextos de comunicações diversas os destinatários não possuem informações pré-estabelecidas dos enunciadores ou do *ethos* destes sujeitos, como é o caso da leitura de um romance escrito por alguém não conhecido. Entretanto, para ele, é difícil pensar na falta completa de um *ethos* anterior, pois até mesmo no desconhecimento de um autor de romance, o contato com uma obra já remete a um relativo gênero discursivo, o que já destaca uma ótica acerca de um *ethos* mais especificado.

Seguindo a ideia da ausência da imagem prévia, que o ouvinte pode ou não ter do orador, Santana (2022) diz que o *ethos* já abrange uma construção previamente estabelecida, como no caso político, literário ou do audiovisual.

Mesmo não conhecendo quem é o autor ou o diretor ou o político, enfim, sempre surge uma ideia daquilo com que poderemos nos deparar, isso só será confirmado ou invalidado. Refletindo dessa forma, acredito que poderíamos pensar, talvez, em um *ethos* prévio mais elaborado e um *ethos* prévio menos elaborado (2022, p. 84).

Abordando o objeto da pesquisa sob este viés, podemos afirmar que um espectador não tão envolvido com o gênero do horror, quando se depara com informações de um filme pertencer ao subgênero “*found footage*”, a imagem prévia dessa categoria pode não existir, mas a partir do momento em que a procura ocorre dentro do gênero, é entendível que o sujeito espere estruturas pré-estabelecidas do horror, independente das particularidades do subgênero envolvido. E como supracitado na subseção 1.1, o auditório tem uma noção prévia do gênero, da imagem dele, e não do ethos, dado que esse está ligado ao orador.

Já quando temos uma figura pública, seja diretor ou atriz, por fazer parte de uma cena midiática, as imagens destes indivíduos neste cenário formulam ethos pré-discursivos que serão confirmados ou negados nas anunciações, quando estas ocorrerem (MAINGUENEAU, 2020).

Em Amossy (2016), a ideia da imagem prévia é relacionada ao conceito de estereotipagem, já que o ethos prévio baseia-se, geralmente, em representações cristalizadas numa esfera coletiva social, e para sejam legitimados e identificados pelo auditório “é preciso que sejam assumidas em uma doxa, isto é, que se indexem em representações partilhadas. É preciso que sejam relacionadas a modelos culturais pregnantes, mesmo se se tratar de modelos contestatórios” (p. 125). Logo, é pertinente afirmar que uma imagem prévia e a construída no discurso não podem ser totalmente distintas, porque geraria a contradição no ethos discursivo.

Ainda sobre Amossy, o estereotipo e o clichê serão fundamentais para investigar as personagens devido às repetições recorrentes nas estruturas narrativas. Segundo Amossy e Pierrot (2022), o clichê acontece a partir da repetição sob a mesma forma de sua origem, enquanto que o estereótipo é a cristalização de representações em um coletivo que ocorrem, eventualmente, de forma preconceituosa, ambos auxiliando na construção do ethos enquanto o orador tenta cativar seu público.

Prosseguindo, baseado na ótica de Maingueneau (2008, 2020), a próxima etapa para alcançar a imagem efetiva do orador é o ethos discursivo, que é resultado da soma entre o ethos dito e o mostrado. O primeiro equivale exatamente às informações/declarações que o orador dá de si mesmo explicitamente no texto; o segundo diz respeito ao que é apresentado por ele a partir do prisma do discurso, é a composição total do ato enunciativo integrada por escolhas de vocabulário, argumentos, figurino, expressões, ritmo, tom etc. Logo, se em uma situação um personagem é descoberto em uma cena do crime, ensanguentado e portando uma faca enquanto diz

“confie em mim, eu não sou o assassino”, este *ethos* dito é contrariado pelo mostrado, ou seja, a cena que envolve o sangue, a faca, a roupa. Nascimento, portanto, conclui que o *ethos* mostrado é

Construído por pistas que o enunciador oferece, no funcionamento do discurso; mas que ele pode não estar explicitamente ali representado. Por esse tipo de comportamento do enunciador, abre-se ao co-enunciador a possibilidade de imaginar e atribuir traços físicos e de caráter, que o corporificam, com base em representações sociais valorizadas ou não por estereótipos culturais, que são reforçados ou transformados (2019, p. 52).

Por isso que “o *ethos* se mostra no ato de enunciação, ele não se diz no enunciado” (MAINGUENEAU, 2020, p. 11), o que significa que mesmo um indivíduo afirmando em seu discurso que é de determinada forma e não de outra, apenas o ato enunciativo como um todo (gestos, conduta, vocabulário, fatos etc.) poderá afirmar qual é a sua imagem efetiva. Assim, o *ethos* efetivo pode ser traduzido como a integração entre o *ethos* pré-discursivo juntamente com o *ethos* dito e o *ethos* mostrado.

Outra contribuição do linguista para os estudos da argumentação é o conceito de **incorporação**, que Maingueneau (2020) acredita ser uma etapa a frente do processo da persuasão, dado que fazer o público aderir às teses do orador permeia a ideia do *ethos*. Para isso, a escolha do *ethos* adequado é crucial para conquistar um auditório ainda não ganho, igualmente à tese de Perelman e Olbrechts-Tyteca (2005) sobre a relevância da sintonia entre o orador e o auditório ser eficaz em qualquer processo de conquista.

À vista disso, por parte do destinatário, a persuasão não acontecerá caso o *ethos* do enunciador não reflita o seu próprio *ethos*, pois “persuadir consistirá em fazer passar pelo discurso um *ethos* característico do auditório, para lhe dar a impressão de que é um dos seus que ali está” (MAINGUENEAU, 2008, p. 15). Então, após o efetivo discurso, o público, seja ele ouvinte ou leitor, absorve, adere, apropria-se e incorpora este *ethos*, dado que a incorporação permite “a constituição de um corpo da comunidade imaginária dos que aderem ao mesmo discurso” (2020, p. 15). Nesta situação, podemos usufruir, como exemplo dessa adesão metafísica a simples identificação do auditório com a produção e seus personagens, as convenções de fãs onde muitos fazem *cosplays*, ou até mesmo tatuam cenas, diálogos, títulos nos corpos para representar a paixão acerca de um determinado projeto e que vê nesta manifestação uma espécie de parentesco.

Outra ramificação cunhada por Maingueneau (2020) foi o fenômeno de

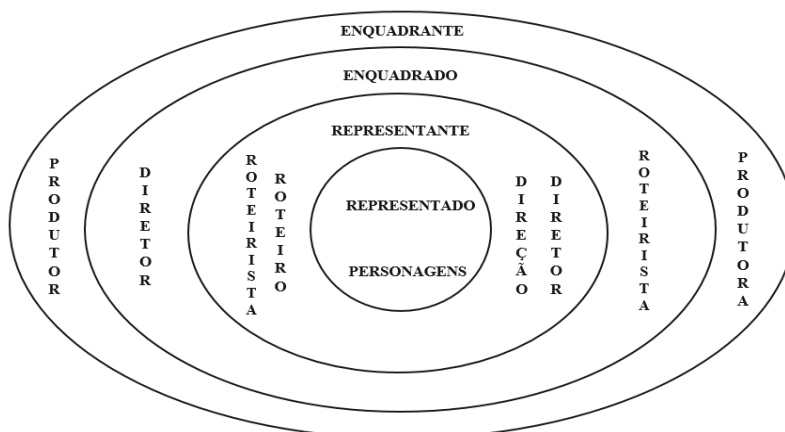
encaixamento e enquadramento de ethos relativos aos ethos representados/representantes e enquadrados/enquadrantes dentro de produções como teatro e literatura. Viés de suma importância para a nossa pesquisa, porque como nosso objeto discute as imagens discursivas dentro do cinema, a ótica do autor, que se volta aos ethos manifestados no teatro, é uma comprovação de que as análises aqui presentes podem ser exequíveis, com suas modificações e adequações.

O processo de encaixamento aqui acontece pela dependência que um ethos possui em relação a outro. Melhor dizendo, o ethos do personagem em um filme, ainda que possua sua liberdade e individualidade, não é autônomo, pois está fixado dentro de uma narrativa maior, a qual assume outro ethos (direção, roteiro), mas que igualmente é posicionada no interior de mais um, o do diretor/roteirista, que por sua vez, pertencem ao ethos do produtor/produtora. E esta organização é entendida por Maingueneau como uma hierarquia de ethos.

Essa hierarquia entre ethos representante e ethos representado não deve ser confundida com outra, a hierarquia entre ethos que podemos chamar de *enquadrante* e de um ethos *enquadrado*. O ethos do editor de um romance é 'enquadrante', ao passo que para locutores 'representados, o ethos do narrador é um ethos 'representante'. [...] Para ser operacional, essa distinção entre encaixamento e enquadramento deve levar em conta a diversidade de situações em que há uma hierarquia de ethos". (MAINGUENEAU, 2020, p. 33)

É relevante apontar que Maingueneau, quando escreveu sobre o fenômeno de encaixamento, direcionou sua ideia para o romance literário e o teatro, logo suas contribuições estão associadas a actantes dessas áreas, como o narrador, dramaturgo entre outros. Segundo Maingueneau (2020 p. 49), “os ethos mostrados pelos personagens não são autônomos: dependem do ethos de um ‘arquienunciador’ invisível, o dramaturgo, que não fala, pelo menos no sentido costumeiro do termo”; mais adiante ele também afirma: “o ethos do dramaturgo e dos personagens interfere sobre outro, o do diretor teatral, que toma decisões em matéria de cenário, de iluminação, de figurino [...] apoiando na interpretação da peça por ele proposta” (MAINGUENEAU, 2020, p 50). Tendo em vista as semelhanças e diferenças enunciativas e narrativas entre o teatro e o cinema, montamos um quadro com base na nossa interpretação das contribuições de Maingueneau que melhor esclarecesse como cada função e seus respectivos ethos encaixam-se uns nos outros num filme, dando origem ao todo que é visto pelo público. Justificamos que as alterações feitas seguem a linguagem cinematográfica, mas ainda

dialogando com a proposta do ethos encaixado de Maingueneau.



Quadro 2: Ethos encaixado

E por fim, a última contribuição de Maingueneau para a pesquisa é a sua concepção acerca das três dimensões do ethos (categorial, experiencial e ideológica). Essa abordagem, segundo Maingueneau (2020), auxilia na padronização dos ethos percebidos em uma análise, assim evitando sua proliferação demasiada. Vejamos, brevemente, como cada uma das três dimensões são definidas.

De acordo com Maingueneau (2020) a **categorial** recobre materiais discursivos e extradiscursivos, enquanto o primeiro trata-se do ato da fala (narrador, locutor), o outro assume uma ampla diversidade (mãe de família, instrutora). A **experiencial** refere-se às características estereotipadas e sócio psicológicas (astuta, virgem). E a **ideológica** diz respeito aos posicionamentos acerca de uma determinada temática (conservadora, liberal).

Com o intuito de condensar os ethos, as três dimensões apresentadas nos ajudarão a traçar os ethos das personagens na seção de análise, para que nas considerações finais apresentemos os ethos percebidos de todas elas. Posto isso, o próximo capítulo trará os procedimentos metodológicos da pesquisa, nele serão evidenciados os resultados da pesquisa quantitativa, os conteúdos, produções e metodologia utilizada na análise qualitativa.

4. MODUS OPERANDI

4.1 MONTANDO UM QUEBRA-CABEÇA: HORROR, ETHOS E PROTAGONISMO FEMININO

Como supracitado na introdução, o procedimento metodológico do trabalho se dará pela realização de uma pesquisa quantitativa e qualitativa acerca da investigação do discurso no âmbito cinematográfico do gênero estudado. Assim, para chegar à análise quantitativa, foi realizada uma coleta de dados com o objetivo de criar um acervo de produções cinematográficas que evidenciem o protagonismo feminino solo entre três gêneros fílmicos: horror, ação e romance.⁵⁴ Essas obras servirão como dados para verificar a representatividade das mulheres como protagonistas solos nos filmes.

Destarte, o referido estudo quantitativo será apresentado por meio de gráficos construídos a partir de noventa filmes que seguem os critérios de gênero, bilheteria e alcance. Vale ressaltar que na etapa qualitativa a análise não será feita exclusivamente em cima dos filmes inseridos nos dados quantitativos; por motivo de abraçar uma temporalidade maior, filmes de diferentes décadas serão analisados, pois, assim, acreditamos ser um fundamental critério para alcançarmos um resultado mais efetivo da imagem da mulher dentro do gênero horror.

Partindo para as análises qualitativas, a pesquisa tomará um rumo metodológico exploratório, que, a partir da perspectiva de Gil (2002), tem como propósito ampliar a relação com a problemática, compor hipóteses, aprimorar concepções e descobrir intuições. Conforme o próprio autor o “seu planejamento é, portanto, bastante flexível, de modo que possibilite a consideração dos mais variados aspectos relativos ao fato estudado” (2002, p. 41).

Além disso, para delimitar a metodologia em relação à área abordada na dissertação, acrescentamos a etnografia de tela, método definido por Carmen Rial (2004), que consiste na análise direcionada para a mídia, como a televisão e o cinema. Já que não nos direcionaremos somente aos textos (ou ao verbal), o procedimento analítico de Rial adequa-se ao nosso estudo por buscar respostas não exclusivamente na linguagem textual, ela complementa que a análise do discurso é utilizada pelos investigadores durante esse processo etnográfico, mas com foco nos contextos complexos em que os textos se inserem e são manifestados, ou seja, na tela e mídia.

⁵⁴ Reforçamos que a pesquisa quantitativa aqui apresentada é uma retomada e uma atualizada de outra pesquisa realizada em 2018, e que serve como uma das bases para a pesquisa qualitativa.

Ademais, Rial (2004, p. 28) diz que a etnografia de tela pode ser assumida como “uma prática de trabalho de campo, fundada em uma prática de coleta e análise de dados extensa e longa, que permite aos pesquisadores atingirem um grau elevado de compreensão do grupo social ou do texto estudado”, permitindo assim aos investigadores compreender “espaços sociais da televisão (de tela ou da audiência)” (p. 28), uma abordagem que também converge com algumas das finalidades da pesquisa, dado que a audiência é fundamental para a análise dos nossos objetos.

Além disso, por se tratar de uma produção do audiovisual, Rial igualmente entende que a linguagem cinematográfica é pertinente à metodologia, assim o processo metodológico da etnografia de tela é apresentado como:

Uma metodologia que transporta para o estudo do texto da mídia procedimentos próprios da pesquisa antropológica, como a longa imersão do pesquisador no campo (no caso, em frente a (sic) televisão), a observação sistemática e o seu registro metódico em caderno de campo, etc; outras próprias da crítica cinematográfica (análise de planos, de movimentos de câmera, de opções de montagem, enfim, da linguagem cinematográfica e suas significações) e outras próprias da análise de discurso (RIAL, 2004, p. 29).

Logo, a partir da metodologia abordada, é imprescindível destacar alguns dos elementos cinematográficos que serão pertinentes às análises. Martin (2005), quando inicia a discussão sobre a linguagem cinematográfica, procura distanciar-se do verbal, pois, para ele, é o não-verbal que interessa, dado que esta linguagem fílmica possui uma originalidade que “vem essencialmente do seu poder total, figurativo e evocador, da sua capacidade única e infinita de mostrar simultaneamente o invisível e o visível” (p. 26). Então, para o autor, a imagem transmitida para nós é vista como elemento fundamental da composição da linguagem cinematográfica, sendo a câmera o agente funcional para o registro e a criação da realidade ficcional.

Contudo, a câmera utiliza de modalidades de criação na composição imagética, que podem ser segmentadas em quatro: i: **enquadramento**, definido como o campo de visão alcançado pela câmera, e que depende de elementos como os planos e ângulos; ii: **planos** que é o resultado da distância entre o objeto filmado e a câmera; iii: **ângulos**, que se dão pelos variados posicionamentos que permitem filmar algo, ou seja, seus planos. Logo, podemos dizer que nos ângulos o que ocorre é uma inclinação da câmera; e iv: **movimentos**, que nada mais é do que a movimentação da câmera no espaço por um determinado tempo, prologando ou encurtando os planos e ângulos para criar, como

afirma Santana (2022), uma ideia de expansão do mundo apresentado.

Martin também apresenta os elementos filmicos não específicos e eles são definidos assim: “porque não pertencem propriamente à arte cinematográfica, sendo utilizados por outras artes (teatro, pintura)” (2005, p. 71). Cinco deles são: i: **iluminações**; ii: **figurinos**; iii: **cenários**; iv: **cores**; v: **atores**.

A partir dessa breve apresentação, salientamos que a colaboração dos elementos não-verbais da linguagem cinematográfica auxiliará nas nossas análises. Ademais, durante o processo analítico dos filmes, analisaremos, sob o viés dos estudos da argumentação, o ethos das personagens apresentadas, assim como ocorre a persuasão por meio do pathos e, se pertinente, apresentar de que forma o logos auxilia e complementa na construção da imagem das mulheres representadas nas obras, tendo em vista que o uso do ethos e pathos se desdobram no logos, lugar onde eles se inscrevem.

A neorretórica de Perelman e Olbrechts-Tyteca (2005) também será fundamental para nossa composição da imagem das mulheres, em especial, pelos acordos com os auditórios. Como estamos discutindo filmes, em sua maioria produzidos por Hollywood, existe uma necessidade capitalista de agradar, seduzir, tocar e ganhar a adesão de um público, assim, as discussões do *Tratado* sobre orador e auditório ajudarão nas análises.

Além disso, as ramificações do ethos de Maingueneau (2020) (dito, mostrado e efetivo) fundamentarão a pesquisa, assim como a noção de incorporação difundida por ele. Amossy (2016; 2022) igualmente terá um papel fundamental quando discutirmos a visão de estereótipo e clichês que são reforçados por esses filmes, e como tais ideias podem ser capazes de construir a imagem discursiva. Nossa abordagem sobre o ethos armadilha também englobará as observações.

Os estudos de gênero e sobre a mulher também terão um papel fundamental na nossa perspectiva de análise, em especial a ideia de performatividade de Butler (1990; 2019), mas, além disso, a forma como a evolução das lutas das mulheres ao longo do tempo influenciou diretamente a maneira que elas eram/são representadas nas telas.

Partindo da metodologia apresentada e do aparato teórico, será feita a análise das seguintes personagens: **Rosemary**, de *O Bebê de Rosemary* (1968), por dialogar com a ideia do controle, acima de tudo, patriarcal, sobre as mulheres e seus corpos, uma perspectiva pertinente nos movimentos feministas da segunda onda; **Marcie** e **Alice**, de *Sexta Feira 13* (1980), por igualmente evocar um contexto social conservador associado à evolução dos movimentos feministas mais transgressores no quesito do corpo da

mulher; **Sidney**, de *Pânico* (1996), por trazer uma autoconsciência à narrativa inserida em uma era pós-moderna onde os estudos sobre as mulheres já adentravam no horror cinematográfico propriamente dito e que dialogava com a época; **Lily**, de *Caso 39* (2009), por trazer uma visão pertinente ao ideal do que é ser criança/menina, e que dialoga com algumas imagens trazidas anteriormente; e **Adelaide e Red**, de *Nós* (2019), por trazer a imagem e representatividade da mulher negra em uma perspectiva que conversa diretamente com a atualização da quarta onda feminista.

Portanto, as investigações consistirão no estabelecimento de conexões entre o que foi obtido em materiais já conhecidos como teorias ou estudos realizados previamente (GIL, 2002, p. 125), servindo então de embasamento nas investigações, interpretações e conclusões do âmbito qualitativo. Sendo assim, podemos salientar que as pesquisas qualitativas não excluirão os dados quantitativos, já que estes auxiliam na coleta e interpretação dos materiais.

Com o intuito de provar a representatividade majoritária das mulheres protagonistas solos nos filmes de horror em relação a outros gêneros, o acervo que será apresentado na pesquisa quantitativa partiu de uma investigação nas plataformas *Rotten Tomatoes* e *Box Office* e buscou evidenciar as obras mais famosas do terror, ação e romance entre os anos 2015, 2016 e 2017. Para alcançar o objetivo, o acervo deu-se da seguinte forma: ao todo, noventa filmes foram selecionados, trinta pertencentes a cada gênero, e dez filmes para cada ano.

Os filmes selecionados do gênero horror em 2015 foram: *A Força*, *Renascida do Inferno*, *A Entidade 2*, *Krampus – O Terror do Natal*, *A Colina Escarlata*, *A Visita*, *Terror nos Bastidores*, *Rastro da Maldade*, *Amizade Desfeita*, *Sobrenatural: A Origem*; em 2016: *Invocação do Mal 2*, *A Bruxa*, *Rua Cloverfield*, *10*, *Hush: A Morte Ouve*, *Água Rasas*, *Quando as Luzes se Apagam*, *O Homem nas Trevas*, *Invasão Zumbi*, *Uma Noite de Crime 3*, *Ouija: A Origem*; em 2017: *It – A Coisa*, *Fragmentado*, *Alien: Covenant*, *Resident Evil 6*, *Annabelle: A Criação do Mal*, *Jogos Mortais: Jigsaw*, *A Morte Te Dá Parabéns*, *Corra!*, *Medo Profundo*, *O Chamado 3*.

Os filmes selecionados do gênero Ação em 2015: *Mad Max: Estrada da Fúria*, *Homem Formiga*, *007: Contra Spectre*, *Velozes e Furiosos 7*, *Jurassic World: O Mundo dos Dinossauros*, *Vingadores: Era de Ultron*, *Missão Impossível: Nação Secreta*, *Exterminador do Futuro: Gênesis*, *Kingsman: Serviço Secreto*, *Insurgente*; em 2016: *Capitão América: Guerra Civil*, *Deadpool*, *Batman vs Superman: A Origem da Justiça*, *Esquadrão Suicida*, *Doutor Estranho*, *Jason Bourne*, *X-Men: Apocalipse*,

Independence Day: O Ressurgimento, Jack Reacher: O Último Tiro, O Caçador e a Rainha de Gelo; em 2017: *Mulher Maravilha, Guardiões da Galáxia 2, Homem-Aranha: De Volta ao Lar, Thor: Ragnarok, Logan, Velozes e Furiosos 8, Liga da Justiça, Dunkirk, Planeta dos Macacos: A Guerra, Transformers: O Último Cavaleiro*.

Os filmes selecionados do gênero Romance em 2015: *Carol, Brooklyn, O Lagosta, Cinquenta Tons de Cinza, Cinderela, A Incrível História de Adaline, I Will See You in My Dreams, Dormindo com Outras Pessoas, Descompensada, Sob o Mesmo Céu*; em 2016: *La La Land: Cantando Estações, Como Eu Era Antes de Você, Como Ser Solteira, O Bebê de Bridget Jones, The Perfect Match, Regras Não se Aplicam, Aliados, Café Society, Uma História de Amor, O Maior Amor do Mundo*; em 2017: *Me Chame pelo Seu Nome, A Forma da Água, Doentes de Amor, De Volta para Casa, Cinquenta Tons Mais Escuros, A Bela e a Fera, Tudo e Todas as Coisas, God's Own Country, Paris Pode Esperar, Um Reino Unido*.

A partir da seleção dos filmes, os gráficos seguintes servirão como dado quantitativo para comprovar o protagonismo – averiguado pela importância dos personagens à trama, além de sua participação efetiva nela – especialmente, solo das mulheres nos filmes de horror e a diferença quando comparados aos gêneros de ação e romance.

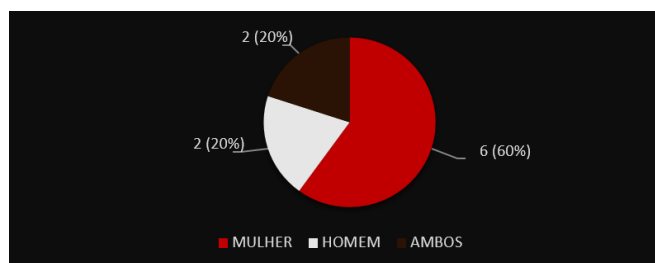


Gráfico 1: Protagonismo feminino no horror em 2015

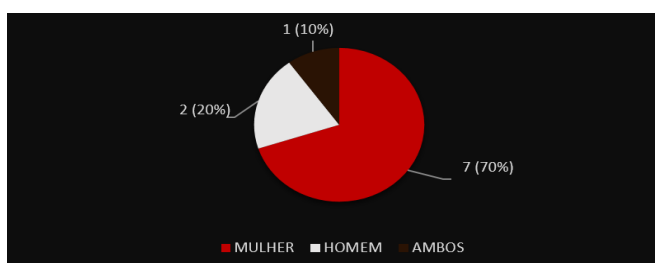


Gráfico 2: Protagonismo feminino no horror em 2016

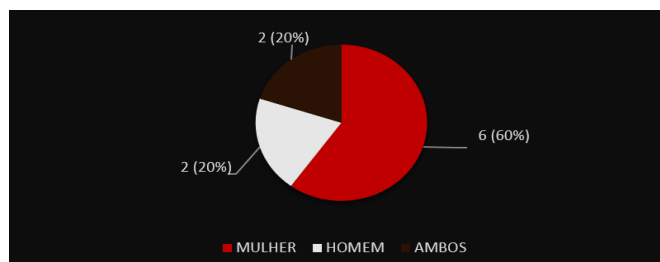


Gráfico 3: Protagonismo feminino no horror em 2017

Os gráficos a seguir representam o gênero ação e sua predominância de protagonistas masculinos solos nos filmes.

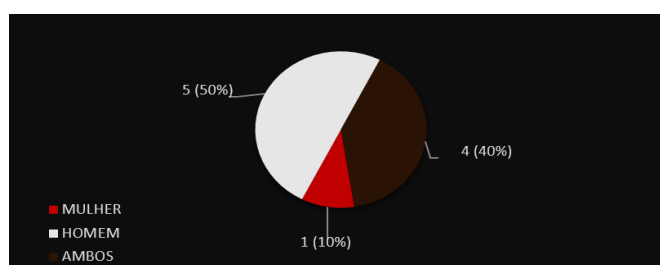


Gráfico 4: Protagonismo feminino na ação em 2015

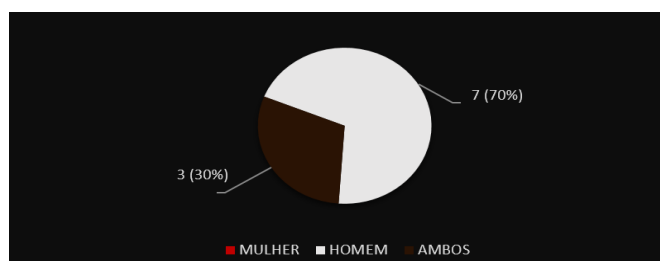


Gráfico 5: Protagonismo feminino na ação em 2016

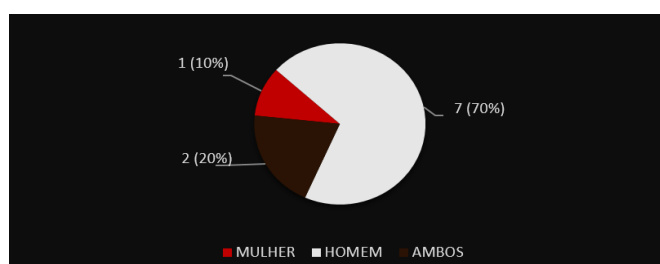


Gráfico 6: Protagonismo feminino na ação em 2016

O terceiro grupo de gráficos representa o protagonismo nos filmes de romance; diferente dos gêneros supracitados, aqui encontramos um destaque maior para dupla de protagonistas, que em sua maioria acontece por meio de um casal heterossexual e cisgênero.

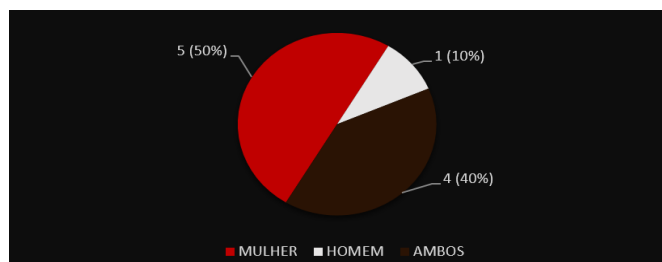


Gráfico 7: Protagonismo feminino no Romance em 2015

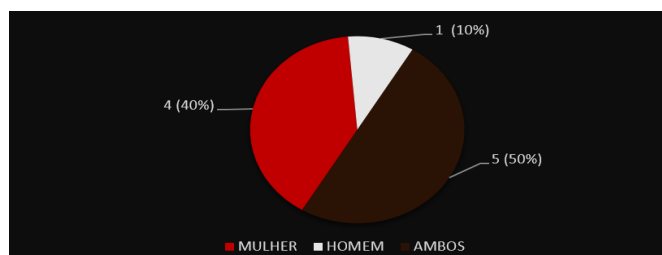


Gráfico 8: Protagonismo feminino no Romance em 2016

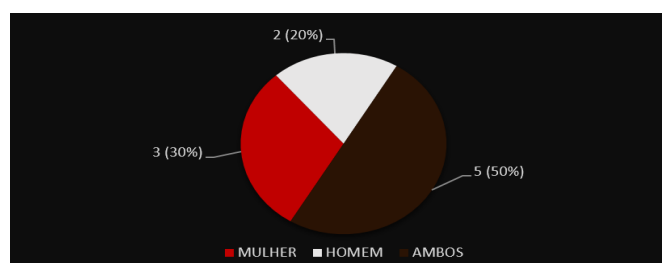


Gráfico 9: Protagonismo feminino no Romance em 2017

Para finalizar, o próximo gráfico evidenciará a quantidade exata de produções com protagonistas femininas solos de acordo com os trinta filmes selecionados em cada categoria, assim comprovando a diferença do gênero horror possuir mais mulheres em posição de destaque quando comparado a outros gêneros, neste caso, ação e romance.

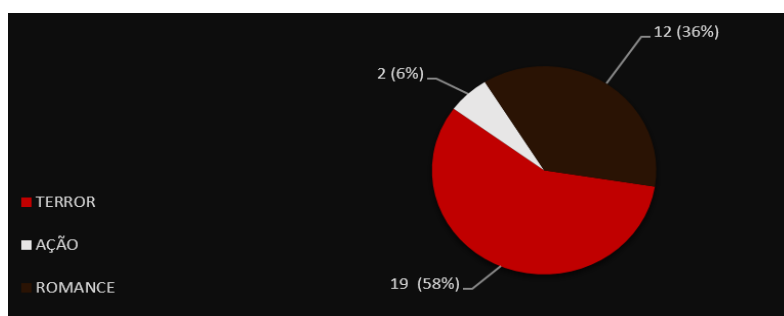


Gráfico 10: Protagonismo Feminino solo nos filmes

O estudo quantitativo acima nos permite reparar na quantidade de mulheres nos filmes de horror que desempenham o papel de protagonista nas telas, e ainda que ele tenha sido realizado em cima de filmes lançados em um triênio da década passada, o gênero investigado possui um histórico, desde muito tempo, de papéis fundamentais e

relevantes destinados às mulheres, e somente a elas. O objetivo desse estudo é a apresentação da quantidade de papéis que está acima de muitos gêneros do *mainstream* hollywoodiano, mostrar uma esfera em que as mulheres dominam, ainda que seja dentro de uma narrativa, é importante, pois, somente assim, percebemos a relevância temporal destas personagens dentro do nicho.

Contudo, a pesquisa quantitativa dentro da nossa perspectiva não permite respostas das propriedades destes papéis e representações, por isso que devemos buscar de forma qualitativa resultados dentro destas obras e entender certas questões: como ocorrem as repetições; o porquê utilizar muitas mulheres dentro das diegeses; de que forma elas são representadas, expostas perante as câmeras; e entre outras problemáticas que procuraremos investigar no seguinte capítulo.

5. NECROPSIA DOS FILMES

5.1 MULHERES INFERNAIS E SEU IMPÉRIO DO HORROR: VIRGENS, VADIAS, LOUCAS, LÚCIDAS, ASSASSINAS E MÃES!

Como supracitado, os critérios escolhidos para os filmes abaixo diferem da pesquisa quantitativa, sendo assim, as produções analisadas nesta seção não necessariamente pertencem ao que fora apresentado no capítulo prévio. Dito isso, apresentamos os critérios utilizados para a seleção dos filmes da pesquisa qualitativa: i) o diálogo entre as personagens e as narrativas com os diversos estudos e abordagens apresentados no trabalho; ii) o destaque e a influência de cada filme selecionado dentro de cada subgênero; iii) a importância de cada filme nas diferentes décadas dos lançamentos das produções (fator cronológico); iv) os aspectos relacionados à audiência de público (fator comercial), como os dados de bilheteria.

Destacamos também que a análise das personagens dar-se-á pela ordem de subgêneros: *slasher*, em seguida, psicológico, finalizando com o *home invasion*.

Alice – Sexta Feira 13 (1980)

Para buscar o primeiro ethos da mulher dentro do gênero, iremos analisar a imagem da personagem Alice no filme *Sexta Feira 13* (1980), de Sean S. Cunningham. A produção, lançada em 1980, é reconhecida como um dos pilares do gênero, não apenas por um retorno de bilheteria significativo para a época, ou pelos treze filmes ao todo da franquia. Alguns dos critérios para *Sexta Feira 13* ser emblemático na indústria cinematográfica do horror são o formato, as regras, as estruturas narrativas que foram implantadas na produção de origem, e após o seu sucesso, reimplantadas e atualizadas tanto nas sequências quanto em produções variadas, mas relativas ao mesmo nicho.

Diferente de muitas produções que não expõem a clara tentativa de formular algum sucesso anterior, ou até mesmo, alguma narrativa lançada previamente, os responsáveis pela produção evidenciam que um dos principais motivos da criação de *Sexta Feira 13* foi o sucesso do longa *Halloween*, de Carpenter que, não originalmente, mas impecavelmente, delimitou um caminho, melhor dizendo, uma fórmula que seria repetida inúmeras vezes nas décadas seguintes. Para isso, precisamos compreender a qual formato ou fórmula os idealizadores de *Sexta Feira 13* se referiam.

De acordo com um trecho do documentário *Filmes que marcaram época* (2021), o roteirista Victor Miller relata:

“Halloween está fazendo muito dinheiro. Vamos copiar”. Foi o que me disseram. Então, eu fui lá ver Halloween e descobri a fórmula. Basicamente, você começa com um mal anterior que começa no início do filme. Um monte de jovens tarados que estão fora do alcance da ajuda dos responsáveis. Adultos não podem salvá-los. Mate um por um, principalmente aqueles que transam.

Logo, temos a trama simples e básica, não exclusivamente de *Halloween* e *Sexta Feira 13*, mas de dezenas de produções oitentistas que surfaram no sucesso de longas que vieram antes, assim, as distinções entre um filme e outro eram o local, o assassino, sua forma de matar entre outras características singelas, porém a fórmula do sucesso (resistia) existia, então, por que não copiá-la?

Assim, a trama do filme em questão foi criada, e ela consiste em uma história básica: um grupo de instrutores vai para o acampamento *Cristal Lake* na tentativa de reformá-lo e reabri-lo. Contudo, antes da inauguração, um por um é perseguido e assassinado por uma figura misteriosa. Esta é a trama de *Sexta Feira 13*, que a partir de um jogo intertextual com produções prévias, iniciava a criação do fenômeno expansivo dos *slashers*, conquistando um numeroso público que até aquele momento almejava por mais narrativas semelhantes, incluindo as mortes violentas e o sexo dos jovens nas telas, tópico que inicia nossa primeira análise.

Compreendendo a premissa do filme, partiremos para apresentação da nossa primeira imagem feminina: Alice.



Figura 10: Primeira aparição de Alice

Pelo filme limitar-se em desenvolver seus personagens, eles possuem características mais unidimensionais – o atleta, o palhaço, o chefe etc. – e essa decisão não isenta a personagem Alice, que embora possua uma atenção diferenciada em

relação aos demais, seus traços de personalidade apresentados são limitados. Sendo assim, durante a apresentação inicial, o longa a introduz como alguém **bem-humorado** e **alegre**. Características reforçadas no decorrer da produção com cenas dela sempre sorrindo, até mesmo quando se depara com um desconhecido a alertando do perigo ou esquivando-se de certas investidas amorosas e sexuais do chefe, Steve.

Em sua primeira aparição, não fica explícita a função de Alice no acampamento, mas devido à sinopse e informações anteriores de outros personagens ajudarem no ethos prévio, o público deduz que ela também seja uma **instrutora/monitora**, sendo esses os seus primeiros ethos. Imagem que na próxima cena é comprovada pelo diálogo com Steve, além de iniciar a maneira que Alice, e as muitas outras protagonistas dos *slashers* oitentistas, seria vista pelo público.

Na cena em questão, o responsável pela abertura do acampamento *Crystal Lake*, Steve, deseja que Alice permaneça no local o ajudando para a inauguração. Em uma determinada fala, o homem questiona se o problema seria a cabana ou outra razão em particular. A peculiaridade está na vontade dela em não permanecer.



Figura 11: Diálogo de Alice com Steve

Alice, diferente dos demais, tem um breve aprofundamento, é evidente que entre todos, mesmo sendo esforçada com o trabalho, seus planos consistem em conseguir uma melhor oportunidade. Como quando responde ao chefe se ela quer ir embora:

“Não sei. Talvez tenha que ir à Califórnia para arranjar alguma coisa”

O ponto interessante é que, diferente dos outros, ela é a única que não tem a intenção de estar ali, não é o desejo dela aquele local, o que causa uma distinção com os demais personagens do filme, considerando que eles não demonstram o interesse de partir, pelo contrário, estão animados com a inauguração.

Tal peculiaridade de Alice é uma circunstância compartilhada com protagonistas de outros filmes; direta ou indiretamente, as protagonistas expressam pelos discursos a falta de interesse de estar no local⁵⁵. Ideia que seria repetida inúmeras vezes futuramente, mas já sendo construído por/em Alice, ainda que não seja iniciada pela/na sua persona.



Figura 12: O interesse não em Alice

Outro ponto interessante na distinção de Alice e dos outros personagens ocorre igualmente na cena acima. Enquanto eles dialogam sobre a estadia da garota, Steve, por meio de falas, olhares, demonstra estar interessado nela. Em contrapartida, Alice, diante da situação, não retribui as investidas românticas do seu chefe, mostrando-se apenas educada e, de certa forma, indiferente à situação. Ela nunca diz que não quer, o ethos aqui se mostra pelos olhares ou silêncio quando, por exemplo, Steve diz que ela é bonita, e ela apenas o olha sem retribuir.

Esse comportamento, à época, pode até aparentar uma ingenuidade por parte dos idealizadores, mas é relevante reiterar que *Sexta Feira 13* foi realizada para ser uma cópia de *Halloween*, portanto o que podemos destacar é a imagem da protagonista do longa de 1978, Laurie Strode, projetada levemente em Alice, ou seja, uma possível inocência sobressaindo em meio ao desejo sexual dos demais, como também, uma possível representação de uma mulher perante a um assédio.

Como supracitado na pesquisa, o *slasher* possui uma imagem sexual forte em sua narrativa. A busca dos jovens por lugares isolados a fim de praticarem o ato sexual é um dos condutores dessas diegeses, porém, assim como há o lado carnal, também existe a castidade, e é nesse território onde entra Alice, a protagonista.

⁵⁵ Esse questionamento será retomado quando discutirmos outra imagem feminina dentro do gênero.

O ethos de Alice durante boa parte do filme pode ser percebido como **recatado**, já que a direção do filme busca mostrá-la ao público dessa forma, e embora nunca seja dito por ela “eu sou recatada”, percebemos pelo o que é apresentado em outros aspectos do longa. Por essa razão pensamos no ethos mostrado de Maingueneau, dado que o ethos **recatado** dela é notado pelas ações: não buscar retribuir as investidas do chefe ou não procurar se divertir sexualmente.

Além disso, o roteiro e a direção buscam maneiras de não só apresentarem Alice dessa forma, como contrastá-la em relação aos outros personagens em diversas cenas no decorrer do longa: quando Ned, o palhaço, finge um afogamento no intuito de ganhar uma respiração boca a boca de Brenda, ou quando essa propõe um jogo de *strip monopoly*, as investidas do seu chefe e o ato sexual entre os namorados Jack e Marcie. Sendo assim, por meio de “inocentes” decisões narrativas que excluem Alice de atitudes mais joviais e sexualmente libertas, a imagem dela se desenvolve sob a luz de uma moral conservadora.



Figura 13: O jogo strip monopoly

Durante o jogo de *strip monopoly* proposto por Brenda, ela e Bill perdem algumas peças de roupa, já Alice continua com a vestimenta intacta por um tempo. Em um determinado momento da brincadeira ela perde, consequentemente deve remover a blusa. Contudo, instantaneamente, uma ventania faz com que a porta abra e interrompa a ação, assim Alice não conclui, poupando sua inocência. Observa-se nessa ocasião como o figurino também compõe o ethos mostrado **recatada** de Alice, o fato de ela manter sua roupa no corpo, ao passo que os outros se despem também é uma ferramenta da direção em compor a imagem mais pura para a protagonista.

As decisões tomadas pelo roteiro em apresentar os demais personagens com atitudes mais liberais, tais como todos os homens, em alguma ocasião, estarem sem camisa, ou as duas outras garotas do acampamento, semelhantemente, serem apresentadas com roupas íntimas, nos permite observar certos padrões dos quais Alice

não faz parte. Esse pudor acerca da personagem é uma regra não especificada por Victor Miller quando comentou sobre copiar o roteiro de Halloween. A composição discursiva e extradiscursiva (diálogos, atitudes, figurino etc.) de Alice é assim porque Laurie foi composta dessa forma: **recatada**. É um ethos compartilhado entre elas, um dos ethos das *final girls* originais. Vejamos o que Cánepa diz.

Os slasher movies também trazem quase sempre, entre as vítimas, a figura de uma heroína tão típica quanto o psicopata: ela começa a história parecendo frágil, demonstrando pouco interesse por sexo (na maioria das vezes, faz questão de dizer que é virgem) e agindo com delicadeza em relação aos amigos e aos personagens mais velhos (2010, p. 139).

Portanto, a partir das considerações acima, pode-se notar como Alice preenche todos os requisitos, logo podemos dizer que sua personalidade está atrelada ao teor não sexual. É como se sua virgindade, ou aura virginal, fosse o que a caracterizasse como protagonista. Diante dessas informações, podemos dizer que um outro ethos para Alice é o de **potencial-virgem**. Potencial porque não temos a evidência concreta de ela ser, como uma fala propriamente dita da personagem “eu sou virgem”, mas as pistas deixadas pelo roteiro permitem ao auditório imaginarem, assim como pesquisadores, que a garota bela, que nega o sexo e outras tentações, seja virgem.

Contudo, é importante destacar que as particularidades já citadas não são as únicas das *final girls*, segundo Clover (2015, p. 39), “também está atenta ao ponto da paranoia; pequenos sinais de perigo que seus amigos ignoram, ela registra”. Ainda que ocorra de forma sucinta em *Sexta Feira 13*, Alice demonstra uma certa paranoia em algumas cenas, seja no desejo de ir embora, ou na reta final do filme, quando apenas ela e outro personagem, Bill, encontram-se sozinhos.

Essa ocasião ocorre posteriormente aos assassinatos da maioria do grupo (desconhecidos pelos dois), mas o ponto de paranoia de Alice faz com que ela sinta que algo está errado, enquanto Bill persiste em acreditar que tudo está bem. Em alguns diálogos Alice expressa sua neurose para o rapaz:

“Eu acho que ouvi um grito. Parecia que era a Brenda. Sério. Nós deveríamos ligar para alguém”

Embora as situações apontassem que algo estava errado, Bill desacredita o

tempo inteiro, por outro lado, Alice mantém sua incerteza e no desejo de ir embora e procurar ajuda. Ambos vão até o carro, mas ao chegar lá, nota que o veículo está com defeito

Alice: Qual é o problema com isso?

Bill: Está molhado. Não sei.

Alice: Por que não vamos embora a pé agora mesmo?

Bill: O cruzamento está a 16 km. Steve vai chegar em breve. Depois usamos o jeep para pedir ajuda. Não se preocupe, provavelmente tem uma explicação para tudo isso.

Alice: Tipo o que?

A partir dessas falas, percebe-se o que Clover (2015) discorre sobre as *final girls*, Alice mostra-se e se diz, a partir dos discursos, preocupada com a situação, que deseja ir embora e que sente que algo de errado acontece no local. Logo, notamos um ethos **paranoico** na personagem. De fato, nada concreto está acontecendo, mas ela sente, como algumas *final girls* sentiram e muitas outras viriam a sentir. Após esse ponto de paranoia, ela descobre o primeiro corpo, e decide tomar atitudes.



Figura 14: A inteligência de Alice

Ponto pertinente para a construção da *final girl*, posto que “acima de tudo, ela é inteligente e engenhosa em situações críticas” (CLOVER, 2015, p. 39). Nas situações acima, é perceptível a sagacidade de Alice no que consiste na busca pela sobrevivência, como utilizar objetos para obstruir a passagem, usar armas para se defender e esconder-se. Assim, diferente dos outros personagens, a *final girl* faz emergir na tela um instinto antes escondido que apenas transparece quando enfrenta o assassino. Logo, a partir das informações, notamos um ethos **astuta**, por sempre demonstrar esperteza em relação às atitudes tomadas as quais levaram-na a sobreviver.

Partindo para o último ato do filme: a revelação do responsável pelos assassinatos, nesse caso, a responsável, faz-se imprescindível apontar como a ideia da castidade e pudor paira sobre a trama e a motivação da vilã. Diferente da produção de

78 em que o assassino era uma figura silenciosa sem um visível parâmetro de moralidade social/cristã sobre os personagens, o filme de Cunningham possui uma vilã que explicita por meio do diálogo o porquê assassinar aqueles jovens. A Sra. Voorhees, responsável pelas mortes, é a mãe de Jason, seu filho que se afogou no lago do acampamento alguns anos antes devido ao descuido de alguns monitores. Em busca de vingança, ela inicia uma série de crimes para o acampamento nunca mais ser aberto.



Figura 15: A motivação da Sra. Voorhees

Pela fala da Sra. Voorhees, nota-se que ela canaliza a ira dos monitores descuidados e sexualmente ativos para os novos, assim assassinando-os. Sua motivação é diretamente ligada ao fator sexual, ela quer puni-los por transcenderem a barreira do comportamento aceito para os jovens. É pertinente apontar a época de lançamento do filme, 1980, início de uma década marcada pela liberdade sexual, ou seja, o sexo era um fator crucial durante esse período, e com ele, o estigma e a punição dos sujeitos transgressores.

A conjuntura sexual da época é um dos apontamentos de Gayle Rubin no material *Pensando o Sexo*, originalmente apresentado em 1982, ela discorre sobre o sexo em si, e a repreensão social. Nota-se que tal perspectiva coincide diretamente com a narrativa do(s) filme(s) lançado(s) nesse período, como *Sexta Feira 13* que saiu dois anos antes do ensaio de Rubin, tendo uma assassina cuja motivação é punir os jovens que buscam fazer sexo, portanto, traçamos um paralelo entre as realidades, ao passo que ela assassina os instrutores, Rubin afirma “um estigma extremo e punitivo mantém alguns comportamentos sexuais em um status bastante baixo, o que constitui efetivamente uma sanção contra aqueles que os praticam.” (RUBIN, 2017, p. 71).

São duas realidades que convergem em uma tentativa de impor a punição para uma juventude liberta, enquanto aqueles que não são impuros. Contudo, temos Alice que age contrariamente aos demais, ela é **recatada**, logo não deve ser punida. Assim, unindo tal característica com certos atributos (inteligência, sexto sentido,

engenhosidade) reforçados durante o filme, temos a *final girl* que no fim triunfa contra o mal. Durante esse momento, transição dos anos 1970 para 1980, os clichês dentro dos slashers ainda estavam se formando, com um filme buscando entender a fórmula de sucesso, tal como Miller fez com *Halloween*, mas em poucos anos, a quantidade de exemplares evidenciaria o estereótipo da mulher recatada.

O trabalho de Carol Clover (original de 1992) pode ser visto como um estudo dos clichês e estereótipos a respeito da composição das personagens em que uma influencia outra. Logo, a noção da *final girl* original que conhecemos é devido ao padrão repetido dentro das estruturas narrativas dos slashers que se baseavam nos filmes de sucesso anteriores, e por tratarmos de Hollywood, o seu estilo fordista é crucial na manutenção e reciclagem do semelhante produto que gera lucro. Portanto, se *Halloween* e *Sexta Feira 13*, dois filmes consideravelmente baratos, possuem um retorno financeiro grandioso, então por que não copiá-los ao ponto de exaustão? Então temos uma imitação da fórmula desses materiais, tendo em vista que, de acordo com Amossy e Pierrot, “o clichê está relacionado com a produção em massa” (2022, p. 19), logo temos a produção de filmes, de personagens, e estruturas narrativas que fazem a imagem de Alice vir a ser compartilhada por inúmeras outras.

Dito isso, é imprescindível pensar nos ethos de Alice – **instrutora/monitora e potencial virgem (categorial); recatada, astuta, paranoica (experencial)** – como moldados na/pela aurora do *slasher*, ou seja, sua imagem foi constituída enquanto os estúdios, os idealizadores e a audiência ainda não discutiam certas questões como a misoginia e o moralismo cristão dentro das diegeses, por isso que, assim como Clover (2015), pensamos o ethos de Alice como **Garota-virgem**. Esse seria o seu ethos efetivo, ele não contrapõe os ethos anteriores, dado que os ethos destacados previamente dialogam para construir a imagem de **Garota-virgem** que inferimos a partir da linguagem discursiva e extradiscursiva.

Com o decorrer dos anos, as imagens das protagonistas nos slashers foram repensadas e modificadas, o que acarretou em uma nova abordagem às garotas sobreviventes, e uma delas, talvez a mais importante de todas, seja a criação de Sidney Prescott, a *final girl* da franquia *Scream*.

Sidney Prescott – Pânico (1996)

Antes de aprofundarmos na personagem de Sidney, faz-se necessário evidenciar

como o marketing assumiu um papel fundamental na construção do ethos do filme como um todo (seja da narrativa ou dos personagens), posto que a divulgação centrou-se na metalinguagem e ressurgimento do defasado *slasher*. Para alcançar tal finalidade, o material promocional levava o público a crer que Drew Barrymore, a estrela mais conhecida na época, seria a protagonista do filme. Contudo, a campanha tratava somente de uma jogada para surpreender a audiência, dado que sua personagem, Casey Beker, morre nos minutos iniciais do longa, produzindo uma quebra de expectativa no público⁵⁶.

O rompimento ocorre porque a imagem transmitida pela divulgação consistia em prestar homenagem ao subgênero desgastado, logo, era de se esperar uma fórmula a se seguir, que de certa forma, é mantida, mas como a metalinguagem demanda, é preciso consciência, e não uma repetição apenas pelo prazer de se repetir.

A partir dessas informações, discutiremos a imagem enunciativa de Sidney Prescott, a *final girl*. Em sua primeira cena, que acontece depois do assassinato de Casey, a garota está em seu quarto utilizando o computador, até que seu namorado, Billy, aparece de surpresa pela janela. Destaca-se o cenário do quarto dela – paredes, cama, cortinas, ursos de pelúcia, quadros etc. – iluminado com tons claros e neutros, destoando da brutalidade que ocorrera há poucos segundos. Ademais, a *mise en scene* é bem calculada para compor um cenário fortemente infantil e inocente.

A decisão das cores é outro ponto a ser destacado do cenário por não ser involuntária, dado que a personagem também usa um figurino com tons semelhantes – uma camisola branca com flores rosas – aspectos que aludem a uma infantilidade, inocência e pureza, noções as quais viriam a ser percebidas a partir do diálogo sobre sexo que o namorado Billy traz à tona, evidenciando de início que Sidney ainda é **virgem**, sendo esse nosso primeiro ethos da personagem. Percebemos novamente um ethos mostrado, Sidney é uma personagem encaixada em uma trama, logo, ela está submetida a uma composição em conjunto – direção, cenário, figurino, cores etc. – que indicam ao público características da sua imagem, do seu ethos. Mais adiante, em alguns diálogos ela afirma o fato de não querer fazer sexo, como na fala abaixo:

Quando ele me toca eu não consigo relaxar. Ele tem sido paciente comigo. Quantos caras aguentariam uma namorada sexualmente anoréxica?

⁵⁶ Drew Barrymore estava cotada para interpretar a protagonista do filme, Sidney, mas por decisão própria, ela sugeriu a Wes, o diretor, que lhe desse o papel de Casey. <https://www.thethings.com/drew-barrymore-scream-role-casey-twist/>

Logo nota-se a união do ethos dito com o mostrado, algo que em Alice existia apenas nas entrelinhas da composição extradiscursiva.



Figura 16: Primeira aparição de Sidney Prescott

Por ser um filme referencial, *Pânico* segue certos padrões estabelecidos nas tramas bases, tais quais alguns elementos que Clover (2015) estabeleceria: assassino, vítimas, arma, choque e a *final girl*. Por isso que igualmente às tramas da década de 80, a virgindade da Sidney é material de discussão ao longo do filme, faz parte da trama, diferente dos enredos dos *slashers* oitentistas que, embora instigasse a imagem casta da protagonista, não tinham autoridade o suficiente para abordar uma questão que era inerente às narrativas. E sem pudor ou receio de tocar na ferida dos filmes referenciados, tornou-se uma situação evidenciada por *Pânico*.



Figura 17: A imagem casta de Sidney

Em termos de prestígio de obras metalinguísticas e referenciais, o conhecimento prévio acerca de um determinado produto é bastante significativo, porque, diferente de obras não conscientes, o que põe-se em debate são as regras estabelecidas e conhecidas pelo público. Sendo assim, quando os idealizadores compõem um filme, eles precisam, em um jogo reflexivo, também conhecer bem seu auditório e o que esse (re)conhece do produto final, dado que o processo de argumentação e persuasão deve ser elaborado conforme o público ao qual o enunciador tenta se adaptar (PERELMAN; OLBRECHTS-TYTECA, 2005). O diferencial nesse caso é a produção de uma imagem (seja *Pânico*, seja Sidney) destinada a um auditório cujo entendimento de universo e

regras já está estabelecido, assim, o ethos que o orador⁵⁷ busca produzir precisa conhecer cada detalhe, pois não se trata de um filme qualquer, mas de uma produção consciente em sua própria diegese.

Partindo do entendimento que os idealizadores possuem do público, nasce muito do que observamos em *Pânico*, vejamos na afirmação do Rockoff (2002, p. 182):

[*Pânico*] Havia explorado um mercado inexplorado e fértil, ao mesmo tempo em que reinventava e desconstruía o gênero para um público inteligente, cansado e apreciador, que, até então, ninguém sabia que existia. *Scream* foi o primeiro filme de terror pós-moderno.

Conhecendo o expectador, Kevin Williamson segue caminhos já conhecidos para homenagear o que viera antes, mas reinventa a fórmula a fim de provar que não é mais do mesmo. Essa composição paradoxal do novo/velho torna-se importante para seduzir (novamente) um público esgotado por um gênero mais esgotado. Nesse sentido, Ponte, quando questiona sobre a repetição, reinvenção e público, declara:

Vale sempre à pena enfatizar, em termos de repetição, essa relação necessária entre o fracasso do monstro e o sucesso da estrutura, tão condizente com o mecanismo de revitalização de commodities da indústria: a promessa de um novo que justifique o pagamento do ingresso, mas que não fira a expectativa prévia da plateia; isso valerá, inclusive, para as diferenças do filme em relação a seu gênero, que, uma vez incorporadas como parte da estrutura, passam a ser igualmente esperadas pelos fãs (PONTE, 2011, p. 61).

Tal revitalização dos padrões acontece por meio da metalinguagem que não somente brinca com a linguagem do *slasher*, mas também com a sua audiência, sendo a autoconsciência implantada também sobre esse grupo. Logo, podemos dizer que os personagens do filme (Casey, Randy, Billy, Stu, Tatum e Sidney) são o público dos filmes dentro do filme (nesse caso *Pânico*), e ao passo que vivem como tal, assistindo, referenciando e criticando os filmes, igualmente são agentes metalinguísticos relativos a um público mais real: nós, a audiência do próprio filme *Pânico*, indivíduos que igualmente acreditam conhecer a produção e seus personagens, mas é surpreendido com um choque de reinvenção.

Essa reinvenção ocorre em muitos momentos do filme, não somente na abertura quando a suposta protagonista é morta. Destacamos a virgindade de Sidney em sua

⁵⁷ Nesse contexto, entende-se o conjunto entre produtor/roteirista/diretor, posto que são eles quem buscam as melhores decisões para entregar o material final (filme) para o público alvo.

primeira cena. Nesse cenário, alguns aspectos são pertinentes: a roupa, o ambiente, a aparição do pai questionando ouvir um barulho, o desconforto em ceder à sutil pressão do namorado em ir para a cama etc.

“Então você pensou que entrando pela minha janela, poderíamos praticar um pouco de pornô”

Após ceder aos desejos de Billy, mas sentir que ele estaria avançando rápido demais, ela diz:

“Ok, ok ok. Acabou o tempo, garanhão”

Ferramentas discursivas e extradiscursivas que ajudam o público a perceber o ethos de Sidney. Logo, podemos afirmar que, até esse momento da narrativa, a imagem da protagonista é uma estereotipagem do que viera antes. As *final girls* dos anos 1980 e toda a composição (cenários, diálogos, figurino etc.) são ferramentas para lembrarmos dessas personagens que servem como espelho para Sidney, dado que a garota virgem é um clichê nas narrativas dos **slashers**, e de acordo com Amossy e Pierrot (2022, p. 129), “os clichês participam de um efeito de lembrança e da construção de uma memória discursiva e de um mundo de normas, de saberes e de crenças compartilhadas”, dessa forma os clichês ajudam o público a identificar Sidney dentro do ethos categorial, virgem.

Mas não somente o clichê auxilia na construção dessa imagem, os ethos dito e mostrado de Sidney são construídos de certa maneira para reforçar uma imagem exatamente igual a de muitas outras garotas sobreviventes. Contudo, a contradição ocorre na cena seguinte, Sidney, embora evocasse reflexos de outras garotas virgens, pertence à outra era, que a permite quebrar a regra da castidade, assim, em um ato de ousadia, mostra os seios para o namorado, mas, com a direção consciente de Wes Craven, a nudez não acontece de fato.

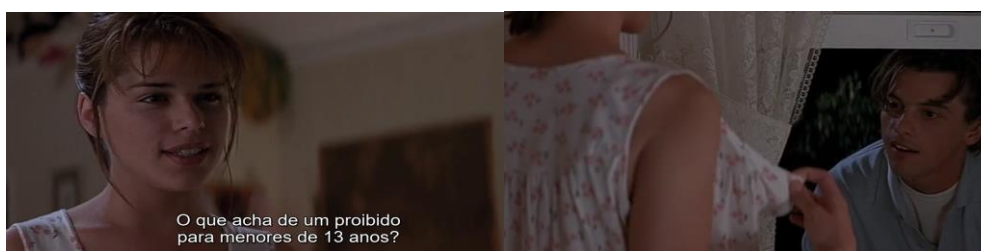


Figura 18: A atualização da imagem casta da final girl

Temos, nessa primeira cena, uma quebra de paradigmas dos clichês, dado que a atitude de Sidney era costume das não-protagonistas e não da virgem dentro do subgênero. Portanto, a partir dessas decisões, o roteiro vai da repetição à renovação, produzindo no público o sentimento nostálgico, mas atualizado. E essa compreensão ocorre devido à intertextualidade ser inerente ao ethos; à luz desse aspecto, Maingueneau (2020, p. 30) afirma: “a existência do ethos é sempre intertextual, e os estereótipos que o ativam são modos de falar de autores associados a modelos de enunciação legados por uma tradição de escrita”.

A imagem virginal de Sidney só existe porque, em produções passadas, a protagonista do subgênero *slasher* foi moldada inúmeras vezes dessa forma, acarretando no estabelecimento do clichê e posteriormente cristalizando um estereótipo no imaginário do público. Contudo, estamos abordando uma nova era, onde a audiência encontra-se cansada do mesmo material, permitindo que a metalinguagem na narrativa do filme, seja a abordagem que une a ideia de nova década, novas regras, assim, um recurso de resgate do defasado.

Portanto, Sidney sai da zona de apenas **virgem**, recatada e frágil, e apresenta um ethos de **transgressora**, igualmente ao filme ao qual pertence. Ambos caminham lado a lado produzindo e reproduzindo novos e velhos ethos, tornando-se o filme ideal para uma juventude pós-moderna, assim, Sidney Prescott assume o papel da pós-*final girl* mais importante⁵⁸ e influente para a própria geração e para as seguintes.

Vale-se destacar que sua transgressão não está interligada exclusivamente à questão sexual, ela é transgressora no que tange a sua concepção como *final girl* da década de 1990 como um todo, aspectos que serão destacados detalhadamente no corpo da nossa análise. Por tal razão que assumimos em Sidney um ethos ideológico de **transgressora** porque ela transgride, ultrapassa muitas barreiras que outras personagens em filmes anteriores não conseguiram. No sentido da palavra, vejamos o que Filho (2011, p. 11) destaca sobre a ideia de transgressão:

Por sua natureza, a transgressão se manifesta no que vai dos atos considerados crimes, atos contrários a interdições culturais, às revoltas, rebeliões, passando pelas interrogações da filosofia, da

⁵⁸ Consideramos a figura de Sidney como a mais importante, mas não a primeira, a distinção entre ela e outras que vieram alguns anos antes, dá-se pelo fato de ser uma *final girl* em um filme que discorre sobre o termo, assim, a autoconsciência edifica a própria diegese ao passo que é apresentado para a audiência.

ciência e da arte que põem em xeque as representações que sustentam uma dada representação da realidade, pelos atos transgressivos, que, no anonimato da vida cotidiana, podem ser os atos de caráter mais ou menos clandestino, secreto, passageiro, nômade que conduzem ao ilegal, ao criminoso, mas igualmente ao prazer, ao gozo, à fruição hedonista. Ainda, as transgressões assumem as formas dos movimentos políticos que reivindicam transformações sociais que implicam modificações simbólicas importantes (movimento feminista, movimento gay, lutas contra o racismo, lutas dos trabalhadores etc.) (FILHO, 2011, p. 11).

O seu ethos como **transgressora** caminha ao lado de novos atributos, vejamos, se as antigas garotas sobreviventes apenas enfrentavam o assassino(a) no ato final, enquanto no decorrer do filme somente percebiam determinados sinais com o *sexto sentido*, a medida em que seus amigos eram mortos um por um, a nova protagonista é atacada diretamente, ela recebe telefonemas, cartas, até é perseguida, permitindo-lhe apresentar aspectos sobre a sua personagem.

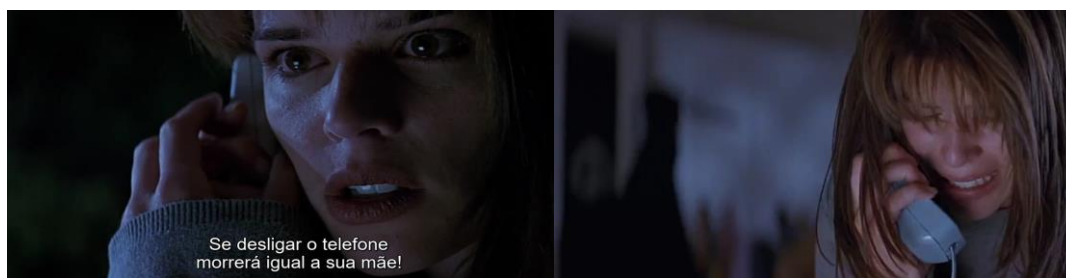


Figura 19: Primeiro ataque à Sidney

Com menos de 30 minutos de projeção, Sidney é surpreendida pela ligação do *Ghostface* questionando qual o filme de terror favorito dela, que responde:

“Eu não gosto dessas besteiras. [...] Qual é o ponto? Eles são os mesmos. Algum assassino idiota perseguindo alguma garota atriz peituda que sempre sobe as escadas em vez de escapar pela porta da frente”.

Nesse momento, o fato da personagem dizer que não gosta desses filmes, reforça ainda mais a imagem do clichê/estereótipo que ela possui deles, algo que será reestruturado na próxima cena quando a personagem é forçada a enfrentar o mesmo cenário o qual criticou no telefonema.

Tal imagem reforça o que Maingueneau (2020) defende: a intertextualidade auxilia na argumentação e na construção da ideia do ethos, o que converge com o pensamento de Santana (2022, p. 113) de que “as relações de intertextualidade são

importantes e, muitas vezes, o ponto de partida para a construção de textos verbais ou multissemióticos, colaborando para a (re)construção de seus sentidos”. Sidney, mesmo não sendo uma fã dos filmes, possui no seu imaginário uma representação simplificada deles, ou seja, um estereótipo (AMOSSY, 2022), e tal estereótipo é reforçado pelos clichês do gênero que rondam os lugares comuns⁵⁹. Logo, o filme, em seu processo de criação imagética, utiliza da linguagem metalinguística (personagens do *slasher* falando de outros personagens do *slashers*) para evocar uma intertextualidade percebida tanto por Sidney e *Ghostface* quanto pelo público. Mas como ocorre anteriormente em outras cenas, o sentido do clichê é apresentada apenas para ser subvertida (reconstruída) mais a frente, com ela enfrentando e escapando do assassino.

Essa situação serve para o auditório conhecer as habilidades de Sidney, algo que anteriormente seria permanecido até o terceiro ato. No caso de *Pânico*, a personagem mostra-se **resistente/forte** (por enfrentar fisicamente o vilão) e **inteligente** (quando utiliza as duas portas do seu quarto para obstruir a passagem; chamar a polícia).

Outra ideia pós-moderna de *Pânico* é sobre o desenvolvimento dos seus personagens. Como supramencionado, o *slasher* não é um subgênero que tende a aprofundá-los com maestria, entretanto, no caso do longa em questão, tal regra não é aplicada totalmente. Dito isso, analisamos mais um ethos de Sidney, o de **traumatizada**. Para Clover (2015 [1992]) a *final girl* não é uma simples heroína, ela é uma vítima que é pressionada, em diversos sentidos, por isso que outro termo apropriado para ela é o de vítima-torturada.

Sendo assim, o sofrimento pelo homicídio da mãe, a pressão da mídia, e os novos homicídios estarem potencialmente conectados ao crime passado, fazem Sidney se tornar mais traumatizada, e ser avessa ao sexo. Podemos considerar que o fato da mãe de Sidney, Maureen Prescott, ter diversos amantes, e um deles tê-la supostamente assassinado, explica o comportamento de Sidney. E sobre isso, Billy, em uma determinada cena, faz a seguinte declaração:

“Entender o quê? Que eu tenho uma namorada que prefere me acusar de ser um assassino a me tocar? Não tem sido a mesma coisa desde... desde que sua mãe morreu”

Revoltada com o que o rapaz declara, Sidney retruca

⁵⁹ “Os lugares-comuns são então, para alguns, o equivalente às máximas (os pensamentos gerais), nas quais se materializam” (AMOSSY, 2022, p. 23)

“Perdeu a memória? Ela foi assassinada. Não acredito que esteja falando disso. [...] Desculpa se minha traumatizada vida é inconveniente para você”.

Novamente, a virgindade é apresentada como ponto chave de Sidney, reforçando que o ethos **virgem**, diretamente, conecta-se com o ethos de **traumatizada**. Assim, ambas as imagens são construídas até o ponto em que Sidney é capaz de confrontá-las.

“Basta. Não posso permanecer nesse processo de luto para sempre e não posso continuar mentindo para mim mesma sobre quem minha mãe era. E eu realmente penso estar assustada de que eu vá me tornar como ela. Você sabe, como uma semente ruim ou coisa assim”

Ao reconhecer suas fraquezas, Sidney compreende a origem do desconforto em relação ao sexo, o que leva a entregar-se carnalmente ao namorado. Simultaneamente, outros personagens assistem ao filme *Halloween*, enquanto Randy, o especialista, explana algumas questões sobre filmes de terror, sendo elas: i) o motivo da *final girl* ser a única a derrotar o assassino; ii) as regras básicas para sobreviver ao gênero e; iii) a cena obrigatória dos seios. A cena é realizada para evocar, não só intertextos, mas a metalinguagem, que consiste em ser “a propriedade que tem a língua de voltar-se para si mesma” (ALBUQUERQUE, 2008, p. 39). A partir de um reflexo abismal entre uma produção espelhada em outra produção, a fala de Randy permite que a linguagem do horror fale sobre si mesma.

Ainda que diversos aspectos de Sidney tenham sido apresentados durante o longa, os três pontos destacados acima, juntamente com a cena dela e Billy, ampliam a imagem em construção da jovem. Por tal razão é pertinente retomar o encaixamento de Maingueneau, dado que Sidney não fala sobre seus ethos em todas as ocasiões, em muitas, o exercício da produção fica a cargo de apresentá-la: (resistente/forte, traumatizada inteligente – todos ethos experienciais). Por isso adotamos o ethos coletivo que é a composição de todos os elementos: discursivos e extradiscursivos dentro da linguagem cinematográfica. que constroem juntamente a imagem das personagens.⁶⁰

Nesse jogo meta, Randy nos apresenta as regras, elas são: nunca fazer sexo; nunca beber ou usar drogas; nunca dizer “eu volto logo”. Como dito, a primeira ação desenrola-se com o casal praticando o ato sexual, o qual é pecaminoso e decisivo para

⁶⁰ Em alguns casos a imagem da personagem é construída inteiramente, ou quase inteiramente, por esse ethos mostrado dos outros. Trataremos sobre essa situação na personagem Rosemary.

que os personagens encontrem o seu destino final breve, porém, o sexo não é o único elemento intertextual presente, pois a cena básica dos seios também deve ocorrer para que a imagem da mulher mude de **virgem/recatada** e adote uma outra, mais liberta.

É relevante destacar que, assim como um discurso na realidade, dentro de uma obra fílmica, o ethos efetivo de um personagem só é percebido pela audiência quando analisa-se o todo – desde a primeira aparição, até a última. Igualmente contando com menções que agreguem ao personagem. No caso de *Pânico*, ainda nos encontramos no terceiro ato, sendo o mais importante para a revirada de Sidney, que é quando ela incorpora a imagem intertextual dentro da narrativa. Randy (esse igualmente sendo uma incorporação dos filmes dentro dos filmes, já que suas falas sempre são direcionadas às referências das produções) explica sobre as cenas dos peitos, enquanto Sidney tira as roupas.

Embora não apareça os seios da atriz, devido à direção certa do enunciador Wes Craven, existe a incorporação do discurso dentro do filme, e Sidney o conhece, de certa forma, como na fala quando menciona essas personagens nos filmes de terror ou em outro momento para Billy:

“Algum assassino estúpido persegue uma garota atriz peituda”

“Por que eu não posso estar em um filme da Meg Ryan? Ou mesmo em um bom pornô?”

Nessa ocasião ela incorpora o ato sexual de muitas personagens de filmes anteriores.



Figura 20: Regras sobre sexo e peitos

Portanto, Sidney, nesse momento, livra-se das amarras, não apenas de um desejo sexual reprimido, mas de uma angústia sobre tornar-se sua mãe, um medo de ser um reflexo pecaminoso da sua genitora e ser punida. Nesse sentido, percebe-se um ethos ideológico de uma personagem **liberta sexualmente** porque ela se desprende das normas impostas socialmente – até mesmo pelos filmes que os personagens de *Pânico* têm contato, o caso de *Halloween* – e busca um desejo intrínseco a sua natureza⁶¹. Contudo, independente de virar-se ou não aquilo que teme, agora ela não era mais **virgem**, e devido à linguagem referencial, ela, como mulher, deve ser punida, igualmente como sua mãe fora.

Além de ser uma era pós-moderna, é importante ressaltar que na década de 1990, dentro dos estudos feministas, emergiam fortemente os estudos pós-identitários (HOLLANDA, 2019), como é o caso da teoria de Judith Butler, da performatividade. Criando um paralelo com a era, a identidade de Sidney pode ser vista como uma pós-identidade, a concepção do seu ethos é com base nas performances (clichês e estereótipos) de identidades prévias, porém ela surge numa fase pós-moderna onde as identidades anteriores resultam na equação: mulher + virgindade = *final girl*.

Todavia, emerge na pós-modernidade a necessidade de quebrar conceitos primários, citando a performatividade dos personagens. Logo, Sidney, embora seja criada nos moldes das regras originais, sobre uma subversão para que a juventude pós-moderna compreenda que o filme conhece sua era, e que algumas regras/performances/clichês relativos (até mesmo à misoginia) devem ser reinventados. Portanto, “‘Pânico’, um filme de terror sobre filmes de terror, foi o meta-filme definitivo para uma década meta-obcecada” (GUZMAN, 2015, revista online), e o meta é anos 1990, embora a metalinguagem não tenha permanecido na década em questão, os meta filmes/*slashers* pertencem às características do cinema de horror pós-moderno da época.

⁶¹ Trecho retirado do artigo *Liberdade sexual e direitos humanos* da autora Maria Berenice Dias para a site *Instituto Brasileiro de Direito de Família*: “Ninguém pode realizar-se como ser humano se não tiver assegurado o respeito ao exercício da sexualidade, conceito que compreende a liberdade sexual [...] Sem liberdade sexual, sem o direito ao livre exercício da sexualidade, sem opção sexual livre, o indivíduo humano – e, mais amplamente, o próprio gênero humano – não se realiza, do mesmo modo quando lhe falta qualquer outra das chamadas liberdades ou direitos fundamentais”.



Figura 21: A virgindade à prova

No ato final, é revelado que Billy e Stu são os responsáveis pelos assassinatos, incluindo o de Maureen Prescott, essa sendo a primeira vítima. Porém, é preciso entender a motivação e como ela se liga a outras questões do filme. Após revelarem-se como os assassinos de sua mãe, ela os questiona o porquê, Billy, então, responde:

“Nós fizemos a sua mãe um favor. Aquela mulher era uma vadia que se exibia pela cidade como se fosse a Sharon Stone. É um motivo suficiente para você? Que tal este? A vadia da sua mãe estava transando com meu pai. Ela é a razão pela qual minha mãe foi embora e me abandonou”

A partir da fala de Billy, percebe-se como a motivação está ligada à moral e à punição social que permeia a diegese do filme e os ethos da persona de Sidney Prescott. O ethos **traumatizada** que surge devido ao que aconteceu com a sua mãe, também permeia essa moralidade que o filme instiga; já o desejo de Billy em fazer sexo com Sidney é o passo final para que seu plano seja completo. Interessante apontar que o antagonista utiliza da instabilidade da namorada para conseguir o que quer, ou seja, por meio do pathos, das emoções instáveis da garota. Em consequência, por ter cedido nesse jogo emocional, ela perde a virgindade, então seu futuro é um só: a morte.

Igualmente à sua mãe que era considerada uma vadia, portanto, deveria ser morta, assim, a metalinguagem evoca o que viera sendo debatido sobre os filmes de 1980, ao passo da busca pela reinvenção dos clichês e estereótipos conservadores e misóginos, e como declara Amossy e Pierrot (2022, p. 50), “a pregnância dos estereótipos leva com frequência a um círculo vicioso”, algo desconstruído por Craven e Williamson, que utilizam da metalinguagem para ironizar a compulsão sexual dos cineastas passados dentro do subgênero.

Contudo, podemos também afirmar que alguns clichês no filme são mantidos, como o da *final girl*. Igualmente à Laurie e Alice, Sidney enfrenta e derrota seus assassinos e reforça os ethos anteriores. Mas se formos pensar em uma distinção dela para com as outras protagonistas, a violência é um aspecto a ser considerado, dado que sua persona faz parte de uma era mais agressiva que sobrepõe a violência do que viera

antes e que enfrenta seus adversários com mais bravura e agressividade. Posto isso, durante o longa, foram encontrados alguns ethos de Sidney Prescott: **virgem**, mas substituído pelo **não-virgem** (categorial); **inteligente, forte, resistente e traumatizada** (experencial); **liberdade sexual e transgressora** (ideológico).

Pânico, por ser uma metaprodução feita numa era pós-moderna, contribuiu para que certas regras fossem destruídas, enquanto outras fossem construídas, a imagem da garota sobrevivente é uma delas. Nesse viés, Sidney pode ser considerada uma personagem pioneira, em especial, por estar inserida em um filme consciente, que além de ser o primeiro a utilizar o termo *final girl* na própria narrativa, busca debater o histórico punitivo social-cristão que diversas personagens e narrativas sofreram ao longo dos anos.

É imprescindível salientar que, mais que uma atualização do ethos de Laurie ou Alice, temos uma nova imagem, dado que a existência de Sidney não anula os ethos das *final girls* da década de 1980, ela existe na sua própria essência, e dá origem a inúmeras outras. A construção de Sidney Prescott é consequência da misoginia dos filmes anteriores, conjuntura estudada por Carol Clover, que é a criadora do termo *final girl*. O período de 1990 por trazer debates dentro da teoria da identidade, em especial, da mulher (BUTLER, 1990), também permite que a composição dela não seja igual às outras, ela é uma personagem criada conscientemente para fazer parte dentro dessa era pós-moderna. Ademais, o roteiro de Williamson e direção de Craven unidos com a metalinguagem crítica juntam-se como enunciadores para criar uma personagem que não só revoluciona em relação ao que veio antes, ela afeta o futuro das produções. Sua composição faz com que muitas outras personagens posteriores não sejam podadas ou castradas, fazendo com que a temática sexual seja algo comum e normal nas narrativas, onde as protagonistas tenham namorados e relações sexuais sem ao menos correr o risco de morrer exclusivamente por esse motivo.⁶²

Dito isso, podemos alcançar as primeiras imagens femininas dentro do gênero

⁶² Contudo, ainda que seja influente dentro da indústria do horror, tendo estrelado cinco produções da franquia *Pânico* (1996; 1997; 2000; 2011; 2022), a atriz Neve Campbell, intérprete de Sidney, declarou que não aceitara a oferta para retornar ao sexto filme por questões financeiras. Declarando que o cachê ofertado não era condizente com o peso que ela trouxe para franquia. Tal declaração torna-se pior analisada, quando pensamos na ideia dos novos filmes serem protagonizados por atrizes mais jovens, o que pode indicar uma misoginia em relação à atriz Neve. Trouxemos esse fato para mostrar que, embora sua influência e proeminência nas narrativas de horror, as mulheres ainda estão submissas num sistema patriarcal e capitalista. São eles quem comandam as produções e ditam o quanto elas devem receber, enquanto atrizes mais novas assumem seus lugares e outros homens da indústria mantêm seus cachês milionários.

horror: a primeira, como supramencionado é a da **Garota-Virgem**, esse ethos é (era) o mais comum dentro do *slasher*, logo, não deve ser excluído. O segundo, é o da **Não-virgem transgressora**, pois ela possui as características da primeira imagem com aspectos insurgentes, assim uma **pós-final girl**, porque ela possui características das que vieram antes, mas desconstroem algumas delas. Dito isso, partimos para a próxima análise, o outro lado da castidade.

Marcie – Sexta Feira 13 (1980)

Além da supracitada Alice, a produção Sexta-Feira 13 possui outro arquétipo bastante utilizado no gênero, e por ser uma obra influente no quesito reprodução, decidimos utilizar de uma imagem discursiva presente para ampliar a nossa análise dos ethos das mulheres nas produções, assim, apresentamos Marcie, uma das monitoras/instrutoras do acampamento *Crystal Lake*.

De início, podemos dizer que a personagem em foco possui a imagem de prestativa e divertida, mas o que a difere dos demais é o seu relacionamento com o personagem Jack, logo o ethos **apaixonada** (experencial) é um dos quais identificamos sobre a personagem tendo em vista que a figura abaixo é a primeira cena da personagem no longa.

Nesse meio tempo também é destacado a maioria dos personagens que estão no local são jovens e exercem o cargo de **monitores/instrutores** (categorial), desse modo percebemos que esses são outros ethos de Marcie. Porém, esse ethos não é crucial para o desenrolar da garota, dado que o foco narrativo recai no ethos de **namorada** (categorial).



Figura 22: Marcie, Jack e Ned no carro.

A escolha da direção por mostrar Marcie e Jack trocando carícias logo na primeira cena é proposital, na tentativa de estabelecer a ideia de eles terem alguma

relação afetiva, assim a audiência inicia a construção do ethos de Marcie, ela é a **namorada**. A imagem vem a ser confirmada pelo roteiro e direção por meio de diálogos e cenas compartilhadas entre ambos, ainda mais que ela e Jack são vistos separados em poucos momentos da trama, e a sua primeira fala ao ser questionada por Ned se teriam outras garotas bonitas no acampamento, é:

“Você só pensa em sexo?”

E por mais simples que pareça apresentá-la assim, a produção conhece o caminho que deve percorrer, e isso remete a uma das bases do *slasher* oitentista: o sexo; assim, estabelecer um casal jovem e apaixonado desde o seu primeiro momento de tela é induzir que em um determinado momento eles terão uma relação sexual que acarretará em morte, fechando o ciclo para ambos, pois dentro dessa diegese a função dessa personagem é: ter um par ou interesse amoroso, depois praticar o ato sexual, e por fim, uma morte. Uma estrutura reproduzida inúmeras vezes posteriormente, mas que aqui ainda tomava forma e se estabelecia, porque, independente do seu teor, era a demanda da audiência à época.

Por si só, essa visão punitiva sobre o sexo = morte é questionável, já que evoca uma ideia moralista e um tanto cristã, mas além dessa noção, o agravante se dá na apresentação das personagens femininas, e como algumas imagens que permeiam estas personas são reforçadas pelas escolhas de direção e roteiro. Para isso, analisaremos e evidenciaremos uma destas imagens com o filme em questão e a personagem Marcie.

Como mencionado, uma das etapas percorrida para esse tipo de personagem é o ato sexual, e aqui não ocorre diferente. Após um longo dia de trabalho no acampamento, o casal decide procurar uma cabana mais afastada dos demais e ter uma relação sexual. Isolados, eles iniciam o ato de uma forma sutil, contudo, os planos das cenas vão se concentrando na Marcie, ela é o foco, suas expressões e o seu prazer que está em evidência, enquanto Jack assume um papel de coadjuvante na cena até mesmo pelo seu rosto estar posicionado contra a câmera.



Figura 23: Jack e Marcie praticando o ato sexual

A cena inicia em um plano médio (da cintura para cima) e vai tomando uma centralidade, assim, era necessário que sua roupa íntima estivesse à mostra, e a medida que o sexo progride, o rosto de Marcie, através do primeiro plano (enquadrado no rosto do personagem), torna-se o objeto principal. Desse modo, é possível que o público sinta o que a personagem sente de forma mais afetiva, perceba suas expressões e emoções, neste caso, resultado do ápice do sexo.

Contudo, a prática sexual é uma ritualística do casal que está prestes a ter sua sentença de morte decretada, mas para a mulher existe uma etapa exclusiva: os seios. A fase pré-morte pode acontecer antes do ato, durante (como na cena de Lynda em *Halloween*) ou após. Independente do momento, personagens como Marcie mostravam os seios antes da sua cena de morte e isso, com o passar do tempo, tornou-se repetição, um clichê das narrativas, como se precisasse do ritual para a morte ocorrer⁶³.



Figura 24: o ritual dos seios.

Essa análise, de certa forma, remete à performatividade de Butler e à maneira como a ideia de gênero (mulher, homem, não-binário, fluido etc.) está ligada a consequências de punição. Assim, os gêneros inseridos dentro do universo dos *slashers* são enquadrados em moldes escolhidos pela direção e produção e refletem em fatos como: o resultado para o sexo ser a morte e a mulher sofrer e ser mais punida. Estas

⁶³ Há algumas exceções dentro desta ideia. *Sexta Feira 13: Parte 2* apresenta uma cena de sexo em que a personagem não mostra os seios, mas ambos são mortos. Em contrapartida, outra personagem, que não pratica o ato sexual é morta, mas só após a exibição de uma cena gratuita dela com seus seios à mostra.

circunstâncias não podem ser desassociadas do ser mulher/homem, porque elas somente ocorrem devido aos gêneros que, ao mesmo tempo, produzem e são produzidas, reforçando, então, questões como se você é mulher e faz sexo, deve ser castigada, pois este não é o seu papel.

Portanto, podemos afirmar que nesse enfoque de gênero e sexo permeia uma ideia behaviorista, pois além de punir, existe um reforço positivo para personagens que evitam praticar atos considerados errados e “moralmente” aceitos dentro das narrativas⁶⁴. Nesse sentido, Butler declara que “gêneros discretos são parte das exigências que garantem a ‘humanização’ de indivíduos na cultura contemporânea; e aqueles que falham em fazer corretamente seus gêneros são regularmente punidos” (2019, p. 226). Assim, Marcie é punida.



Figura 25: Marcie em sua pré-morte e sendo assassinada.

A construção da cena do assassinato de Marcie também é pertinente para entender a imagem desta personagem que seria reproduzida futuramente em diversas outras produções. Primeiro, temos um plano inteiro para evidenciar o corpo jovial parcialmente de fora da garota, tal qual sua roupa íntima. Logo após, ela escuta um barulho vindo de dentro de uma cabine, e ao chegar no local, nota que o compartimento encontra-se vazio. Marcie, ao se virar, percebe alguém portando um machado, ela logo grita (plano fechado), mas em seguida é atingida no rosto pelo objeto. O primeiro plano da última cena explicita o teor violento do ataque, o sangue, a agressividade e punição por ter agido de forma divergente aos “padrões” do que é ser mulher, assim como supracitado, o castigo é a morte, mas para elas, existe uma crueldade a mais.

Primeiramente, após analisarmos alguns filmes, compreende-se que há processos na composição da morte da mulher que não há na morte do homem. A sexualização e a exposição do corpo é um deles, que através da nudez ou seminudez recorrentes em cenas, associam o corpo feminino à liberdade sexual. Essa transgressão

⁶⁴

Estas personagens são as *final girls* que serão analisadas posteriormente.

que a mulher buscava na época de uma maneira inédita deveria ser severamente punida. Há também uma percepção assertiva do perigo e da morte iminente em muitos casos, em que as personagens femininas antes de morrer sabem que vão, seja pela descoberta do assassino(a), ou de algum corpo, sangue, vestígios de outras mortes etc., e essa decisão do roteiro é uma forma de aumentar mais o castigo, pois induz o jogo psicológico entre estas personagens sobre a revelação do mal.

Em contrapartida, os personagens masculinos poucas vezes descobrem que há um *serial killer*, e suas mortes podem vir inesperadamente, como ser empalado por trás e ter uma facada no rosto no instante em que vira. De tal forma, o choque é imediato, enquanto que as mulheres da trama assistem a sua morte acontecer, ou, no mínimo, sabem que há algo estranho, ainda que seja minutos ou segundos antes do seu destino final.

A partir desse viés, é imprescindível apontar o que Clover diz quando retoma Mulvey e a maneira em que as produções olhavam para as mulheres.

O aparato cinematográfico, segundo Mulvey, tem duas formas de olhar para a mulher, ambas organizadas em torno da defesa contra sua "castração" e ambas, portanto, pressupõem um olhar do homem (ou masculino): um olhar sádico-voyeurístico, pelo qual o contemplador sacia seu desprazer pela falta feminina ao ver a mulher castigada, e um olhar fetichista-escopofílico, pelo qual o contemplador sacia seu desprazer fetichizando o corpo feminino no todo ou em parte. (2015, p. 8)

Baseado nesse trecho, é perceptível o olhar voyeurístico que predomina nos enquadramentos, ângulos e planos, não somente na produção de *Sexta Feira 13*. Se pensarmos o longa como a ideia copiada de *Halloween*, notamos que a imagem de Marcie igualmente estimula na auditório a imagem de Lynda, assim criando um elo de intertextualidade mais efetivo entre ambas as obras em que as duas mulheres passaram pelo mesmo processo performático: sexo-nudez-morte.

Evoco aqui a incorporação de Maingueneau (2020), que trata da apropriação de um discurso por parte do destinatário, nesse caso, podemos destacar a forma como o roteirista Victor Miller apropria-se do discurso de *Halloween*, dado que ele é o auditório dessa produção, logo ele incorpora o discurso do orador (diretor de *Halloween*), e reproduzir no seu roteiro de *Sexta Feira 13* a sexualização das mulheres. Portanto, por *Halloween* ter sido fundamental na criação da narrativa, a audiência do subgênero *slasher* também incorpora, naturaliza e espera a sexualização das mulheres dentro

desses filmes, o que pode justificar, em partes, o porquê dos homens preferirem mais filmes de horror do que mulheres, bem como o fato de essas produções privilegiarem mulheres sempre em papéis de destaque.

É interessante pensarmos que, diferente de Sidney, a personagem Marcie não é posicionada em uma obra metalinguística, não há crítica ao ato punitivo sexual ao qual ela será submetida, mas mesmo assim, ela pertence há um ethos encaixado da direção e roteiro: a imagem dela sendo posicionada em ângulos e enquadrada para que seus seios fiquem expostos; o ato sexual igualmente filmado; sua morte mais visceral e com entendimento do que está prestes a acontecer. A personagem é posicionada na ideia de posicionamento: direção>roteiro>personagem. Ela é obrigada a ficar com os seios de fora porque ela precisa tanto incorporar a Lynda em um ethos intertextual, quanto obedecer ao ethos da produção.

Ademais, outro ponto significativo acerca moralidade da punitiva é a assassina, Pamela Voorhees, que por meio de um diálogo, expressa sua motivação do porquê matar os jovens:

“Sabia que um garoto se afogou aqui? Um ano antes de dois jovens serem mortos. Os instrutores não estavam prestando atenção. Eles estavam fazendo amor enquanto o garoto se afogava. O nome dele era Jason. [...] Jason era o meu filho. E hoje é o seu aniversário. [...] Eu não poderia deixar que eles abrissem esse lugar novamente. Poderia? Não depois do que aconteceu. Oh, meu doce e inocente... Jason. Meu único filho. Você deixou ele se afogar. Nunca prestou atenção. Veja o que você fez com ele. Veja o que você fez com ele”

Os novos monitores do acampamento não são os verdadeiros culpados pelo afogamento de Jason, mas, simbolicamente, se comportam igualmente. Ainda que nem todos façam sexo, ou sejam desinibidos, estar ali naquele ambiente é sinônimo de uma juventude pecaminosa e que precisa ser condenada, detida e punida. E quando notamos que quatro das oito vítimas morreram em consequência da prática ou tentativa do ato sexual, a noção de punição torna-se o cerne de toda a explicação (mas não justificativa) do ato; além da única sobrevivente ser representada na trama pela personagem mais tímida, inibida e potencial virgem, assim reforçando a imagem que a produção deseja transmitir para a audiência.

No que concerne ao ethos de Marcie representado pelo roteiro e direção, dois são visíveis: **namorada** e **instrutora**, mas na conjuntura que engloba todas as questões abordadas, podemos notar um ethos **jovial** (experencial) à personagem, que é representado por alguns fatores: sua aparência; o fato de estar viajando para um local

sem a presença de muitos adultos ou pais; a presença do namorado também jovem. A locação também remete a esse ethos, ela é **instrutora** contratada para cuidar de crianças, e durante o período que o acampamento não é aberto, eles não são podados por ninguém, se divertem, bebem, fumam e, principalmente, no caso de Marcie, transam; conjuntura que assemelha-se à época, dado que jovens e mulheres buscavam uma autonomia e liberdade na época.

Estas características nos permitem pensar no ethos ideológico da personagem como **liberta sexualmente** porque ela assume uma liberdade até um certo limite, não transgredindo ao ponto de quebrar o sistema (igual Sidney). Marcie é dependente do sistema hierárquico do ethos que foi construído antes da sua própria criação, melhor dizendo, ela vai ser liberta até o ponto de fazer sexo, mas morrerá pelo mesmo comportamento. Essa ideologia sobre a liberação sexual é apontada por Rubin (2017 [1982] p. 59) como um interesse vital para os pensamentos feministas:

Uma tendência [do pensamento feminista] tem criticado as restrições impostas ao comportamento sexual das mulheres e denunciado os altos custos impostos a elas por serem sexualmente ativas. Essa tradição do pensamento sexual feminista tem defendido uma liberação sexual cujo alcance beneficiaria mulheres e homens por (RUBIN, 2017 [1982] p. 59).

Logo, por ser uma jovem liberta sexualmente em um período em que mulheres não deveriam ser⁶⁵, o roteiro, por cumplicidade narrativa à outra produção e à realidade moral conservadora, toma a decisão de assassinar Marcie de forma severa como alerta. E a punição mais efetiva acerca do corpo feminino funciona como um aviso para elas seguirem moldes sociais e ideais evitando, assim, a condenação. Destaco a breve conjuntura que Rubin (2017 [1982]) traça nesse período e como, de certa forma, conversa um pouco com o que prestigiamos na tela.⁶⁶

A oposição de direita à educação sexual, à homossexualidade, à pornografia, ao aborto e ao sexo antes do casamento passou das

⁶⁵ Não que na atualidade a castração de mulheres no âmbito social tenha diminuído.

⁶⁶ É complexo afirmar qual a intencionalidade de uma produção, ou de um diretor/roteirista a respeito do papel didático de um filme. Pensemos na fala de Miller, logo, a origem de *Sexta Feira 13* traz uma ideia, de certa forma, involuntária sobre promover ideais acerca da moralidade, castidade, pudor etc. dado que a narrativa foi basicamente copiada de *Halloween*. Contudo, podemos dizer que, independente do propósito dos idealizadores, existe uma reprodução de condutas e costumes aceitos e não aceitos para a sociedade, dinâmica reforçada pela repetição constante dentro da franquia e em produções distintas. Por isso, não podemos afirmar que a decisão em empregar determinadas concepções morais é algo totalmente automático.

margens ao centro da cena política depois de 1977, quando estrategistas de direita e fundamentalistas religiosos descobriram que esses assuntos tinham apelo popular. A reação às temáticas sexuais exerceu um papel fundamental no êxito obtido pela direita nas eleições de 1980.

Partindo dessas ideias, a representação e punição de Marcie, por mais individual que seja, tornou-se compartilhada. Embora *Halloween* tenha sido crucial para a criação do enredo de *Sexta Feira 13*, este longa assumiu um patamar instigante para o período: o número de sequências devido à alta rentabilidade, logo a própria marca *Sexta Feira 13* se desprende um pouco do que fora estabelecido no filme de base e passou a introduzir regras no mercado: sequências mais sangrentas, nudez mais explícita, mortes mais gráficas etc. Algo que fora copiado em produções distintas, e dentro da própria franquia, tal qual a performatividade da morte da mulher **jovial** e que assume um ethos ideológico de **liberta sexualmente**.

Aqui evocamos então a ideia do clichê que Amossy e Pierrot (2022) concebe e como podemos assemelhar ao nosso objeto (a imagem destas garotas), além da sua repetição e a noção de reiteração imagética que se cristaliza no imaginário social.

O clichê é o que marca a especificidade genérica de uma obra literária e sua relação com os outros textos mais elaborados, que pressuponham um leitor de primeiro grau ou uma leitura parodística. Mas os clichês marcam também, de maneira muitas vezes inseparável dos recursos formais, a relação do texto com as representações cristalizadas e com o seu alcance sócio-histórico. Essa dimensão do clichê e do estereótipo alcança os textos literários e não literários. O que interessa ao analista não é detectar as fórmulas de estilo cristalizadas e analisar sua função na economia do texto literário, mas ver como essas fórmulas imprimem, por seu automatismo, formas do impensado no discurso, em que servem a uma argumentação ou marcam a relação de um texto com a norma social (2022, p. 76).



Figura 26: Cenas de pré-mortes ou de mortes da franquia⁶⁷

Nota-se que, independente do enquadramento ou ângulo, os seios das garotas sempre são mostrados para o público. É a repetição de um mesmo padrão dentro de uma direção que involuntariamente diz que essas mulheres, diferentes das *final girls* dessa época, mereciam morrer por serem libertas demais.

Portanto, a partir dessa visão dos *slashers* oitentistas que possuem uma força enorme no âmbito cinematográfico, nos estudos do horror e interesse popular, podemos destacar alguns ethos colhidos da personagem. Logo na primeira cena, Marcie é apresentada como **namorada** (ethos categorial) e sua conotação sexual é apresentada desde então, quando sua fala inicial está ligada ao sexo, ainda que não se coloque nele:

“Você só pensa em sexo, Ned?”

São decisões da produção para construir um ethos **jovial** (categorial) que também dialoga com a circunstância em que ela está inserida com os outros: o cenário isolado de responsáveis, o namoro, a bebida e o sexo, são aspectos que nos indicam um ethos de **liberta sexualmente** (ideológico), mas não tanto **transgressor**, já que ela é morta pela antagonista, Sra. Voorhees que busca vingança pelo afogamento do filho, Jason.

A ideia punitiva sobre a morte de Marcie, e dos outros, associa-se ao que a assassina fala:

“Os monitores não estavam prestando atenção. Eles estavam fazendo amor”

E a direção, ao filmar a cena sexual e os seios de Marcie, nos indica uma intertextualidade com o filme *Halloween* e o clichê que viria a ser repetido até virar um estereótipo: a garota que transa e deve morrer.

Dito isso, concluo que o ethos efetivo de Marcie, quando compartilhado com outras personagens do mesmo grupo, é o da **Mulher-vadia**, ou somente, **Vadia**. Esses ethos foram percebidos por uma série de fatores discursivos e extradiscursivos, mostrados e ditos. É importante ressaltar que filmes posteriores a essa época, que

⁶⁷ Tomei a liberdade de apresentar as sequências só para ilustrar a repetição. Respectivamente temos: *Sexta Feira 13 Parte 3* (1982); *Sexta Feira 13: O Capítulo Final* (1984); *Sexta Feira 13: Um Novo Começo* (1985) e *Sexta Feira 13* (2009) sendo este o último filme da franquia lançado até então.

discutem e criticam a representação da mulher sexualizada, adotam ethos semelhantes ao que apresentamos. Estas produções e suas imagens discursivas serão importantes nas análises futuras quando abordarmos e ampliarmos a investigação sobre a gama de subgêneros da indústria cinematográfica do horror.

A percepção das estruturas narrativas que se repetem na franquia é notável, e uma delas é a da representação feminina que iniciou-se na saga com Marcie, mas que, com o passar dos filmes, foi se intensificando e atualizando, mas não de uma maneira positiva, tendo em vista que a sexualização passou a ser mais nítida e as mortes das personagens mais elaboradas. Assim, o que uma vez concernia em um caso único isolado, com o tempo o ato tornou-se uma performance, um clichê cristalizado na franquia que fora expandido em outros filmes.

Rosemary – O Bebê de Rosemary (1968)

Prosseguindo, sairemos do território do *slasher* para analisar outras imagens femininas que não são destacadas nesse subgênero, pois assim como cada subcategoria possui regras distintas, as imagens femininas também seguem o mesmo padrão, como exemplo, dentro da ótica do horror psicológico, a concepção da **garota-virgem**⁶⁸ ou da **mulher-vadia** não ser pertinente e, em muitos casos, não existir o debate acerca desses perfis. Com isso, o filme a ser discutido é *O Bebê de Rosemary*, de Roman Polanski, uma obra pioneira na discussão sobre satanismo, cultos, maternidade, e, claro, a manipulação psicológica feminina.

Nesta seção, será discutida a imagem de Rosemary que, em seu período gestacional, descobre uma seita de bruxaria envolvendo vizinhos (Roman e Minnie), médico (Sapirstein) e até o seu marido (Guy), cujo objetivo era a fama, e que cedeu o corpo da própria mulher para que ela viesse a ser a genitora do anticristo. Logo, a trama se desenrola a partir da visão paranoica (com razão) de Rosemary, buscando descobrir o que está errado com a sua gestação, além de desvendar os segredos daqueles à sua volta.

A situacionalidade é relevante para a narrativa, tendo em vista que analisaremos uma obra que trata da imagem de uma mulher de classe média alta na década de 1960,

⁶⁸ É imprescindível pensar que a *final girl* foi criada exclusivamente para se referir às protagonistas dentro do subgênero *slasher*, devido as estruturas e decisões narrativas as quais as personagens estavam inseridas. Com o passar do tempo, o público ressignificou o termo tornando uma nomenclatura para todas as protagonistas dos filmes de horror, ainda que o título não encaixe apropriadamente na maioria das protagonistas dentro do universo dos subgêneros.

ou seja, uma dona de casa e futura mãe. Contudo, é nesse intermeio que as lutas da segunda onda feminista crescem no âmbito da liberação sexual, da independência da mulher que supostamente ameaça o conservadorismo e o patriarcado, algo representado por Rosemary no filme que espelha uma imagem mais real das mulheres da década de 1960, tendo em vista que “Rosemary poderia ser interpretada no período de estreia do filme como uma corporificação desta nova ameaça à sociedade patriarcal” (LOPES, 2021, p. 54).

Posto isso, diferente das demais análises, a investigação sobre Rosemary dar-se-á de uma forma particular, devido à maneira que o filme é conduzido pela direção. Enquanto em outras personagens seus ethos eram produzidos pela produção (direção, figurino, cabelo, maquiagem etc.) e também por elas mesmas, em *O Bebê de Rosemary* veremos a ocorrência dos enunciadores (idealizadores) agindo para criar imagens da personagem por meios que não são exatamente ditos e mostrados por ela, mas sim pela composição da diegese como um todo, o que engloba os aspectos técnicos, como narrativos e dos outros personagens.

Nesse sentido, também é relevante retomar o quadro 2 sobre o fenômeno de encaixamento nos filmes, pois compreender como os ethos representados (Rosemary) se inserem na hierarquia ajudará a entender que, em muitas cenas, entrará em discussão quais são os ethos da personagem e quais são os ethos que a produção quer que acreditemos. Ao fim do longa, será comprovado quais ethos de Rosemary que os enunciadores destacavam são efetivados.



Figura 27: Primeira aparição de Rosemary

Mas antes, Rosemary faz sua primeira aparição, e por meio da cena e do diálogo fomentado pelo corretor do apartamento, percebemos que ela é uma mera esposa dona do lar. Na situação, o corretor questiona se Guy é ator, Rose intervém automaticamente dizendo que seu marido é ator. A cena se desenvolve sobre os papéis dele na televisão, enquanto a ocupação da mulher é deixada de lado, até ser questionada:

Corretor: vocês têm filhos?

Rosemary: nós planejamos

Em seguida mostra-se admirada pelo apartamento:

“O apartamento é maravilhoso. Eu amei! [...] É maior que o outro. Melhor localizado. Oh, Guy, vamos ficar com ele. Aquela sala poderia ser... por favor. Vamos ficar”.

Em uma troca de falas, já é estabelecido o ethos primal de Rosemary: **esposa e dona de casa**, um reflexo nítido da mulher na sociedade da década simbolizada, o que nos leva a pensar em um ethos ideológico de **conservadora**, dado que ela está inserida em um ambiente onde perpetua normas sociais, como sendo uma mulher, casada, que quer ter um filho enquanto o marido é aquele que sustenta a residência⁶⁹.

Prosseguindo, assim que o casal conhece a nova casa, há uma cena em que o corretor descobre um armário fora do lugar, com isso, Rosemary, instantaneamente, observa os rastros do móvel que foi arrastado para cobrir a porta de uma suposta despensa, diz ela

“Ela mudou de posição. Ele costumava ser ali”

A fala contribui para formar outro ethos da personagem, o de **atenciosa**, o “detalhe” é uma característica da personagem que busca nas minúcias explicações para o que está acontecendo como nas situações: i) Lembrar de informações pessoais dadas por uma vizinha antes de “cometer suicídio”; ii) Perceber os brincos de Roman (o vizinho) e estranhá-los; iii) notar os quadros removidos na casa dos vizinhos

“As orelhas dele são furadas”

“Por que eles tiraram os quadros das paredes? Os quadros. Eles os tiraram, mas deixaram os pregos. Sobrou um que não combinava”

⁶⁹ A partir do ethos ideológico apresentado, destacamos o seguinte fragmento sobre alguns aspectos da ideologia conservadora: “os conservadores buscam preservar a hierarquia impedindo mudanças sociais ou a mobilidade social, ou seja, a capacidade que os indivíduos podem ter, dadas as condições de cada sociedade e a disponibilização de políticas públicas, de se transferir de um estrato social para outro, de preferência de uma camada social inferior para uma superior” (SILVA; PAULA, 2022, p. 9)

Nessas ocasiões, percebe-se um ethos mostrado pela própria personagem, ela não precisa dizer “eu sou atenciosa”, mas apresenta o ethos por meio das falas/comportamento. Assim, todos os pormenores constroem uma personagem detalhista e **atenciosa**, levando-a à descoberta que Roman (vizinho) é um bruxo. O que gostaríamos de esclarecer sobre esse ethos de Rosemary é que as mulheres no horror, quando são colocadas em tramas, semelhantes ou não, igualmente demonstram uma singularidade sobre os cuidados. Em diegeses futuras, até mesmo passadas, mulheres ditas como loucas sempre são atenciosas, até porque é nos detalhes onde vive o diabo e a verdade.

Passando os dias no apartamento novo, Rose e Guy começam a receber visitas não esperadas de Minnie e Roman que, inconvenientemente, perturbam a paz de ambos. Todavia, o rapaz logo mostra afeições pelos demais moradores, enquanto a mulher ainda demonstra desconforto. A afeição de Guy ocorre por ter recebido uma proposta: em troca de fama ele deveria entregar a esposa ao diabo para gerar o anticristo. Tal informação somente é sugerida ao longo do filme, mas revelada no ato final.

Após aceitar o pedido, ele começa a demonstrar estranheza, uma leve distância e afastamento para com Rose, o que a faz sentir falta do marido, como demonstra na conversa com o seu amigo, Hutch. Com a voz falhando, ela menciona o quanto Guy está ocupado com o papel, demonstrando tristeza por não ter o marido de antes. Todavia, quando chega em casa, ela é recebida pelo esposo com flores, todo carinhoso, desculpando-se por ter estado estranho.



Figura 28: Indícios de manipulação

A primeira ação manipulativa de Guy ocorre na cena acima, sabendo do destino da sua esposa, ele precisa convencê-la a ter o filho com ele, logo, a partir de um gesto de bondade (as rosas vermelhas), ele lhe pede desculpas por estar distante, culpando seu papel, mas, por ser o emprego ideal, Rose diz que é normal sentir-se assim. E, imediatamente, diz que eles vão ter um bebê, sem solicitar, e ainda que diga “está bem?”, a frase sai como uma afirmação, pois ele entende que Rosemary quer um filho (ou acha que quer). Logo, Guy manipula sua esposa pelo desejo de ser mãe, dessa forma, o seu ato enunciativo (flores, pedido de desculpas, afirmação sobre ter um bebê), afeta o emocional da esposa, criando uma manipulação por meio do pathos. Vejamos então a fala de Ferreira (2020) sobre a relação do orador com o pathos.

Ao elaborar um discurso persuasivo, o orador procura incitar as emoções de seu auditório, mas para isso é necessário que o auditório esteja disponível afetivamente para disponibilizar um espaço no qual o orador trabalha em seu ato argumentativo. Quando a disponibilidade se faz presente de maneira bem-sucedida a “trajetória das paixões recebe o aval para percorrer de forma imbatível a máquina humana. (FERREIRA, 2020, p. 141)

À vista disso, percebe-se a intenção primordial de Guy: seduzir a mulher para alcançar o seu objetivo, dando o passo inicial para o domínio do corpo de Rosemary, e a controle da sua mente. Igualmente na cena a seguir, a qual precede o estupro, notemos:

Rose: Tem um gosto ruim. Um gosto de giz.
 Guy: Não estou sentindo. Não tem gosto algum.
 Rose: Tem sim.
 Guy: Vamos lá. A velha passou o dia todo na cozinha. Coma.
 Rose: Não gostei.
 Guy: É uma delícia.
 Rose: Você pode comer o meu.
 Guy: Não preciso. Sempre tem que ter algo errado.
 Rose: Se vamos acabar discutindo...
 Guy: Se não gosta, não coma...

Para Rosemary, essa situação é um jantar romântico que levará a uma relação sexual com o seu marido. Entretanto, ela é uma preparação para o ritual, e dentro do mousse entregue por Minnie há remédios ou drogas para que a mulher durma. Percebe-se pelo discurso de Guy que ele vai e volta no seu desejo em fazê-la experimentar o doce, ora negando a afirmação dela, ora fomentando, mas sempre num tom equivalente a “você deveria tomar”. No fim, Rose toma um pouco do mousse para satisfazer o gosto

do marido, porém, também joga uma parte fora, assim que ele sai de vista, mostrando que, embora acate os desejos do marido, ainda tem um controle próprio, uma insurgência de dona de casa. Contudo, o mousse faz efeito e ela desmaia...

Após Guy levar sua esposa para a cama apagar, Rosemary começa a sonhar, alucinar ou vivenciar uma experiência: Rose aparece em um barco acompanhada de outras pessoas, em seguida, volta para o quarto com Guy despindo-a, assim, a cena vaga através de um jogo de cortes com imagens desconexas e inconsistentes relativas ao mundo dos sonhos. Rosemary Estaria sonhando? Alucinando? O que é real? A direção navegante de Polanski cria uma confusão ainda mais forte em um auditório desacostumado com as narrativas do horror, e tal qual a audiência, Rose fica à mercê de respostas, e nesse momento a dúvida sobre os comportamentos de Rosemary torna-se mais evidentes.

Nota-se que enunciador (o diretor) percorre um caminho da interrogação tanto para ela quanto para o público, assim, construindo alguns ethos que atrelam muito mais ao mostrado pela direção e roteiro do que concretizando e provando o que de fato aconteceu, uma característica do subgênero psicológico, dado que o implícito é um recurso muito utilizado.

Ao acordar, ela sente-se desconfortável pelo suposto sonho vívido, e se depara com marcas e arranhões no corpo. Seu semblante é de incômodo e exaustão, mas busca entender o que aconteceu pelo estado físico. Guy, que está eufórico ao seu lado, vangloria-se da noite passada, deixando evidente a relação sexual com brincadeiras. O choque de Rose por ter sido submetida ao ato sexual desacordada a deixa mais desconfortável, e até diz

“Eu sonhei que alguém estava me estuprando. Não sei, não parecia humano”,

Complementado por um “muito obrigado” de Guy, o que podemos concluir dessas situações sofridas por Rosemary é uma mulher submissa, e ainda que possua autonomia em certos momentos outrora, ela cede aos caprichos e prazeres do marido. Não fora Guy que a estuprou, mas sim o diabo, no entanto, por ora, fica entendido que seu marido aproveitou o momento de inconsciência e praticado o ato, o que resulta igualmente em um estupro.

Atitude normalizada, como destacada por Pedro (2022, p. 168), pois dentro do casamento há uma normalização do poder masculino, logo quando Guy supostamente

estupra Rosemary desacordada, pelo fato de serem casados, tal ato não é considerado uma violação do corpo, é como uma tradição distorcida de uma sociedade tradicionalista e patriarcal, o que retoma ao seu ethos **conservadora**.

E por mais que Rose sinta-se acanhada ao acordar, e não demonstre ter gostado do ato sexual para Guy, mantém-se quieta, eles até dialogam:

Rosemary: poderíamos ter feito esta manhã. Ontem à noite não era nossa única chance”, Guy: eu estava um pouco bêbado

A interlocutora fica em silêncio, assim suas atitudes de reclugar-se em momentos de impor-se demonstram um ethos de **subjugada** de uma mulher que mesmo se impondo, sempre cede, um retrato de muitas que ainda vivem nesse tipo de relação abusiva, onde o não dizer durante um discurso também diz muito sobre a personagem.

A notícia da gravidez não demora para chegar, e com isso, algumas complicações: Guy parece mais distante; os vizinhos intrometidos; o mal-estar e as dores crônicas negligenciadas por todos, incluído o médico. E o agravante do seu amigo Hutch ter entrado em coma. Em um dado momento, ele parece ser o único a compreender a saúde grave da amiga, despertando em Guy e Roman desconfiança. Assim, o grupo age para que Hutch adoeça e não incomode mais.

O contexto faz com que Rosemary torne-se mais doente e reclusa, mas a fim de espalhar, ela decide dar uma festa, e intencionalmente, proíbe a entrada dos vizinhos e do médico. Durante a celebração, a grávida transporece a fraqueza e é consolada pelas amigas, as quais demonstram indignação para com Guy e pelo estado de saúde dela.



Figura 29: Rosemary encontra suporte nas amigas

O amparo que Rosemary recebe pela primeira vez é significativo por vir de outras mulheres, não que na própria trama não exista vilãs, muito pelo contrário, entretanto, a cena ser composta apenas por mulheres demonstra um olhar cirúrgico de mulheres que supostamente pertencem à mesma classe que Rose e que demonstram indignação com a situação dela, um rompimento para o patriarcado, mas também, um diálogo direto para os movimentos feministas transgressores da época. Destacamos também a incorporação de Maingueneau (2020), bastou um contato direto com Rosemary que as outras mulheres aceitaram seu discurso e afirmaram que aquela situação ao qual a grávida está passando não é aceitável.

Nota-se também o estado físico da personagem, seu cabelo cortado, a maquiagem do rosto pálido junto com as olheiras que são frutos da intenção do roteiro/direção em instigar que ela não está bem fisicamente ou mentalmente, lembrando que Polanski busca uma dualidade nessa imagem de Rose, assim, o ethos se mostra também pela forma como ela é representada por uma maquiagem e cabelo, decisões conscientes da direção que instigam no público mais desconfiança se Rosemary está louca ou realmente doente.

Depois da festa e de receber os conselhos das amigas, Rose se impõe em uma conversa com Guy.

Rose: Eu vou ao Dr. Hill na segunda. Ou o doutor Sapirstein está mentindo ou ele é, não sei, maluco. Dores como essas são um aviso de que algo está errado.

Guy: Rosemary...

Rose: Eu não vou beber aquele suco mais. Eu quero vitaminas e pílulas como todo mundo. Eu não tenho bebido aquele suco há três dias. Joguei-o fora.

Guy: Você o que?

Rose: Eu mesmo fiz o meu.

Guy: Foi isso que aquelas vadias lhe disseram? É esse o conselho?

Rose: Elas são minhas amigas.

Guy: Elas são burras e não deveriam se meter.

Rose: Só quero uma segunda opinião.

Guy: Rose, você tem o melhor doutor em Nova Iorque. Sabe quem é o doutor Hill? Um ninguém. É o que ele é.

Rose: Eu estou cansada de ouvir você elogiar o doutor Sapirstein. Eu não estou mudando, só quero uma segunda opinião

Guy: Não vou deixar, Ro. Quero dizer, não seria justo com Sapirstein.

Rose: Não seria justo? O que você está falando? E o que seria justo comigo?

Nessa cena, há dois discursos manipulativos que se aglutinam: i) a persuasão pelo pathos por tentar instigar em Rose uma eminente preocupação com o bebê; ii) a

autoridade do interlocutor, ambos sendo realizados por Guy. Mas como essa relação acontece? Bom, analisemos: o discurso de Guy é uma tentativa de instigar em sua mulher uma preocupação por parte dele, no falso cuidado por ela ter parado de tomar o suco oferecido por Minnie, ou estar desconfiada do doutor recomendado pelos vizinhos. Assim, ele joga com o psicológico e emocional (pathos) da esposa quando evoca uma autoridade por parte de Dr. Sapirstein, ele “é o melhor obstetra da cidade”, como já dizia Minnie, então por que temer?

O fato do Sapirstein ser indicado como um ótimo profissional e até reconhecido pelo amigo de Rosemary, Hutch, faz com que o seu discurso assume uma autoridade, ponto discutido por Amossy (2016, p. 120). Quando discorre sobre a ideia de autoridade por Bourdieu, a autora menciona que a função social do orador adequa-se ao poder das palavras, assim “o discurso não pode ter autoridade se não for pronunciado pela pessoa legitimada a pronunciá-lo em uma situação legítima”. E o que vemos é Sapirstein ser legitimado por todos⁷⁰, enquanto negligencia as dores crônicas de Rose. O pathos é utilizado aqui, pois, de acordo com Ferreira (2010), é a argumentação a partir do psicológico “com o objetivo de afetar as emoções e sentimentos do auditório, mediante a habilidade do orador em manipulá-las em favor da adesão ao discurso que profere”.

Logo, é o sentimento de Rosemary com o seu bebê em jogo. Ela se preocupa com a sua saúde, mas em especial do bebê, por isso que quando as dores vão embora, milagrosamente, após a discussão, ela diz: “está vivo. Está se mexendo”.

Nesse diálogo, percebemos alguns ethos: além de uma mulher **subjugada**, temos uma imagem de uma mulher **manipulada e controlada**. A ideia da subjugação consiste em tornar alguém submisso, porém, a manipulação incita uma adesão de fato ao que está sendo dito/proposto pelo orador. Assim, Rose, como **subjugada e manipulada**, para de questionar. Outro ethos apontado pelo desenrolar da cena é o de **exagerada**, dado que em um minuto ela se diz com “dores crônicas” e segundos depois “Parou. A dor parou de repente.”, assim, novamente, a direção nos faz pensar em qual posição realmente está Rosemary. Ela dizer que sente algo em um momento e subitamente a sensação parar faz os enunciatários se perguntarem qual ethos realmente pode ser acreditado, o de **manipulada** ou o de **exagerada**.

Porém, como supramencionado, os enunciadores moldam os ethos de Rosemary em torno da narrativa como um todo, na maioria das vezes englobando situações com

⁷⁰ Interessante apontar como a ideia de discurso de autoridade está ligada com a noção de estereótipo, tal como fomentar que no caso de um médico, a noção geral sobre esse ethos é positiva.

outros personagens. A decisão da produção é sempre deixar em dúvida em quais ethos os enunciatários devem acreditar, a instância da produção, nessa análise, faz-se muito presente, porque a imagem de Rosemary é criada fortemente por esses aspectos dentro do nível das decisões do diretor/roteirista.

O ethos **exagerada** instigado pelo personagem Guy e pelos enunciadores é confrontado pelo ethos de **atenciosa**, tendo em vista que Rosemary volta a estranhar certos comportamentos. O interessante sobre analisar uma personagem objeto como Rose é a transição, ora ela vai de calma e doméstica, ora ela assume uma imagem de teimosa e obstinada em descobrir a verdade, um reflexo complexo de uma mulher vivendo uma sociedade igualmente em transição.

Passados alguns meses de gestação, Rose recebe a notícia que Hutch morrerá, e em seu enterro, recebe um livro que contém supostas informações que Roman é filho de um bruxo. O que a faz informar a Guy:

“Usam sangue nos rituais. E o sangue mais poderoso é o de um bebê”

Porém, novamente ele desacredita. Sozinha, Rose procura em livros por mais pistas que comprovem sua sanidade, até descobrir que os bruxos são capazes de ferir seus inimigos jogando maldições e utilizando sangue e pele de bebês em rituais. A partir das informações, ela percebe que seu marido conseguiu o papel às custas da cegueira de outro ator, ou o fato de Sapirstein utilizar o mesmo amuleto que Minnie a apresentou. Juntando os vestígios, ela decide contar tudo ao antigo médico. Ao chegar à clínica do Dr. Hill, ela relata todas as descobertas:

“Eles planejaram tudo desde o começo. Eles provavelmente fizeram um acordo com Guy em troca de sucesso e ele prometeu nosso bebê. Eu sei que parece loucura”

Rosemary, sempre atenciosa, apara as arestas da história ao contar à Hill, o qual, pela primeira instância, demonstra acreditar no seu discurso, embora não em bruxaria. Tal atitude deixa Rosemary feliz por não ter sido tratada como louca. Contudo...



Figura 30: Rosemary desacreditada

O discurso não fora convincente. Hill contata o doutor Sapirstein e o marido dela para que a buscassem. É interessante fazer um paralelo à cena das amigas, enquanto em um momento ela recebe o acolhimento de outras mulheres, neste em questão ela recebe a negação, e em ambas situações, são compostas por trios. E a atitude de Hill em desacreditá-la diz muito sobre a autoridade não enxergada em Rosemary, enquanto Sapirstein possui, portanto, independente do discurso bem formulado da mulher, com algumas provas, até mesmo a negligência médica, ela não possui autoridade o suficiente para convencer seu interlocutário (Dr. Hill), algo que Amossey (2016, p. 121) comenta: “a eficácia da palavra não depende do que ela enuncia, mas daquele que a enuncia e do poder do qual ele está inserido aos olhos do público”.

Ao chegar ao prédio, Rose foge e consegue se trancar no apartamento, ela tenta contatar uma das amigas, porém é surpreendida pelo marido e diversas pessoas desconhecidas, até ser sedada. No outro dia ela descobre que seu bebê nasceu morto e em uma conversa com o marido ele diz

“Abe [Sapirstein] diz que é histeria pré-parto. Você ficou completamente maluca. Encare os fatos, você estava louca no pré-parto”

Embora a palavra “louca” só seja pronunciada nos minutos finais do filme, o tempo inteiro, as ações dos personagens fomentam a imagem de “loucura” em Rosemary, o que fica a cargo do público deduzir dois ethos: um de **mulher perturbada** ou de **desacreditada**, um substituirá o outro assim que o ethos efetivo de Rose for

concretizado, e isso ocorrerá no ato final quando Rosemary descobre tudo.

Novamente, temos a instância dos enunciadores na produção, dado que uma hora Rose percebe um detalhe estranho

“Guy nunca dormia de pijamas. Talvez seja para esconder alguma marca que fez”

Quando se refere ao pacto. Outrora, sua sanidade é colocada à prova quando o filme não apresenta indícios da bruxaria de fato, ou quando ela aparenta estar bem de uma hora para outra. Logo, os ethos mostrados pelo roteiro buscam ditar o que ela é, aqui se desdobram os outros personagens, a direção onírica, seu figurino, o cabelo bagunçado, a maquiagem borrada e pálida, são ferramentas da produção que tendem a criar os ethos de **exagerada** e **mulher perturbada** para os enunciatários aceitarem essa verdade.

Desconfiando de Guy sobre a morte do bebê, ela espera o momento ideal e vai até o apartamento de Roman e Minnie, deparando-se com a imagem de um grupo de pessoas ao redor de um berço onde está o seu filho, mas ele não é normal, é o filho do diabo, ele tem os pés, mãos e olhos do pai. Após passar o filme sendo tratada como louca, Rosemary parece não acreditar em seus olhos, assim, entra em estado de choque por um tempo para processar a informação de que ela deu à luz ao anticristo. Contudo, ela se rende, retorna ao berço, e observa o próprio filho com ternura e compaixão, com um enquadramento, plano e ângulo parecidos, mas distintos pelo olhar de uma mãe.



Figura 31: O choque e a ternura de uma mãe.

A imagem efetiva de Rosemary é o de uma mulher impulsionada à loucura por quase todos os personagens à sua volta, até mesmo pelas decisões do enunciador. É um material forte e denso sobre a retratação atemporal do que é ser mulher, tal qual a fala de Pedro (2022) sob esse viés.

Percebemos que a mulher é vista como louca em todos os momentos

da história em que tentam ser independentes, por demonstrar desejos próprios, vontades próprias, e tentar se libertar de uma visão patriarcal em que sempre é vista e posta em segundo plano. Muitas vezes a sociedade utiliza o termo louca se dirigindo a mulher, inclusive nos dias atuais, [...] em que quando não se entende os reais motivos que levam a loucura, doença mental, torna-se mais comum e fácil rotular e estigmatizar através de credences agregadas durante a história e sua relação com as mulheres (2022, p. 191).

A partir dessa visão geral, os ethos de Rosemary, **exagerada** e **mulher perturbada**, e até mesmo um ethos de **Mulher-louca**, podem se encaixar na ideia do ethos armadilha dentro do primeiro nível, o dos idealizadores. Rosemary não é louca, ela acredita ser louca (diferente da interlocutora Jill do filme *Pânico 4*). O que ocorre é que a personagem é uma armadilha sem fazer-se como armadilha, dado que nesse caso é a instância do enunciador que assume esta função em colocá-la como armadilha para o auditório, sem a personagem saber ou se pôr como armadilha. Por isso que a composição do roteiro, dos diálogos, personagens, percorrendo pelo figurino juntamente ao penteado e aparência, tudo é pensado para reforçar o ethos de **Mulher-louca**, mas que não passa de uma ilusão que será revelada no fim da produção; também pelo próprio nível dos idealizadores. Ela não se desmascara, o desmascaramento é dentro da instância do enunciador, diretor/roteirista, mas que a usa para tal finalidade.

É por tal conjuntura que a armadilha existe, porque o ethos de **Mulher-louca** foi criado conscientemente pelo enunciador para iludir o auditório até certo ponto. Mas ele também é criado para ser descoberto, a revelação da lucidez de Rosemary permite à audiência, que caiu na armadilha, passar pelo sentimento de surpresa (o pathos despertado), e posteriormente terem a comprovação que ela não estava alucinando, muito menos estava perturbada ou era exagerada.

Tomo a liberdade de concluir dizendo que a imagem de uma **mulher-louca** nunca passou pelas minhas considerações, dado que as diegeses do cinema do horror sempre optaram por colocar mulheres, iguais à Rosemary, em papéis de destaque onde elas, mais do que ninguém, percebem o cerne do mal, mas foi importante trazê-lo por ter sido reforçado pela produção do filme.

Com isso, enxergamos em Rose o ethos efetivo de **mulher-lúcida**, pois, no fim, toda a descrença para com a personagem desaparece, e sua trajetória e discursos não são mais colocados à prova, evidenciando que apenas estavam sendo desqualificadas e postas como malucas, quando, na realidade, são apenas mulheres em sua plena sanidade gritando “acredite em mim!”.

Lilith – Caso 39 (2009)

A análise será a respeito da personagem Lily do filme *Caso 39* que, dentro do acervo trazido nesta seção, pode ser considerado o filme menos influente. Todavia, devido à narrativa condizer com uma representação bastante popular nas narrativas do horror cinematográfico, a personagem torna-se um objeto pertinente a ser investigado.

Semelhantemente ao *Bebê de Rosemary*, o filme é uma aglutinação do subgênero psicológico com sobrenatural, sendo mais evidente que o longa de 1968. A trama segue a assistente social Emily que se depara com o caso 39 cuja situação diz respeito à Lily, uma garotinha de 10 anos que sofre negligência dos pais biológicos. Informando a premissa, partimos para a análise de Lily, mas esclarecendo que como a relação das duas – Emily/Lily – é significativa para a trama, a mulher será essencial para entendermos o ethos de Lily, dado que a linguagem cinematográfica se completa a partir da aglutinação dos elementos na tela, e Emily é um elemento para Lily e vice versa.



Figura 32: Primeira aparição de Lily

A primeira aparição de Lily é quando Emily visita sua casa para a primeira inspeção, logo, tanto para a assistente quanto para o público, percebemos uma garotinha quieta e supostamente tímida. Ela se esgueira pela escada para conversar com Emily e mal consegue pronunciar seu nome. Outros componentes também são auxiliares na construção da imagem inicial da garota, seus pais e a inter-relação dos três.



Figura 33: Lily introvertida na presença dos pais

Nessa cena, fica evidente a Emily e a audiência (enunciatário) uma introversão por parte da garota, seu olhar cabisbaixo e a fragilidade são realçados pelo ângulo *plongée* (filmado de cima para baixo) (imagem 1), e pelas expressões faciais e corporais dos personagens ao longo da cena, como na segunda imagem quando Emily percebe o distanciamento do pai ao recusar responder suas perguntas diretamente, somente sussurrando no ouvido da esposa/mensageira:

“Eddie disse que não precisamos da sua ajuda. [...] Eddie disse que não gosta de falar quando está com raiva”

Portanto, de primeira instância, temos uma família tradicional composta por um pai autoritário, uma mãe submissa e uma filha **reprimida**, esse sendo seu primeiro ethos que pode ser constatado pelo ethos mostrado: o comportamento silencioso e retraído com os pais.

No dia seguinte, ao chegar no escritório para prestar declarações, mudanças de comportamento, corporalidade (somente no pai) e vestimenta são perceptíveis.



Figura 34: A encenação da família ideal

Vestidos e arrumados formalmente, a família chega ao escritório, e diferente da cena anterior, quem assume é o pai, usando um discurso em que compreende a posição difícil onde eles estão, mas são pais que amam a filha e que está disposto a mudar a situação. Ele diz sobre ele, ao passo em que também tenta dizer sobre os três, ou seja, busca construir uma imagem dos três, que não é bem-aceita por Emily. Citamos

Mainguenau (2020) quando diz que o ethos não é somente uma construção dita de si no discurso pelo próprio orador, ela é composta por ethos mostrados. Logo, a personagem Emily por trabalhar e ser perita em compreender situações semelhantes, percebe que o discurso de Ed não condiz com a realidade, ou seja, a persuasão pelo pathos e pelo dito não foi efetivada.

O discurso dele se torna recusável porque o ethos **reprimida** da garota ainda é visto, mesmo que haja uma composição de figurinos, sorrisos e discursos sentimentais. Logo, Emily diz ao seu superior:

“Não me diga que está caindo nessa história de filhinha do papai? Me deixe falar com ela. Sozinha”

Assim, ela não incorpora o discurso do pai, e conversando com Lily separadamente, acredita que pode extrair alguma informação do que está acontecendo.

Lily: Eles me odeiam.

Emily: Tenho certeza de que não te odeiam.

Lily: Odeiam sim. Eu os escuto. Eles vão para o porão e conversam.

Emily: Do que eles falam?

Lily: Me mandar para o inferno.

Emily leva Lily para prestar um depoimento. Essa atitude é o contraponto da cena anterior, pois temos uma personagem que adere ao discurso daquele que enuncia, logo podemos destacar o grau de aceitabilidade levantado por Perelman e Olbrechts-Tyteca (2005), o qual consiste na hierarquia do que é preferível pelo auditório, ou seja, os valores e as crenças desse. No caso, temos Emily, uma assistente social que convive com casos semelhantes de pais abusivos, assim, sua vivência a faz acreditar em Lily e não em seu pai. As falas de Lily:

“Eles querem me machucar” ou “se eu desaparecer, você vai me procurar?”

Dizem muito sobre a preocupação da garota com a própria segurança, o que instiga em Emily um instinto de protetora, e dessa forma, a incorporação ocorre no ato de querer ajudá-la a todo custo.

Mesmo sem conseguir reverter a situação, Emily mantém o contato até o dia em que recebe um telefonema pedindo socorro. Dada a circunstância, ela vai até a casa da

família e se depara com os pais tentando matar a filha. Após a situação, a guarda deles é retirada, e Lily passa a ter uma imagem de garotinha **vulnerável** que foi submetida a uma relação violenta e de coerção. Logo, o ethos **reprimido** se junta ao ethos **frágil** e, agora, ao de **órfã** (“Doug disse que possa ter que ir para um abrigo”), dada a perda da guarda, e ela ter sido enviada a um abrigo.

Lily implora para ser adotada por Emily:

“Por que eu não posso morar com você? Eu não quero ficar aqui (abrigo), eu quero morar com você”

No início, Emily recusa a ideia por acreditar não ser uma boa mãe. Contudo, a dor e o sofrimento (instigados pelos recursos discursivos e extradiscursivos do pathos) da menina a faz voltar atrás, e apela ao conselho que a guarda temporária seja-lhe entregue.

“Lily precisa, neste momento, de apoio e um ambiente seguro com alguém que ela pode confiar. O sistema não pode lhe dar isso, mas acho que eu posso. Melhor do que ninguém, por causa do meu treino. Passamos muito tempo lidando com burocracias, acho que se olharmos para a situação, esta situação, esta criança, está claro do que ela precisa”

Com esse discurso, podemos perceber uma personagem que é persuadida pelo composto sentimental, assim, ela utiliza igualmente do pathos para ganhar a causa, mas além disso, o logos é importante nessa questão, pois nele está seu conhecimento e treino profissional que a faz qualificada para conseguir a guarda temporária. Dito isso, ela consegue um novo lar para Lilith, que por sinal, é o seu verdadeiro nome. Nesses trinta minutos, o longa nos apresenta uma menina **reprimida, vulnerável** e, por fim, **órfã**. Pelo o que passou, ela é contida, e muito acanhada, pouco ouvimos sua voz, e sempre demonstra timidez e ser **frágil**. Dessa forma, temos a composição ideal de um ethos de **vítima** que precisava ser salva. O ethos mostrado de todo o sistema (a assistente social, o psicólogo, o envio dela para o orfanato etc.) compactuam com o ethos **frágil** e o ethos de **vítima**, até por que, caso ela não fosse, seria enviada para outro local, igual aos pais que são os culpados e foram para a prisão, visão que Doug, o psicólogo, ajuda Lily a internalizar: “não é minha culpa o que aconteceu”.

Com o decorrer dos dias, as coisas começam a mudar, e Emily recebe a notícia que um garoto órfão do grupo de Lily, Diego, assassinou os pais, e que na noite do

crime alguém ligara da casa dela para ele. As suspeitas caem sobre a garotinha que nega a autoria da ligação, mas é desacreditada pelo agente policial que faz a seguinte declaração:

“Você nunca acha que alguém é capaz de fazer esse tipo de coisa. Na nossa mente, é sempre uma criatura sem nome e sem rosto. Às vezes, a cidade parece estar cheia delas, mas são só pessoas como você e eu. Ela está mentindo”

A partir da fala, podemos analisar um personagem que não é convencido pelo discurso de Lily, ademais, mostra a percepção sobre quem é capaz de cometer o crime ou, até mesmo, mentir. O “você e eu” refere-se a **todos nós**, e que, necessariamente, uma garotinha de dez anos está isenta de cometer tais atrocidades. A partir disso, podemos destacar a ideia estereotipada da inocência⁷¹ quando vinculada à infância, em especial, à infância feminina. Como retrata Louro (2003), o gênero é fabricado por diversas instituições, e Emily pertence a uma delas, portanto, ver Lily como uma garota frágil, inicialmente, e depois a ver mentindo em uma situação grave, quebra a imagem dela construída previamente, pois o esperado de uma menina como Lily, não apenas por ser uma garota, mas por ser **vítima**, cria incertezas na assistente.

Posteriormente, em uma cena com o psicólogo, Lily revela ethos distintos dos anteriores: **mais comunicativa** e **articulada** com as palavras. Quando questionada sobre gostar de Doug, o psicólogo, ela diz que não, porque ele é “superficial” e “convencido”, além de dizer que não precisa pedir desculpa, já que “você é adulto. Isso é constrangedor”. Ela se apresenta **mais comunicativa** nesse discurso por meio de um vocabulário bem elaborado e sem estar retraída como antes, e mostra-se **articulada** com feições de desdém e superioridade nas respostas, enquanto enfrenta o psicólogo ao questioná-lo “me preocupo com o que vai acontecer”, quando ele diz não, ela responde “Deveria ter dito sim”.

As atitudes inéditas da garotinha contrastam com a imagem propagada pelo roteiro e direção na meia hora inicial, portanto os ethos primários – **reprimida, vulnerável, frágil** – com os novos causam estranheza. É a mesma garota de antes? A resposta pode ser sim e não porque estamos lidando com um ethos representado, uma personagem encaixada na hierarquia do representante (direção/roteiro), esse sendo

⁷¹ É imprescindível esclarecer que o debate em questão trata-se das diegeses estabelecidas dentro dos filmes de horror que podem coincidir com a realidade. Não é nossa intenção, demonizar ou normalizar uma inocência, ou falta dela, mas evidenciar quais imagens são (re)produzidas nessas narrativas.

articulador das imagens dos personagens de acordo com o que querem transmitir. Portanto, a produção joga com o enunciatório esses ethos variados que muitas das vezes assumem aparências iniciais, mas que se tornam contraditórias com outras no decorrer da projeção.

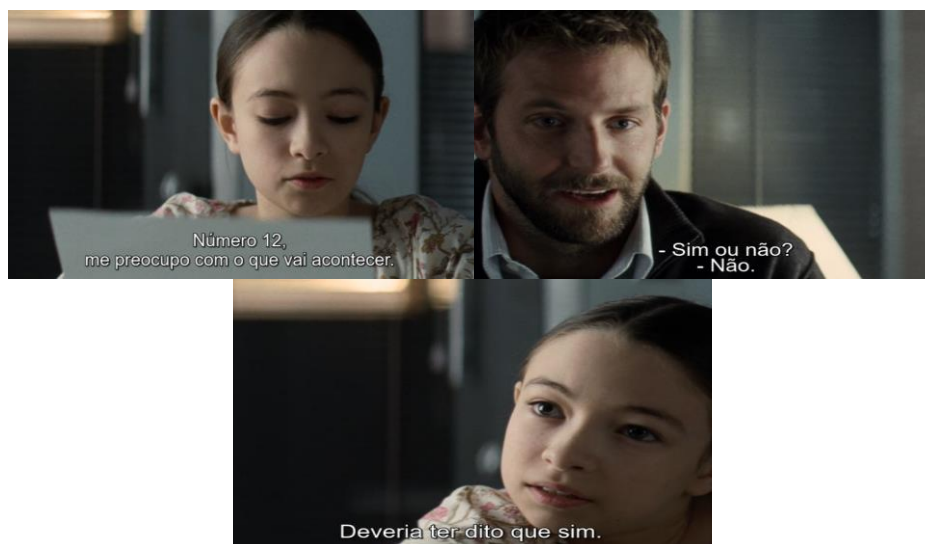


Figura 35: A imagem frágil é quebrada

Rapidamente, a imagem inocente e frágil é confrontada por um discurso bem articulado e malicioso. Lily ofende Doug com palavras ácidas, além de ameaçá-lo sem medo. A mudança de personalidade, juntamente com um discurso ameaçador, instiga um novo ethos, **maldoso**. Imagem que Emily começa a notar nas ações da filha adotiva.



Figura 36: A direção sombria na mudança de imagem de Lily

Em paralelo, a direção do filme opta por mostrar Lily em algumas cenas sob sombras, diferente da sua apresentação inicial em que a claridade dominava os cenários e o seu rosto. Podemos justificar que os feixes de luz representam ainda a imagem de criança, mas as sombras e as expressões sérias remetem a uma maldade ainda desconhecida. Esse jogo de iluminação e direção serve para quebrar a inocência, uma

garotinha doce e pura não seria projetada ao público desse modo, logo, algo está errado.

O fato de Lily começar a se comportar estranhamente é suspeito, pois a visão que Emily tem de uma vítima ou de uma garota de dez anos igual a ela não é essa. Esse coeficiente é questionável, pois garotinhas não mentem e não se comportam estranhamente. Em um trecho do livro *Estereótipos e Clichês*, Amossy e Pierrot discorre brevemente sobre a ideia da representação social e dos estereótipos no contexto feminino, em uma passagem, é dito o seguinte: “as meninas serão levadas a adquirir as atitudes necessárias para cumprir as funções que lhe estão destinadas” (2022, p. 51), além da idealização do que se espera da mulher remeter a uma ideia do fazer e ser. Ou seja, não é esperado que Lily minta e ameace após ser apresentada como uma menina inocente e vulnerável.

A imagem que temos de uma garota deve alinhar-se aos primeiros ethos de Lily, e isso é fruto de uma estereotipagem, “uma construção imaginária que não reflete em absoluto o real” (AMOSSY; PIERROT, 2022, p. 48). Há crianças e meninas maldosas, é um fato, porém, esperamos que estes jovens sejam enquadrados no ideal, e quando tratamos de meninas, a benevolência é mais desejada que a dos meninos. Tal qual Esther, em *A Orfã*, Lily é um indivíduo que entende qual performance adotar para persuadir e convencer seu público, ela compreende que uma garota para ser vista como vítima e frágil deve assumir certas particularidades: tímida, educada, acanhada etc.

E a visão do ideal desses grupos – gênero, classe, raça – são construções não só sociais, mais culturais (LOURO, 2000, p. 6). O contexto em que esses corpos são inseridos influenciam diretamente em quais performances serão adotadas, seja involuntariamente ou voluntariamente, como os casos de Lily e Esther.

A concepção da imagem desejada, como diz Butler (2019), é fruto das performances sociais dos indivíduos que são moldadas e continuadas, sendo assim, ao passo que Lily ou Esther recriam seus gêneros a partir de atos performáticos, reproduzem outros, e, especialmente, uma estereotipagem desse gênero, porque elas os veem como a representação ideal do ser, do ser criança e do ser menina. Assim, a estereotipagem de um grupo social, dentro desse contexto de narrativa, não é reprodução pela simples reprodução, funciona como um recurso argumentativo e persuasivo, pois é por meio dele que Lily e Esther conseguiram ser adotadas.

Contudo, ambas se tornaram suspeitas quando transgrediram nos atos de ser dentro do gênero ou grupo (criança), e tais comportamentos malvistas levam a desconfiança, por isso as duas são questionadas, e esse ato já é a sansão, “o gênero é

uma performance com consequências claramente punitivas. [...] de fato, habitualmente punimos os que não desempenham corretamente o seu gênero” (BUTLER, 2019, p. 186).

Lily mente, ameaça e manipula, logo, deve ser questionada, mas caso ela tivesse feito isso no início do longa, a adesão do seu discurso seria efetivada? Ela seria adotada por Emily? Provavelmente, não, porque Lily conhece as ferramentas de persuasão ideais, e isso é mencionado indiretamente pelo seu pai quando Emily questiona a decisão de tê-la adotado.

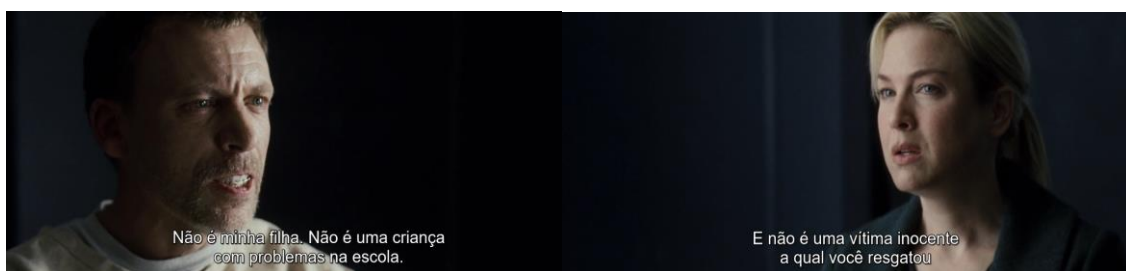


Figura 37: A performatividade de Lily

Logo, a construção social do gênero vinculada à estereotipagem é utilizada como ferramenta de performance que igualmente é instrumento argumentativo para alcançar um objetivo: a adesão do auditório. Por isso que Maingueneau (2020, p. 84) refere-se ao ethos como uma construção não somente da oralidade, mas pertencente a diversos fatores, um deles, sendo o corpo, “ethos é, fundamentalmente, uma questão de corpo, de autenticação da fala por um corpo saturado de avaliações sociais”. Portanto, o uso do corpo no processo argumentativo é essencial, pois a ideia que temos de seres generificados, existe no e devido ao(s) corpo(s).

Todavia, para chegar a essa finalidade, o orador precisa identificar quais os pensamentos socioculturais do auditório, dado que seu discurso é sempre voltado para o esse grupo e a própria construção de si é feita em prol do auditório (PERELMAN; OLBRECHTS-TYTECA, 2005). Desse modo, os autores destacam que o “estudo dos auditórios poderia igualmente constituir um capítulo de sociologia, pois, mais que do seu caráter pessoal, as opiniões de um homem dependem do seu meio social” (2005, p. 23). Por tais razões que os valores são cruciais, conhecer os pensamentos socioculturais, opiniões, julgamentos, crenças etc. dentro das conjunturas, separa um discurso certo do inadequado.

Lily reconhece que está inserida na *doxa*, não apenas de Emily, mas em uma

doxa construída socialmente em sua cultura, por isso que a corporalidade inicial adotada é de garota boa, pois é pelo que é conhecido como “bem” que ela seduz sua presa. Vejamos o que seu pai diz quando Emily questiona o porquê de ela ser a escolhida:

“Ela te pressentiu. Você tem bondade. Decência. É disso que ela se alimenta. Ela te suga e passa para a próxima família. [...] É como se visse tudo. E o que não vê, ela sente”

A partir dessa informação, é evidente que Lily sabe o que afeta e não afeta seu auditório, por isso que ela consegue persuadi-lo, onde insere-se o pathos, “o componente emocional, passional, que o discurso desperta no auditório” (FERREIRA, 2020, p. 11).

Lilith, seu nome verdadeiro, é um demônio, ou alguma entidade das trevas que nasceu com a garota, e sua intenção é destruir todos ao seu redor. Ela finge por um tempo ser boa, porém, com o decorrer, mostra-se manipuladora e perversa, pois sua intenção é arruinar a vida dos que estão à sua volta. Dessa forma, identificamos um ethos **vil** e **atroz**. Ela transcende a barreira de criança, e assume um papel mais sobrenatural, pois as narrativas do horror quebram os limites, vão além, e dizem que nesse mundo, garotinhas de dez anos, sobrenaturais ou não, são capazes de cometer os piores crimes.



Figura 38: A imagem diabólica

Mas e a imagem anterior? O que acontece com ela? Retomamos Sidney, seu ethos inicial era de **virgem** depois altera para **não virgem**, porém, não existiu a intenção de fingir para a audiência e para os outros personagens uma imagem a qual ela não pertencia. Já Lily, Esther e Jill construíram discursos moldados em expressões, comportamentos, vestimentas, falas etc. na intenção primordial de enganar o público (seja ele intra ou extra narrativa). Todavia, todos os trejeitos são voluntariamente calculados a fim de convencer e persuadir o público a aderir e incorporar ao ethos de **vítimas**, retomo Emily e suas atitudes para ajudar a todo custo a garotinha cuja vida

estava em risco, sua atitude prestativa e solidária para com a garota pode ser vista como consequência incorporação do discurso de Lily.

Sob essa ótica, retomamos nossa ideia de *ethos* armadilha, pois o que está em jogo é a aparência discursiva das personagens, ela ocorre momentaneamente, apenas na intenção de fazer (os outros personagens e o público) abraçarem o que é proposto – *ethos* de retraída, coitada, triste etc. – apenas para futuramente revelar, ou por consequência, ter de revelar outros *ethos*. A questão sobre as personagens é que elas usam seu auditório para chegar a um determinado fim – matar, se relacionar com alguém, fama – sendo que os auditórios são o meio para alcançar tal objetivo. O que percebemos no padrão das personagens dentro do *ethos* armadilha é a temporalidade, o enunciatário alcança seu propósito com um público, e em seguida, caso consiga êxito, condiciona o mesmo discurso para outrem, mas o jogo das aparências sempre é revelado porque estamos falando de um *ethos* representado vinculado ao *ethos* representante que decide quais as decisões mais adequadas para iludir os outros personagens e os enunciatários.

Dessa forma, percebemos que os *ethos* armadilha de Lily enquadram-se no de segunda instância, tendo em vista que a ilusão está no nível da personagem por colocar sua própria imagem como ilusória, ao passo que igualmente está no nível dos idealizadores por obedecer à hierarquia dos *ethos* representantes.

Destarte, no caso de Lily, os *ethos* de **reprimida, vulnerável, frágil e vítima** são recursos dos *ethos* representantes para criar o mártir perfeito, esse *ethos* armadilha é uma emboscada da narrativa construída aos poucos para cairmos na aparência discursiva da personagem a qual será destruída futuramente, momento em que o caráter real dela é exposto. Por isso que há um jogo de encenações, mentiras e fingimentos, sempre diante de alguém dentro da trama, dado que ninguém encena para um público inexistente, sempre deve haver um alvo⁷² para a personagem encenar.

E quando não há mais intenção de persuadir ou convencer, a motivação em continuar a composição de um determinado *ethos* é inútil. O objetivo fora alcançado, logo, o seu público é descartado. No caso de Lilith, seu objetivo é destruir a vida de Emily, então ela não se contém em fingir mais, como é percebido no trecho abaixo:

⁷² Retomando que, dentro de uma obra cinematográfica, os personagens não compreendem a existência do auditório externo à narrativa, os enunciatários, a menos que a obra seja realizada a partir de um recurso metalinguístico profundo em que a consciência dos personagens como personagens seja evidente. Todavia, não sendo o caso, o roteiro e direção que busca enganar igualmente o enunciatário, deve sempre posicionar seu vilão que forja uma imagem de bom, encenando para alguém dentro da narrativa.

“Deixar uma criança sem supervisão é um crime inafiançável. Você tem que fazer o que eu digo. Se eu disser que eu quero ir à terapia, você tem que deixar. Se eu disse que quero um novo vestido, você tem que comprar. Se eu disse que quero sorvete todo dia depois da escola, você tem que comprar, entendeu?”

Retomando o quadro do processo do *ethos* armadilha, aqui é onde ocorre o processo do desmascaramento e do despertar do *pathos*, Emily entra em choque quando descobre que Lily era a responsável por tudo, as imagens iniciais entram em contradição durante esse processo, algo que é obrigatório, já que os sentimentos despertados, seja no interlocutário a quem ela dirige a palavra ou nos enunciatários, são almejados.

Após Lilith matar alguns amigos de Emily e os próprios pais, a assistente sabe que sua vida não será poupada. Na reta final do filme, uma batalha entre as duas é travada e Emily, depois de tentar incendiar a casa com a garota dentro, mas falhar, dirige as duas até um lago onde afoga a garota. Essa atitude só foi permitida porque a mulher já não demonstrava medo, então Lily não era capaz mais de assustá-la.

Diferente das demais personagens apresentadas anteriormente, Lilith é a primeira vilã, um arquétipo muito comum nas narrativas do horror, que utilizam da imagem estereotipada da garota/mulher como personagem inocente para criar uma vilania, e tal vilania é escondida minuciosamente por trás da noção de bondade que cerca a imagem de criança frágil, pois o jogo de aparência é crucial para compor a sua verdadeira imagem, e nesse caso, trago Magri e Tavares (2018) quando fala que o processo argumentativo, consequentemente, não é sobre a verdade, mas escolher as melhores formas do público aderir às teses do orador, que nesse caso, podem ser mais verossímeis e não reais. E o que seria mais verossímil para uma garota do que manipular um *ethos* de **reprimida, vulnerável e frágil**?

Contudo, ela se mostra ser mais do que uma criança, um demônio **vil** e **atroz** que busca destruir a vida dos outros. Por tal razão, compreendemos dois *ethos* para Lilith, mas que dialogam e representam muitos outros: o de **criança-maligna** (por todo o subtexto sobrenatural que paira a personagem) e o de **garota-assassina** (por ela induzir os outros a se matarem) como analisamos uma criança, o *ethos* aqui inferido pertence a esse grupo, todavia, destacamos que ele se desdobra, ou é desdobrado, sob o *ethos* de **mulher-assassina**. Para finalizar, analisaremos outra imagem pertinente às narrativas do horror, uma que se assemelha ao papel de Emily.

Adelaid Wilson/Red – Nós (2019)

Dirigido por Jordan Peele, *Nós* (2019) é uma das produções de horror mais relevantes dos últimos anos, porque surge numa era em que a importância da representatividade inundou as telas provando que mulheres negras, assim como tantas mulheres brancas, são e devem fazer partes dessas narrativas, até porque se o horror é uma ferramenta e espelho da realidade social, então excluir a comunidade, em especial, as mulheres negras, não é justificável. Por isso que as personagens que serão analisadas nesta última amostra são importantes, pois pertencem a uma era evoluída e atualizada com as pautas raciais dentro dos estudos feministas e dentro da indústria cinematográfica. Dito isso, seguimos para o filme...

O filme abre com um parque de diversões em um píer, onde somos apresentados a uma criança (mais para frente descobriríamos ser Adelaide) e seus pais. Durante o passeio, a garota se perde dos pais e vivencia um momento de trauma que a seguiria até a vida adulta. Logo em seguida, há um corte na projeção e mais outra família é mostrada, nesse caso, temos Adelaide adulta, seu marido Gabriel, e seus dois filhos, Zora e Jason.



Figura 39: Primeira imagem de Adelaide criança e adulta

De início, já nos atentamos ao fator racial da personagem, estamos presenciando uma obra com uma família negra que, aparentemente, pertence a uma classe alta, dado que eles possuem uma casa de veraneio próximo a um lago e uma praia, além do que, em um trecho, Gabe mostra um barco que comprara. A informação racial pode não ser significativa para a trama, não é um fator que move o enredo, mas a representatividade sim, porque é uma trama que já vimos inúmeras vezes com famílias brancas, logo, uma diferente abordagem traz uma nova imagem representada para o gênero.

Partindo desse pressuposto, eu destaco Hollanda (2018) quando traz a ideia geral dos movimentos feministas da última geração, dado que a evolução na quarta onda é caracterizada por grupos heterogêneos, com sexualidades e raças diversas, e suas lutas

inundam diversas esferas da sociedade, como o cinema. E pela representatividade ser um fator crucial da nova era, colocar uma mulher negra em uma personagem que muitas vezes fora interpretada por uma mulher branca é significativo, ainda mais pelo contexto social em que o filme está inserido.

A partir das imagens iniciais, podemos alcançar simples aparências: a de **filha e criança** e a de **mãe e esposa**, tendo em vista que, na cena 2, Adelaide já é apresentada como figura materna e esposa. O ethos mostrado estabelece de início que são uma família: Gabe (esposo), Zora e Jason (filhos). Interessante apontar que em *Rosemary*, e até mesmo em *Marcie e Sidney*, a direção decide apresentar as mulheres com seus pares românticos já na cena inicial, assim estabelecendo uma das imagens exercidas por elas na diegese.

Prosseguindo, quando eles chegam à casa, Adelaide aparenta estar incomodada, e por meio de *flashbacks* descobrimos brevemente o que aconteceu quando ela se perdeu dos pais quando criança. No trecho abaixo, ela se lembra de uma sessão em que os pais dialogam com a psicóloga para saber o que fazer.

Psicóloga: Acho que ela tem transtorno pós-traumático

Pai: Ela não foi para o Vietnã. Ela se perdeu por dez minutos. Só isso.

Psicóloga: Isso pode ser assustador.

Mãe: Você não sabe o que pode ter acontecido com ela. Qualquer coisa pode ter acontecido.

Pai: Okay, então... como a gente faz ela voltar a falar?

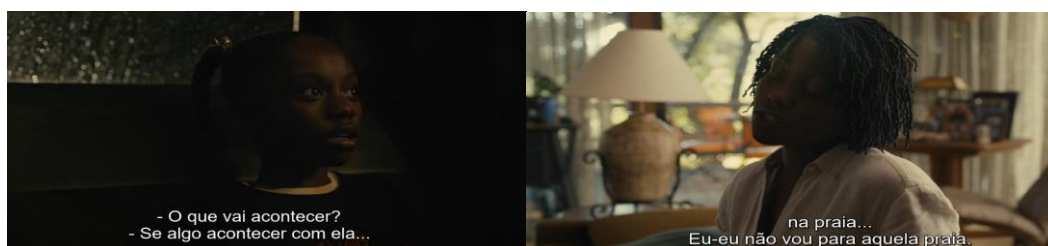


Figura 40: O trauma

Após descobrimos o que aconteceu em sua infância, entendemos o porquê de ela criar uma resistência ao local (a casa, mas principalmente à praia). A experiência a deixou um pouco incomodada, percepção evidente pois ao longo dos minutos iniciais a personagem aparenta nervosismo: ela olha muito para os lados, fica em silêncio, é a mais calada, reluta em ir à praia quando Gabe pede:

“Lá é muito lotado. E tipo, tem estranhos na praia... eu-eu não vou àquela praia”

Ethos dito e mostrados que levam ao ethos de **traumatizada**⁷³ e **vítima** pela situação a qual ela vivenciou, percebe-se que Adelaide ainda sente-se bastante afetada. Contudo, ela cede aos gostos do marido e das crianças e vai ao lugar com eles.

Chegando à praia, enquanto sua família e outros amigos aproveitam o local, Adelaide ainda permanece agoniada, circunstância agravada quando percebe que Jason sumiu. A situação expõe a preocupação dela que, imediatamente, faz a família ir embora da praia:

“Onde você estava? Não! Não faça isso! Não saia por aí sem me dizer para onde vai. Não faça isso comigo”

Nessa ocasião, fica perceptível os ethos de **protetora** e **preocupada** que se desdobram no ethos dito e mostrado de Adelaide, ela corre, grita, e se importa com a segurança dos filhos pelo medo de eles vivenciarem o que aconteceu consigo, tal imagem é ampliada na cena seguinte. Ao chegar em casa, Adelaide, ainda agitada, conversa com o marido sobre a experiência traumática que vivenciou na infância, além de expor certos medos.

“Gabe, eu quero ir embora. Eu não posso estar aqui. É muito... estar aqui é... hm... [...]. Quando eu era criança, eu fui para aquele parque com meus pais. Eu me afastei. Não sei por que, só me afastei. Acabei na sala dos espelhos. Tinha outra garota lá. Ela parecia comigo, exatamente comigo. Ela não era um reflexo, era real. Ela era real. Corri o mais rápido que pude. Toda a minha vida eu sinto como se ela ainda estivesse atrás de mim. Sabe quando as vezes as coisas se alinham? Sabe, como coincidências? Desde que chegamos aqui, elas estão acontecendo mais e mais. Eu acho... sinto que isso quer dizer que ela está se aproximando...”

A partir desse fragmento, podemos traçar as seguintes questões: i) a explicação e a justificativa do porquê de Adelaide demonstrar um ethos de **traumatizada** e **preocupada**, pois não é só o trauma que ainda a persegue, mas o sentimento de que algo pode acontecer. Nisso, destacamos mais um outro ethos, o de **amedrontada**, diretamente ligado à seguinte questão; ii) O sentimento que a persegue o tempo inteiro que instiga suspeitas nela sobre algo ruim estar à espreita. Tal característica não é original, ela é fomentada pelas personagens nas produções, lembremos de Rosemary e o seu ethos de **atenciosa** aos detalhes, ela percebia o que os demais fingiam não perceber, mas também, evocamos a fala de Clover (2015) em relação às *final girls*, são elas quem

⁷³ Sendo essa a última análise, destacamos que o ethos **traumatizada** é recorrente nas narrativas do horror.

percebem e sentem o mal antes dos outros, o ponto de paranoia é característica dessas personagens, e ainda que Adelaide, pela etimologia do termo *final girl*, não seja uma, uma parte da comunidade do horror enxerga que o termo engloba todas as protagonistas do gênero, ainda que os aspectos e características não entrem em convergência com a definição de Clover. Contudo, de certa forma, a ideia de um “sexto sentido para pressentir o mal” é, de fato, uma particularidade da maioria das protagonistas do horror, grupo ao qual Adelaide faz parte, e que também é desacreditada⁷⁴.

Sob essa ótica, retomo Santana (2022, p. 89) quando discorre sobre intertextualidade: “é possível que esses processos intertextuais sejam percebidos no universo do audiovisual, tanto por meio do roteiro, do enredo, dos realizadores, como também de personagens, lugares, falas, figurinos, comportamentos”. Portanto, a loucura de Adelaide em acreditar que algo ruim acontecerá não passa de uma ferramenta intertextual que evoca outros sujeitos e textos na composição da sua imagem. Será que Adelaide só possui essa característica porque outras personagens também possuíam? Não devemos afirmar, mas a intertextualidade percebida pela função cognitiva do público é relevante para a adesão do auditório, pois enxergamos nessa personagem outrem.

Seguindo a visão dialógica de Bakhtin (1997)

Os enunciados não são indiferentes uns aos outros nem são auto-suficientes; conhecem-se uns aos outros, refletem-se mutuamente. [...] O enunciado está repleto dos ecos e lembranças de outros enunciados, aos quais está vinculado no interior de uma esfera comum da comunicação verbal. O enunciado deve ser considerado acima de tudo como uma resposta a enunciados anteriores dentro de uma dada esfera: [...] refuta-os, confirma-os, completa-os, baseia-se neles, supõe-nos conhecidos e, de um modo ou de outro, conta com eles.

Embora Jordan Peele não use a metalinguagem (como em *Pânico*) para expor uma intertextualidade explícita, os ecos de outros filmes estão presentes em Adelaide. Assim como outras, ela busca convencer os outros que algo está acontecendo ou que algo pode acontecer, é onde entra o ethos **amedrontada**, e é a partir dele, dessa inquietação que ela busca persuadir seu marido a ir embora. Nesse argumento,

⁷⁴ Acredito que seja o momento ideal para pensarmos uma nova nomenclatura para definir as sobreviventes dos filmes de terror. Como supramencionado, o uso do termo *final girl* é usado pelos fãs do gênero terror para todas as personagens que sobrevivem, mas esse uso é errôneo quando analisado a partir do conceito de Clover (1992), tendo em vista que alguns critérios para o que é ser *final girl* são dispensáveis quando investigamos produções em subgêneros além do *slasher*.

destacamos o pathos dentro do discurso, pois Adelaide apresenta-se eufórica nele, ela olha para os lados, gagueja, treme, está amedrontada, suas emoções são postas nessa conversa para que Gabe incorpore o discurso.

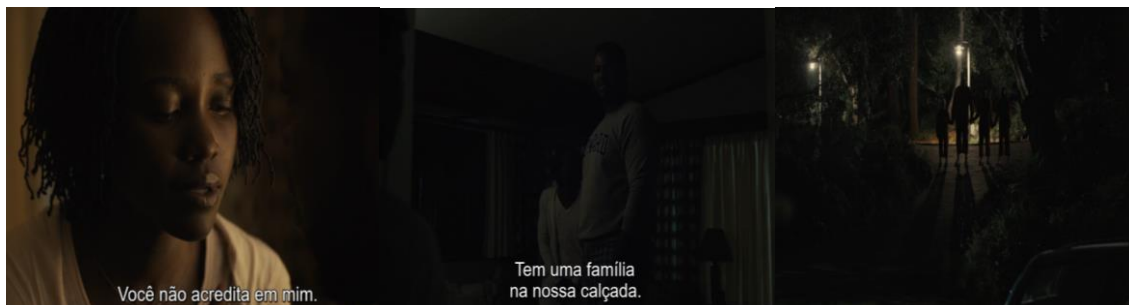


Figura 41: A ideia da mulher-louca

Depois de conversar com o marido e ser desacreditada - “você não acredita em mim”-, suas suspeitas são comprovadas e a família é atacada. Nesse momento, se desdobra um padrão diegético em que eles são colocados em posição de reféns pelos invasores na própria residência, uma característica crucial do *home invasion*, e no decorrer, percebe-se que os invasores são duplicatas, cada membro da sua família tendo um duplo.

Outro fator interessante é a iluminação e as cores dos seus figurinos. Mal conseguimos enxergar os rostos das duplicatas, eles são apresentados contra a luz e em meio às sombras, um jogo extradiscursivo ao que é dito posteriormente pela personagem Red quando ela mesmo se chama de “sombra”.

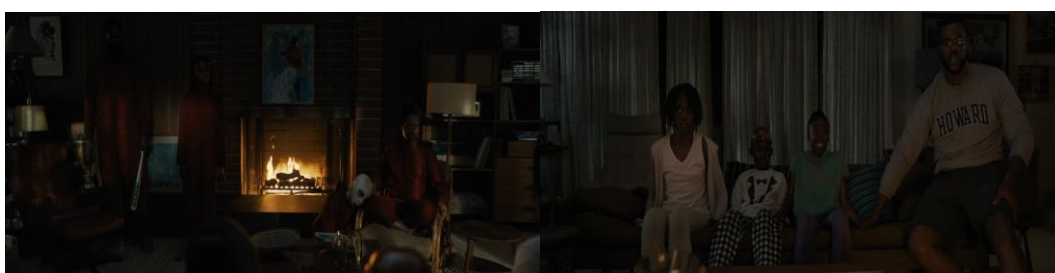


Figura 42: Nós

A ideia de trazer duplicatas dos personagens como invasores é uma sacada perspicaz por tudo o que representa a concepção do subgênero *home invasion*: estadunidenses que temem o outro, o estrangeiro, enquanto são coagidos e violentados no lugar mais aconchegante e seguro, o próprio lar. É uma metáfora irônica aos EUA, como diz Roberts (2019), “um lugar onde a riqueza é acumulada, a violência é nativa, o forasteiro está sempre desconfiado e todo arquétipo do pão branco americano educado

que aparece na porta, é um vizinho gentil até que tenha uma arma para sua cabeça”. Todavia, às vezes não é o outro, ou o forasteiro/estrangeiro que invade, muitas vezes são os próprios Americanos, perspectiva abordada conscientemente por Peele na intenção de cutucar a ferida. E quando eles são questionados sobre quem são, Red (a duplicata de Adelaide) afirma:

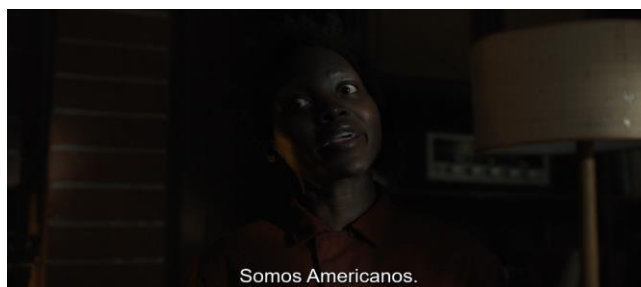


Figura 43: A crítica social do *home invasion*

Portanto, percebemos desde então um fator social inserido no texto de *Nós* que interliga pelo medo social da narrativa do *home invasion*⁷⁵, ideia apontada por Romano (2016): “esse fator de medo extra sela o tropo como basicamente uma metáfora gigante para a xenofobia: medo de um Outro sem rosto, um elemento estrangeiro literal entrando em seu domínio independente”.

Partindo desse pressuposto, Red, a figura vil, discorre sobre a vida perfeita de Adelaide, enquanto a sua fora sem riquezas. Ela se coloca como “sombra” da garotinha perfeita que teve tudo ao passo que ela não tinha nada:

“Enquanto a garota recebia presentes maravilhosos [...] os brinquedos da sombra eram afiados e frios. [...] quando a garota comia, a comida dada a ela era quente e saborosa, quando a sombra estava faminta ela tinha que comer coelho cru e ensanguentado. [...] a sombra deu luz a um pequeno monstro”

Nesse sentido, podemos perceber a distinção da imagem entre as duas duplicatas: Adelaide detém um ethos de **privilegiada** (a casa de praia, o barco), já Red um ethos **miserável e não privilegiada**. Red também assume o ethos de **mãe e esposa** quando se diz no discurso.

Após contar a sua história, ela dá o aval para que cada integrante da sua família

⁷⁵ O contexto social da época também é significativo para a relevância narrativa, dado que o filme estreou em 2019 durante o mandato presidencial do ex-presidente Donald Trump, cujas políticas rígidas em relação a certos grupos de imigrantes eram fortes.

cace seu duplo, enquanto ela permanece com a matriarca, e nesse momento, Abigail a questiona sobre o que ela quer, e, em resposta, Red diz:

“Queremos pegar o que é nosso. Estamos esperando por esse dia por muito tempo. Eu chamo isso de ‘desarreio’”

A partir dessa cena da invasão, e da fala acima, apontamos alguns *ethos* em Red: i) **revoltada**, pois suas falas e ações violentas evidenciam a revolta da personagem com aquelas pessoas; ii) o de **comandante** ou **líder**, ela quem conduz os passos dos outros integrantes, é a cabeça da invasão, sendo assim, sua família inicia a perseguição contra a família de Adelaide, cujos *ethos*, por enquanto, não são tão agressivos quanto os da sua duplicata. E é partindo de ambas imagens que trazemos o viés maternal em relação às duas *personas*.

A figura materna no horror cinematográfico sempre fora material para as diegeses, se averiguarmos os filmes analisados, e brevemente debatidos neste trabalho, desde Rosemary à Sra. Voorhees, passando por Maureen Prescott e as mães adotivas Emily e Kate (*A Órfã*), temos um quantitativo significativo de personagens objetos que refletem uma maternidade diversificada, tendo em vista que elas assumem um denominador comum dentro das narrativas distintas: a imagem de mãe. Partindo dessa ideia, trago a perspectiva de Sarah Arnold sobre a visão que os filmes de horror têm da maternidade e que fora explanada no livro *Maternal horror film: melodrama and motherhood* (2013).

Segundo Arnold (2013) há duas visões acerca da figura materna: a “Mãe Boa” e a “Mãe Má”, e elas são o contraponto uma da outra. Enquanto a primeira imagem assume a abnegação, o autossacrifício em detrimento dos filhos, a segunda é a oposição da primeira, sendo totalmente egoísta, ela nega, muitas das vezes, a própria maternidade, tornando-se monstruosa. A perspectiva crítica de Arnold (2013) sobre os dois arquétipos maternos desdobra-se a partir da visão patriarcal, tendo em vista que a mãe cujas diretrizes estão associadas à família – marido e filhos – é lida como boa. Por outro lado, a mãe que nega a sua imposição sociocultural de ser uma mãe (exemplar), é transgressora e egoísta.

Ao contrário da maioria das produções que dispõem somente de uma figura materna, *Nós* utiliza das duas imagens apresentadas por Arnold: Adelaide e Red são opostas em seus *ethos* discursivos, pois a direção e o roteiro tendem a montar passo a

passo a visão que o público precisa ter sobre as duas. Desse jeito, uma Red impiedosa e uma Adelaide cuidadosa são projetadas para a tela no instante em que são postas frente a frente, para que o público perceba os dois polos onde ambas pertencem.

Seguindo a narrativa, os membros da família são perseguidos pelos seus algozes, e a dinâmica faz emergir novamente o ethos de **preocupada e mãe** de Adelaide quando ela diz “não machuque meus filhos”. Por outro lado, Red utiliza as próprias crias para cometer a violência, ela é impetuosa e voraz, sem sentimentos atrelados à bondade, só existe raiva e revolta. Ela não diz “mate-os”, apenas sinaliza, mostra com o corpo o que fazer, como na cena abaixo que quando acena com a mão para que Umbrue (a filha duplicata) persiga Zora.

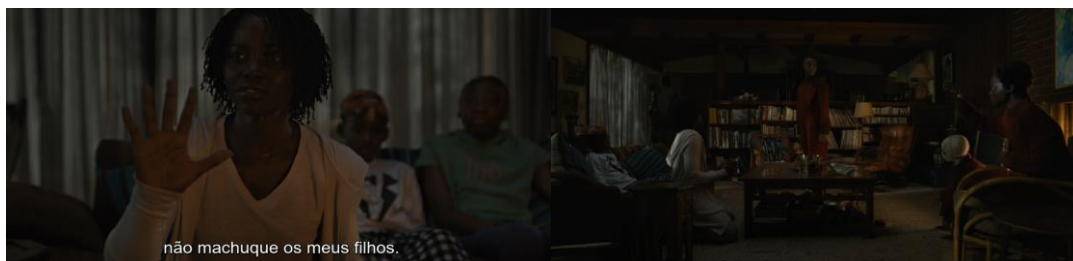


Figura 44: Os dois lados de uma mãe

Enquanto eles são perseguidos, o filme muda de cenário e apresenta a invasão domiciliar na casa da família branca e amiga dos Wilson, mas que, diferente deles, são assassinados um por um pelas duplicatas. Sem saber que eles estão mortos, Adelaide e sua família chegam ao local para pedir ajuda, porém são atacados. A passagem nos mostra outra figura materna cruel, reforçando a imagem dos invasores, ou seja, indivíduos assassinos, ao passo que também estimula o ethos de **protetora** de Adelaide. Nessa ocasião, esse ethos é mostrado quando ela implacavelmente mata uma duplicata da outra família para se proteger e proteger seus filhos. Segundo Arnold (2013, p. 28), a proteção é uma característica da boa mãe, dado que “seu sofrimento é resultado de seu desejo de proteger a(s) criança(s), que são perseguidas pelo antagonista. Seu objetivo não é a autopreservação, mas a preservação de seus filhos”. Assim, Adelaide é construída sob o ethos de **protetora**, uma representação imaculada da imagem de **guardiã**, ela sofre pelo possível sofrimento dos filhos. Em contradição à imagem de Red, que é insensível até na perda das crias.



Figura 45: Sacrifício de Pluto. Red sequestrando Jason

Não há comoção em Red, ela é indiferente até no sacrifício do filho para ela sequestrar Jason. Desse modo, destacamos um ethos **fria**, pois seus filhos não significam nada para ela, porque a sua intenção é outra, eles são os meios para que Red consiga alcançar seus objetivos, independente de quem ela precise sacrificar, tal ideia associada ao egoísmo da mãe má, logo, destacamos um novo ethos o de **implacável**. Algo semelhante a Sra. Voorhees, ambas são impiedosas, as vezes matam pelos seus filhos, as vezes matam por si só, mas o prisma dessas mães paira sobre essa visão.

Oposição ao sacrifício da mãe boa, ela pode ser implacável, mas será em prol dos filhos, o que nos leva à conclusão de que o sacrifício ocorre dividido pela simples indagação: pela abnegação ou pelo egoísmo? Segundo Arnold (2013), a mãe boa é altruísta, então sua, digamos, renúncia, é própria, e é por isso que Adelaide sai em busca do filho, no lugar que ela evitou desde o início, a sala dos espelhos.

Adelaide vai até o subterrâneo, local onde os duplos vivem, e lá encontra Red, que explana quem eles são. O lugar foi construído pelos humanos, os quais descobriram uma forma de duplicar os corpos para que pudessem usar e controlar os humanos de cima, porém falharam, pois só clonaram o corpo, e não a alma. Por isso que abandonaram as duplicatas em baixo e tiveram que sobreviver na miséria, mas logo elas nasceram, Adelaide e Red, e sabiam que eram especiais. Segundo Red, desde aquele contato que aconteceu na infância, ela nunca parou de pensar na outra, em como poderia ter sido se fosse levada, mas os anos se passaram e os duplos notaram a diferença na garota e ela seria a responsável para livrá-los daquela vida e novamente Red evidencia o seu ethos de **revoltada**.

“Levou anos de planejamentos. Tudo tinha que ser perfeito. Eu não tinha só que te matar. Precisava fazer uma declaração e o mundo inteiro veria. É o nosso momento agora. Nosso momento em cima”.

É perceptível a crítica social do roteiro, e quando evocamos novamente o

contexto do regime Trumpista contra imigrantes e emergentes, o comentário de Jordan Peele para a revista online *The Playlist* torna-se mais evidente:

É muito mais fácil culpar o outro. Ele se conecta a algo da natureza humana e também a uma dualidade na história e no presente deste país: esse medo do estrangeiro. Este filme foi uma maneira de dizer, e se o intruso formos nós? Talvez o monstro tenha o nosso rosto e estejamos tão obcecados por algum monstro irreconhecível que ficamos cegos para o verdadeiro (PEELE, 2019).

Um pensamento crítico associado ao contexto da época, com uma representação racial que em outros filmes, ou por outros diretores, não aconteceria, e que usa a premissa do *home invasion* para questionar o lugar dos estadunidenses como seres superiores e isentos de erros. Dito isso, o discurso de Red instiga indignação, ela deseja revolução porque, embora ela e seu povo sejam idênticos dos seres da superfície, são tratados como inferiores, desse modo, destacamos um ethos de **insurreição**.

Igual às outras, Adelaide pertence a uma hierarquia de ethos encaixado onde o enunciador sabe qual caminho percorrer para persuadir os os outros personagens e o público/auditório do filme de que ela é realmente Adelaide. Devido a isso, até o momento, ela é apresentada como Adelaide, porque a manipulação dos ethos que o público recebe ocorre até o roteiro e direção permitir, e é por isso que o ethos dos personagens sempre será um ethos coletivo encaixado.

Dito isso, somos apresentados à reviravolta da trama: na ocasião em que ambas se encontraram, a verdadeira Red trocara de lugar com Adelaide, tomando seu lugar na superfície, enquanto acorrentara e deixara a verdadeira Adelaide no subsolo com os duplos. Desde então, a Red original (Adelaide que possui a família na superfície) inicia sua encenação, com os ethos de **traumatizada** e de **vítima**. Novamente, estamos lidando com o ethos armadilha sob a segunda instância, sob o nível dos enunciadores e da própria personagem, dado que Adelaide ilude os demais, e a direção e roteiro compõe a diegese por meio de recursos que não cabem à própria personagem para fazer o auditório cair na armadilha.

Como o caso de os pais fazerem de tudo para ela se comunicar (ela não falava porque os duplos tinham problemas de comunicação); ela não interagir e ser mais contida, já que nunca vivera naquele mundo. Portanto a personagem precisaria adaptar-se à nova realidade, ao passo de conseguir seu objetivo: convencer e persuadir de que está tudo bem e que ela ainda é Adelaide.

Diferente de personagens como Lily, Jill ou Esther, não nos é mostrada a sua trajetória de persuasão e convencimento perante ao público, apenas o seu objetivo almejado: ter a vida da verdadeira Adelaide, algo que ela consegue com êxito, o que nos leva a concluir que a sua trajetória argumentativa à base da mentira e fingimento foi favorável, pois os idealizadores constroem *ethos* verossímeis que convencessem os demais personagens e a audiência de que ela era Adelaide, pois no processo argumentativo, o orador não tem o dever de reproduzir ou se importar com a verdade (FERREIRA, 2018), como analisamos em Esther, Jill, Lily e a verdadeira Red, cujos discursos utilizam da mentira e fingimento para ganhar os personagens, os enunciatários e alcançar um determinado propósito.

No caso dessas personagens, seguimos, de certa forma, suas jornadas persuasivas onde elas utilizam ferramentas argumentativas para ganhar o auditório. Em todas, percebe-se que suas imagens iniciais não condizem com a imagem final, o que seria como uma mera aparência discursiva apresentada antes da contradição, do choque com o discurso real. Assim, como mencionado, o *ethos* armadilha é moldado em cima dessa quebra de imagem para que os personagens/audiência caiam na ilusão apenas para serem surpreendidos depois no processo de desmascaramento e revelação do *ethos* efetivo. Vejamos nos *frames* abaixo:

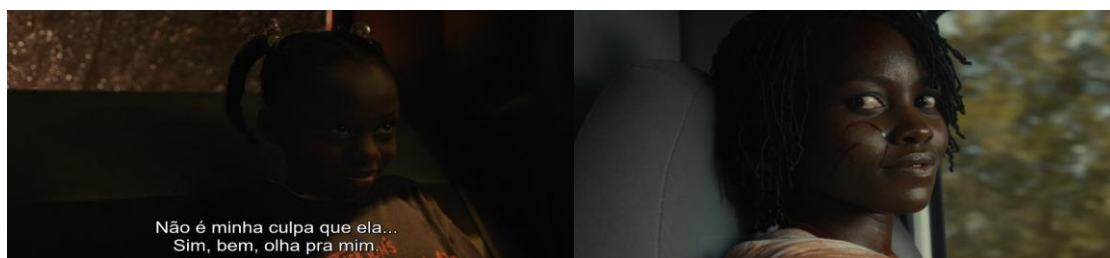


Figura 46: A verdadeira Red não precisa mais fingir

Após o filme evidenciar a troca das duas personagens, ele não precisa mais esconder sua intenção, então, cenas anteriores são retomadas para mostrar a garotinha sorrindo de forma maléfica quando seus “pais” não estão mais olhando; a prova do que chamo de encenação ao público inexistente, que é uma consciência dos enunciadores, por isso que o *ethos* armadilha em segunda instância engloba tanto o interlocutor que põe-se como armadilha, quanto a produção porque algumas decisões (flashbacks) são frutos dos *ethos* representante (o diretor e/ou roteirista), bem evidenciado no quadro 2 em que os *ethos* representados ainda estão inseridos num eixo inferior ou *ethos*

representante.

Assim, Adelaide não precisa demonstrar o ethos armadilha **traumatizada** e de **vítima** pela situação a qual foi submetida para os dois adultos porque eles não estão mais olhando, ao passo que não precisa fingir o mesmo para nós porque não faria sentido, não existimos para Red, então não há motivo para encenar.

Os sorrisos são o que está por trás do ato enunciativo da construção inicial das personagens, é o diferencial entre a realidade e a ficção, onde o público extra diegese consegue ter acesso à prova do “confie em mim. Eu não sou mal”. Na realidade, de acordo com Ferreira (2018, p. 135), “não devemos nos preocupar com a ‘verdade’, pois não temos acesso ao ‘mundo da verdade’”, e o autor está certo, todavia, como supramencionado, a verdade fílmica dos personagens é explicitada, em especial, quando o roteiro e direção buscam quebrar a aparência de uma personagem durante a projeção.

O que está em jogo nessa construção inicial é a verossimilhança argumentativa, que “não tem relação com provar a verdade, mas sim com achar a melhor maneira de fazer com que o auditório adira às teses apresentadas, que podem ser possíveis de acontecer ou ter acontecido; ser verossímeis, não necessariamente verdadeiras” (FERREIRA, 2018, p. 133). Assim, afirmamos que o ethos armadilha não contradiz a noção de que a argumentação não precisa ter relação com a verdade, não é uma substituição do conceito do ethos, ele é uma ideia que se aglutina e não nega o pensamento da verossimilhança argumentativa. Como destacado previamente, sua ocorrência dá-se sob as aparências e discursos dos interlocutores (personagens) que serão revelados futuramente como mentiras, encenações e fingimentos pelo próprio personagem ou pela descoberta de outro personagem, criando a quebra da(s) aparência(s) inicial(ais) intencionalmente fabricadas pelo roteiro/direção.

Observemos a partir do que fora apresentado no quadro 2, o interlocutor é colocado em posições pelos idealizadores (segunda instância do ethos armadilha), por isso que ele assume um ethos representado, suas decisões são pensadas pelos diretores e roteiristas para manipular os personagens e também os enunciatários. Logo, quando acontece o desmascaramento, percebe-se que os ethos do personagem até esse momento de descoberta era uma armadilha criada pelos representantes.

Destacamos, nesse viés, a incorporação de Maingueneau quando diz que ela acontece a partir da “maneira como o intérprete – audiência ou leitor – se apropria desse ethos” (2008, p. 8). Há duas incorporações ao longo do filme: i) a da própria família que é persuadida pela falsa Adelaide, assim não desconfiando que ela não é quem diz ser,

tendo em vista que ela cresceu, teve uma família e nunca houve desconfiança por parte dos demais; ii) a da audiência fora do filme, que aceita a experiência de Adelaide como traumática, mas adere ao seu discurso de que ela é quem realmente diz.

Pois, há muito da ideia do dizer sobre si nos discursos de Adelaide, como quando ela diz:

“Você não acredita em mim”

“Todos eles se foram. Eles não podem mais te machucar”.

“Tinha outra garota lá. Ela parecia comigo, exatamente comigo. Ela não era um reflexo, era real. [...] eu acho... sinto que isso quer dizer que ela está se aproximando...”

Ou seja, ela se diz a partir do seu discurso que não é essa outra/outros, ela é a verdadeira, apenas na intenção de persuadir todos a acreditarem nela. Contudo, o ethos até pode se dizer no discurso, mas o ethos mostrado é o mais importante, logo, os ethos iniciais de Adelaide entram em contradição no fim do filme, quando é revelado que ela era a duplicata que aprisionou a real Adelaide no subsolo.

Depois da revelação, ela mata a original agressivamente, logo nos perguntamos: Quem é o monstro aqui? A falsa Adelaide é a manutenção do mesmo sistema que subjuga o grupo de Red, ou seja, sua própria classe/raça. Ela é a personificação crítica do comentário social do diretor, uma alegoria irônica da ideia da sociedade estadunidense, segundo suas palavras: “este filme é sobre a noção que nós somos nosso pior inimigo” (PEELE, 2019); a premissa dos *home invasion* que por cima aparenta ser o medo do outro, mas no cerne, esse outro sempre somos nós.

A escolha do nome Red e do figurino também é algo a ser destacado. Red é vermelho, e vermelho é sangue, sendo Adelaide a única coberta de sangue entre as duas personagens. É interessante apontar esse jogo no figurino das duas porque Red, que possuía um ethos **revoltada e fria** e instiga a revolta dos outros, não chega a assassinar alguém, enquanto Adelaide **traumatizada e amedrontada** é a única das duas que de fato mata. O ethos extradiscursivo mostrado por meio do figurino de Adelaide e a violência com a qual ela mata Red são amostras de um ethos não percebido antes: **irado**, dado que, até esse momento, por mais que ela tenha assassinado outras duplicatas, a agressividade antes assumia uma justificativa apenas de proteção, entretanto, a ira é direcionada para Red, ela responde a interesse próprio em acabar com aquela que sabe do seu segredo.

A partir desse levantamento, podemos destacar que, embora a imagem de Adelaide, ao final da narrativa, a mostre como vilã, ela ainda possui seus **ethos** de **atenciosa, preocupada e guardiã** com os filhos, independente da sua verdadeira identidade, em inúmeras situações, ela demonstrava também se preocupar com Zora e Jason, tornando-a uma mãe boa. Dito isso, alcançamos o **ethos** efetivo de **mãe-guardiã**. Assim como Arnold (2013), essa mãe assume os riscos em prol dos seus filhos, e fará de tudo para salvá-los, pois ela é abnegada.

Contudo, a personagem apresenta em seu discurso os **ethos** armadilha de **traumatizada e vítima**, porém descobrimos que esses **ethos** não são compatíveis com a sua personagem, dado que seu trauma não é real e não é a vítima da situação. Por conta disso, ambas as personagens, Red/Adelaide, antes e depois da reviravolta, adotam um **ethos** efetivo de **mãe-monstruosa**, elas assumem uma personalidade homicida e egoísta e são capazes de matar pela sua família, mas também por benefício, no caso de Red, ainda que tenha o desejo de proteger os filhos, ela quer manter o segredo sobre sua verdadeira identidade, logo, igualmente mata por conta própria, evidenciando o ultimato das duas mães: sacrifício materno pela abnegação ou egoísmo?

6. DESTINO FINAL

Pensar na união orgânica de três perspectivas distintas, onde o diálogo parece não ser exequível em primeira instância, é um dever meticoloso, em razão disso a interdisciplinaridade nos ajuda a criar laços com estudos, linhas teóricas e universos artísticos para que esses diálogos sejam realizados de forma coerente, e assim alcançarmos nossos objetivos. Desde a criação do projeto de mestrado, o interesse sempre fora analisar a imagem feminina dentro das narrativas de horror, por si só, as duas áreas estavam determinadas a entrar em convergência, entretanto, carecia de um aparato teórico que, conectasse os filmes de horror e as mulheres e assumisse a vertente da pesquisa. Assim, a ciência acerca dos estudos da retórica e argumentação, nos permitiu traçar ideias significantes sem excluir nenhuma vertente abordada e unir dois universos: o fílmico e o real.

Para que o objetivo de coletar algumas *ethos* das mulheres nos filmes de horror fosse alcançado, o trabalho teve que ser estruturado e segmentado de acordo com as algumas áreas. Sendo assim, no primeiro capítulo, escolhemos por apresentar um mapeamento breve sobre a evolução do gênero cinematográfico hollywoodiano, considerando que o seu alcance de mercado e público é o maior na nossa realidade, optamos por abordar obras e uma historicidade focada nessa conjuntura.

Após abordar a evolução do gênero até os dias atuais, mas ainda no mesmo capítulo, discutimos a ideia dos universos particulares dos subgêneros do horror, uma característica relevante para essa indústria (FREIRE, 2016), e como ocorre a sua identificação, para isso, abordamos Bakhtin. Para exemplificar melhor, embora não em sua totalidade, trouxemos três subgêneros para melhor compreensão das regras de cada universo, sendo que os três são relativos aos filmes dos quais as personagens analisadas fazem parte, logo, sua compreensão de estruturas narrativas, nos permite entender melhor cada particularidade previamente à análise.

No segundo capítulo, percorremos, semelhantemente, um mapeamento histórico das quatro ondas do feminismo a fim de entendermos como as lutas das mulheres evoluíram e se atualizaram ao longo do tempo, ao passo que averiguamos o contexto social da época e como as conjunturas influenciavam tanto nos próprios movimentos e estudos sobre as mulheres, tais quais os filmes de horror. Nessa seção, abordamos duas ideias relevantes para os estudos das mulheres: Gayle Rubin (1975) e Judith Butler (1990), ambas as ideias nos auxiliaram no capítulo de análise, quando investigamos as

performances das personagens que, de certo modo, refletem concepções de um mundo social.

No terceiro capítulo, identificamos os principais teóricos e vertentes dos estudos da retórica e da argumentação que fundamentaram e nortearam nossas análises. Primeiro, focamos na retórica de Aristóteles (2005), centrados na sua tríade: ethos, pathos e logos. Em seguida, partimos para a neoretórica de Perelman e Olbrechts-Tyteca (2005), que aborda os acordos da argumentação em relação ao auditório, ou seja, todo o processo argumentativo precisa ser constituído com base nos conhecimentos que o orador tem do seu auditório, logo, a adesão poderá ser mais favorável.

Os estudos da argumentação de Maingueneau (2008; 2020), como o ethos pré-discursivo (igualmente pensado por Amossy, sob o termo ethos prévio), igualmente são relevantes na análise, noção que pode estar atrelada aos clichês e estereótipos (Amossy, 2022), levando em conta que os filmes de horror hollywoodianos, por fazerem parte de uma indústria mercadológica, trabalham muito a respeito da repetição, que ocorre pela demanda do público. Assim, quanto mais sucesso uma produção faz, mais capital consegue, gerando novas produções e emulações de uma mesma estrutura, ideias que averiguamos no capítulo de análise.

Na quarta seção, apresentamos a metodologia da pesquisa sob a ótica da etnografia de tela, difundida por Rial (2004) e os conteúdos que fizeram parte das investigações do ethos. Nesse momento, exibimos uma pesquisa quantitativa acerca da quantidade de protagonistas femininas em três gêneros: horror, ação e romance. Nosso intuito foi provar que no horror as mulheres possuem mais destaque como protagonistas solas do que em outros gêneros, assim, motivando ainda mais as análises qualitativas, pois nos incentiva entender quais os resultados imagéticos dessas personagens. E a comprovação foi certa, tendo em vista que no horror as mulheres receberam 58%, romance 36%, e ação 6%

Dados os resultados quantitativos, prosseguimos para o capítulo de análise, que se desdobrou sob as seguintes personagens dos seguintes filmes: **Rosemary** (*O Bebê de Rosemary*, 1969); **Marcie** e **Alice** (*Sexta Feira 13*, 1980); **Sidney** de (*Pânico*, 1996); **Lily** de (*Caso 39*, 2009); e **Adelaide/Red** de (*Nós*, 2019). A escolha das personagens se deu pelo foco narrativo e como as representações delas dialogaram com todo o aporte teórico abordado no corpo do trabalho.

Dito isso, construímos dois quadros que condensam os ethos de acordo com as os conceitos abordados. No primeiro, sintetizamos os ethos a partir das três dimensões

de Maingueneau. No segundo, destacamos os *ethos* armadilhas, e os *ethos* efetivados das personagens. Lembrando que o *ethos* armadilha não é encontrado em todas análises.

Personagens	Ethos categorial	Ethos experiencial	Ethos Ideológico⁷⁶
Alice	Monitora/instrutora Potencial virgem Garota-virgem	Recatada Astuta Paranoica	-----
Sidney	Virgem Não-virgem transgressora	Inteligente Valente	Transgressora Liberta sexualmente
Marcie	Monitora/ instrutora Namorada Mulher-vadia	Apaixonada Jovial	Liberta sexualmente
Rosemary	Esposa Dona de Casa Mulher-lúcida	Atenciosa Subjugada – Manipulada Controlada – Exagerada Mulher perturbada Desacreditada Mulher-louca	Conservadora
Lily – Lilith	Órfã – Vítima Criança-maligna Garota-assassina	Reprimida – Vulnerável Frágil Mais comunicativa Maldosa – Vil – Atroz	-----
Adelaide	Filha – Criança Mãe – Esposa Guardiã - Vítima Mãe-guardiã Mãe-monstruosa	Traumatizada Preocupada Protetora Privilegiada – Amedrontada Atenciosa	-----
Red	Mãe –Esposa Comandante – Líder Mãe-monstruosa	Miserável Fria – Implacável Não privilegiada Revoltada – Insurgente	-----

Quadro 3: *ethos* das personagens

⁷⁶ Justificamos a ausência de alguns *ethos* ideológicos em certas personagens devido às outras dimensões que, durante as análises, demonstraram ser mais pertinentes para alcançar os resultados almejados. Contudo, embora não sejam analisados no nosso estudo, os *ethos* ideológicos não destacados existem, somente não os privilegiamos.

Personagens	Ethos armadilha	Ethos efetivado
Alice	-----	Monitora/instrutora Astuta – Paranoica Potencial virgem – Recatada Garota-virgem
Sidney	-----	Virgem Inteligente – Valente Transgressora – Liberta sexualmente Não-virgem transgressora
Marcie	-----	Monitora/ instrutora Namorada - Apaixonada Jovial – Liberta sexualmente Mulher-vadia
Rosemary	Exagerada – Mulher perturbada Mulher-louca	Esposa – Dona de Casa Atenciosa – subjugada – desacreditada Manipulada – controlada Mulher-lúcida
Lily – Lilith	Reprimida – Vulnerável Frágil – Vítima	Órfã Mais comunicativa Maldosa – Vil – Atroz Criança-maligna Garota-assassina
Adelaide	Traumatizada Vítima Amedrontada	Filha – Criança Mãe – Esposa – Guardiã Protetora – Atenciosa – Preocupada Privilegiada Mãe-guardiã Mãe-monstruosa
Red	-----	Mãe – Esposa Comandante – Líder Miserável - Não privilegiada Fria – Implacável Revoltada – Insurgente Mãe-monstruosa

Quadro 4: ethos armadilha e efetivado

Partindo dos resultados acima, é perceptível a pluralidade das imagens das mulheres no gênero cinematográfico do horror. Se formos pensar no geral, as mulheres analisadas são dispostas e determinadas em alcançar seus objetivos, seja ele qual for –

vingança, sobrevivência, proteção etc. Elas assumem uma resiliência que não é destacada em outros personagens, e estou falando sobre os homens, esses são descartáveis às narrativas do horror – obviamente, quando não são os vilões, o par romântico, e, em poucas ocasiões, os protagonistas – como deve ser.

A imagem da mulher é proeminente no gênero, elas quem dominam o horror mostrando garra nas narrativas, por isso que destaco um ethos de **força**, diferente de muitos outros gêneros, o horror já deixou claro que suas personagens não precisam de homens para salvá-las, ou de um par romântico para conseguir derrotar o vilão, elas assumem a narrativa e os derrotam sozinhas, por tais razões que a **força** é a característica dessas personagens. O **desígnio** delas também deve ser destacável, porque, embora algumas não alcancem seus objetivos, o desejo de sobrevivência ou de evidenciar a verdade é maior que os demais, elas se agarram no propósito e correm atrás dele com unhas e dentes, mesmo que sucumbam. Um ethos **plural** igualmente faz parte da imagem geral dessas mulheres, elas são muitas, várias, e com o avanço das lutas sociais que inundam as artes e os estudos, corpos diversos assumem papéis dentro das narrativas que outrora eram ocupados apenas por mulheres brancas e em esferas mais tradicionais.

Ainda há muito para lutar e investigar, o presente trabalho só conseguiu apresentar uma parcela do que é o universo do horror que engloba o que por muito tempo fora produzido na esfera hollywoodina. Contudo, percebe-se que nos últimos anos, devido à evolução dos movimentos sociais, como de gênero e raça, estas lutas influenciem o horror assumir uma maior e melhor diversidade. Essas movimentações sociais ainda não cessaram, pois há muito o que conquistar com mulheres tomando conta não só das diegeses, mas igualmente da cadeira de diretora, escrevendo roteiros e produzindo horrores na indústria cinematográfica do horror.

REFERÊNCIAS

- ALBUQUERQUE, F. I. **A metalinguagem em rogerio sganzerla**. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Estadual Paulista, Bauru, 2008, 156 p.
- ALVES, C. A. e. Imagens de si na tela do cinema: reflexões sobre o ethos fílmico. **Cadernos de Estudos Linguísticos**, Campinas, v. 55, n. 2, p. 67–84, 2013. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cel/article/view/8637291>. Acesso em: 05 out. 2020.
- ANDRADE, S. S. Mídia impressa e educação de corpos femininos. In: LOURO, Guacira Lopes; FELIPE, Jane; GOELLNER, Silvana Vilodre (orgs.). **Corpo, gênero e sexualidade: um debate contemporâneo na educação**. 9. ed. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2018. p. 109-123.
- ANDRADE, A. L. **O filme dentro do filme: a metalinguagem no cinema**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999. 196 p.
- AMOSSY, Ruth. (org). **Imagens de si no discurso: a construção do ethos**. Tradução Dilson Ferreira da Cruz *et al.* 2. ed. São Paulo: Contexto, 2016. 208 p.
- AMOSSY, Ruth; PIERROT, Anne Herschberg (org.). **Esterétipos e Clichês**. Tradução Alenna Ciulla *et al.* São Paulo: Contexto, 2022. 160 p.
- AMOSSY, R. Argumentação e Análise do Discurso: perspectivas teóricas e recortes disciplinares. Tradução Eduardo Lopes Piris e Moisés Olímpio Ferreira. **Revista Eletrônica de Estudos Integrados em Discurso e Argumentação**, Ilhéus, n.1, p. 129-144, set. 2008.
- ARISTÓTELES. **Retórica**. Tradução de Manuel Alexandre Júnior. Lisboa: Biblioteca de autores clássicos, 2005.
- ARNOLD, SARAH. **Maternal horror film: melodrama and motherhood**. University College Falmouth, UK: Palgrave macmillan. 2013. p. 213.
- AUMONT, J.; MARIE, M. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Tradução Eloisa Araújo Ribeiro. 2. ed. Campinas, São Paulo: Papirus, 2003. 333 p.
- BAKHTIN, M. M. **Estética da criação verbal**. Tradução de Maria Emsantina Galvão G. Pereira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BARFIELD, C. Jordan Peele Talks How The Current “Dark Time” & The “Fear Of The Outsider” Influenced ‘Us’. **The Playlist**. New York. 05 mar. 2019. Disponível em: < <https://theplaylist.net/jordan-peelee-us-themes-20190305/>>. Acesso em: 17 mar. 2023.
- BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **Film History: An Introduction**. 8. Ed. Nova Iorque: McGraw-Hill, 2008.
- BORGES, Roberto Carlos. Representação de mulheres negras: cinema, ethos e identidades. In: **Revista de Educação Pública**, Cuiabá v. 21, n. 46, p. 243-260,

maio/ago 2012.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Tradução de Renato Aguiar. São Paulo: Civilização Brasileira, 2003. 237 p.

_____. *Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do “sexo”*. In: LOURO, Guacira Lopes (org.). **O corpo educado: pedagogias da sexualidade**. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 110-125.

_____. *Atos performáticos e a formação dos gêneros: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista*. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. (org.). **Pensamento Feminista: Conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 222-240.

CAETANO, I. F. O feminismo brasileiro: uma análise a partir das três ondas do movimento feminista e a perspectiva da interseccionalidade. **Revista do Curso de Especialização em Gênero e Direito**, Rio de Janeiro, n. 1, 2017. Disponível em < https://www.emerj.tjrj.jus.br/revistas/genero_e_direito/edicoes/1_2017/revista_12017_suario.html>. Acesso em 7 jun. 2022.

CÁNEPA, Laura Loguerio. Expressionismo alemão. In: MASCARELLO, Fernando (Org.). **História do cinema mundial**. Campinas: Papirus, 2006. p. 55-88.

_____. *Slasher movie “made in Brazil”*. **Contracampo**, Niterói, n. 21, p. 131-144, 2010. Disponível em: < <https://periodicos.uff.br/contracampo/article/view/17197>>. Acesso em 10 jan. 2022.

CARROLL, Noël. **A filosofia do horror ou paradoxos do coração**. Tradução Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papirus, 1999.

CATT, C. *Texas Chainsaw Massacre (2022) and the Problem With Requels*. **CreepyCatalog**, Estados Unidos. 30 jul. 2022. Disponível em: < <https://creepycatalog.com/texas-chainsaw-massacre-2022/>>. Acesso em: 9 abr. 2022.

CLOVER, Carol. **Men, women, and chain saws: gender in modern horror film**. 3. ed. New Jersey, US: Princeton University Press, 2015.

CORDEIRO, L. H. L.; MOTA, M. D. de B. A “queima de sutiãs” de 1968: relações entre corpo e roupa na construção de um acontecimento simbólico feminista. **Revista de História Bilros: História(s), Sociedade(s) e Cultura(s)**, v. 6, n. 13, 2022. Disponível em: <https://revistas.uece.br/index.php/bilros/article/view/7884>. Acesso em: 15 mar. 2023.

COSTA, C. A nova geração política. In: HOLLANDA, H. B. **Explosão feminista: arte, cultura, política e universidade**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018. 534 p. Disponível em: < <https://campodiscursivo.paginas.ufsc.br/files/2020/04/Explos%C3%A3o-Feminista-H.-Buarque-de-Hollanda.pdf>>.

COUTO, G. B.; SILVA, A. C. Jovens pecadores: culpa, punição e a moral cristã no

cinema slasher. **Revista Fronteiras – estudos midiáticos**. Rio Grande do Sul, v. 21 n. 2, p. 55-67, 2019. Disponível em < <https://revistas.unisinos.br/index.php/fronteiras/article/view/fem.2019.212.06>>. Acesso em 10 maio. 2022.

CREED, Barbara. **The monstrous-feminine: film, feminism, psychoanalysis**. 6 ed. Nova York: Routledge, 2007.

EDELSTEIN, D. **Now Playing at Your Local Multiplex: Torture Porn**. New York. Estados Unidos. 25 jan. 2006. Disponível em < <https://nymag.com/movies/features/15622/> >. Acesso em: 10 abr. 2022.

FALCÃO, F. Apontamentos Sobre Gêneros Fílmicos: Formatos, noções de familiaridade e evolução dentro da produção fílmica. **Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação**. São Paulo. p. 1-15, 2016. Disponível em < <https://portalintercom.org.br/anais/nacional2016/resumos/R11-1404-1.pdf> >. Acesso em: 8 abr. 2022.

FERREIRA, L. A.; FIGUEIREDO, M. F. A dimensão do ethos nos gêneros retóricos. In: LIMA, E. S.; GEBARA, A. E. L.; GUIMARÃES, T. F. (orgs.) **Estilo, éthos e enunciação**. v. 1. São Paulo, Foco, 2016. p. 359.

FERREIRA, L. A (org.). **Retórica, escrita e autoria na escola**. Grupo de Estudos Retóricos e Argumentativos. São Paulo, Blucher, 2018. 196 p.

_____. (org.). **Inteligência retórica: ethos**. Grupo de Estudos Retóricos e Argumentativos. São Paulo, Blucher, 2019. 270 p.

_____. (org.). **Inteligência retórica: pathos**. Grupo de Estudos Retóricos e Argumentativos. São Paulo, Blucher, 2020. 350 p.

FRASER, NANCY. Feminismo, capitalismo e a astúcia da história. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). **Pensamento Feminista: Conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 25-48.

FREIRE, R. D. **Construindo o medo: faces do horror na obra de carpenter, craven e cronenberg**. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Programa de Pós-graduação em Comunicação Social, Universidade Federal de Pernambuco. Pernambuco. p. 147. 2016. Disponível em: < <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/31341>>. Acesso em 17 ago. 2022.

GALETTI, C. C. H. Feminismo em movimento: a marcha das vadias e o movimento feminista contemporâneo. Universidade Federal de Pernambuco, Recife. 2196-2210, 2014. Disponível em < <http://www.ufpb.br/evento/index.php/18redor/18redor/paper/viewFile/533/771>>. Acesso em: 8 jun. 2022.

GALINARI, Melliandro Mendes. Logos, ethos e pathos: “três lados” da mesma moeda. **Alfa**, São Paulo. p. 257-285, 2014. Disponível em: < <https://www.scielo.br/j/alfa/a/ybcWBTwY6hxjXrPQw44MtNv/?langpt>>. Acesso em 4

ago. 2022.

Gil, A. C. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 4. Ed. São Paulo: Editora atlas, 2002.

GUZMAN, R. How Wes Craven's "Scream" defined the 1990s. **Newdays**. Estados Unidos, 01 set. 2015. Disponível em <
<https://www.newsday.com/entertainment/movies/how-wes-craven-s-scream-defined-the-1990s-w85004>>. Acesso em 07 fev. 2023.

HOLLANDA, H. B. **Explosão feminista: arte, cultura, política e universidade**. 1. Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018. 534 p. Disponível em: <
<https://campodiscursivo.paginas.ufsc.br/files/2020/04/Explos%C3%A3o-Feminista-H.-Buarque-de-Hollanda.pdf>>.

_____. (org.). **Pensamento feminista: conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. 440 p.

HUTCHINGS, Peter. **Historical dictionary of Horror Cinema**. N. 25. Maryland: The Scarecrow Press, 2008. 379 p.

KING, Stephen. **Dança macabra: o terror no cinema e na literatura dissecado pelo mestre do gênero**. Tradução Louisa Ibãnez. 2. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. Tradução Lúcia Helena França Ferraz. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

LAROCCA, G. M. **O corpo feminino no cinema de horror: gênero e sexualidade nos filmes carrie, halloween e sexta-feira 13 (1970 – 1980)**. Dissertação (Mestrado em História, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2016, 214 p.

LOPES, B. S dos. S. **A construção do monstro na recepção do filme o bebê de rosemary**. Trabalho de conclusão de curso. (Bacharelado em audiovisual) – Universidade do Vale dos Sinos, São Leopoldo, 2021, 155 p.

LOURO, Guacira Lopes. **O corpo educado: pedagogias da sexualidade**. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. 127 p.

_____. O cinema como pedagogia. In: LOPES, Eliane Maria Teixeira; FILHO, Luciano Mendes de Faria; VEIGA, Cynthia Greive (orgs.). **500 anos de educação no Brasil**. 5. ed. Belo Horizonte, MG: Autêntica, 2011. p. 423-446.

_____. **Gênero, sexualidade e educação: uma perspectiva pós-estruturalista**. 6. Ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2003. 180 p.

_____; FELIPE, Jane; GOELLNER, Silvana Vilodre (orgs.). **Corpo, gênero e sexualidade: um debate contemporâneo na educação**. 9. ed. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2018. p. 10-29.

MAGRI, M.; TAVARES, L. Estratégias sociorretóricas na construção de textos

argumentativos. In: FERREIRA, L. A. (org.). **Retórica, escrita e autoria na escola**. São Paulo: Blucher, 2018. p. 129-142.

MAINGUENEAU, Dominique. **Novas tendências em análise do discurso**. Tradução Freda Indursky. 3. ed. Campinas: Pontes: Editora da Universidade Federal de Campinas, 1997. 198 p.

MAINGUENEAU, Dominique. A propósito do ethos. In: MOTTA, Ana Raquel; SALGADO, Luciana. (org.). **Ethos discursivo**. São Paulo: Contexto, 2008. p. 11 – 29.

MAINGUENEAU, Dominique. **Variações sobre o ethos**. Tradução Marcos Marcionílio. 1. ed. São Paulo: Parábola, 2020. 176. p.

MAINGUENEAU. Retour critique sur l'éthos. **Langage et Société**, vol. 3, nº 149, 2014, p. 31-48. Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-langage-et-societe-2014-3-page-31.htm>. Acesso em 17 ago. 2022.

MARTIN, MARCEL. **A linguagem cinematográfica**. Tradução Lauro António e Maria Eduarda Colares. 1. ed. Lisboa: Dinalivro, 2005. 334 p.

MARIANO, M. R. C. P. As Figuras de Argumentação como Estratégias Discursivas: um estudo em avaliações de nível superior. Tese (doutorado). Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. São Paulo, 2007, 231f.

MARKENDORF, Marcio.; RIPOL, Leonardo. (org.). **Expressões do horror: escritos sobre cinema de horror contemporâneo**. Florianópolis: Biblioteca Universitária Publicações, 2017. 199 p. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/181358/ebook-15.pdf?sequence4&isAllowed=y>. Acesso em 01 out 2020.

MATEUS, Samuel. **Introdução à retórica no séc. xxi**. LabCom.IFP, Universidade Da Beira Interior, Covilhã, 2018. 258 p.

MEYER, Dagmar Estermann. Gênero e educação: teoria e política. In: LOURO, Guacira Lopes; FELIPE, Jane; GOELLNER, Silvana Vilodre (orgs.). **Corpo, gênero e sexualidade: um debate contemporâneo na educação**. 9. ed. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2018. p. 10-29.

NASCIMENTO, J. Em torno do ethos discursivo e de questões de identidade. In: FERREIRA, Luiz Antônio (org.). **Inteligência retórica: ethos**. Grupo de Estudos Retóricos e Argumentativos. São Paulo, Blucher, 2019. 45-62 p.

NEALE, S. Questions of Genre. In: GRANT, BARRY Keith (org.). **Film genre reader iii**. 1. ed. 2003, Austin: University of Texas. p. 160-184. Disponível em < https://authfilmcentre.files.wordpress.com/2015/03/film_genre_reader_iii.pdf >. Acesso em 3 abr. 2022.

"PÂNICO" não perde o terror nem a piada. Isabela Boscov. 8 mar. 2022. Vídeo (5 min). Disponível em < https://www.youtube.com/watch?vEHSZ_OHUeMk&t237s&ab_channel=IsabelaBoscov

>. Acesso em 11 maio 2022.

PEDRO, A. L. G. A questão feminina em O bebê de Rosemary: o terror psicológico e terror social nos anos 1960. In: BEATRIZ, M. (org.). **Gênero, corpo e sexualidades**. v. 2. Londrina: Ledi, 2022. p. 159-176. Disponível em: < https://www.researchgate.net/profile/Beatriz-Molari/publication/366673458_Genero_corpo_e_sexualidades/links/63adfc0b03aad5368e4d3a3c/Genero-corpo-e-sexualidades.pdf#page=161>. Acesso em: 30 mar. 2023.

PERELMAN, C.; OLBRECHTS-TYTECA, L. **Tratado da argumentação**: a nova retórica. [1958]. Tradução de Maria Ermantina Galvão G. Pereira. – 2 ed. – São Paulo: Martins Fontes, 2005.

PHILLIPS, Kendall R. Projected Fears: Horror Films and American Culture. Westport, EUA: Praeger, 2005.

PIMENTEL, C. E. *et al.* Preferência por estilos de filmes e suas diferenças nos cinco fatores de personalidade. **Revista pesquisas e práticas psicossociais**: São João del Rei, v. 9, n. 2, p. 233-244, 2014. Disponível em: http://www.seer.ufsj.edu.br/index.php/revista_ppp/article/view/931/706. Acesso em: 07 jun 2021.

PONTE, C. A. **Indústria cultural, repetição e totalização na trilogia pânico**. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011, 315 p.

RIAL, Carmen. Antropologia e mídia: breve panorama das teorias de comunicação. Antropologia em primeira mão, Florianópolis, n. 74, p. 63, 2004. Disponível em < <https://navi.ufsc.br/files/2017/11/Antrpologia-em-Primeira-M%C3%A3o-midia-74.pdf>>.

ROBERTS, A. How home invasion horror made america face its own shadow. **I-D**. Inglaterra. 11 ABR. 2019. Disponível em <https://i-d.vice.com/en_uk/article/3k38ak/how-home-invasion-horror-made-america-face-its-own-shadow>. Acesso em 12 abr. 2022.

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

ROMANO, A. Horror movies reflect cultural fears. In 2016, Americans feared invasion. **Vox**. Estados Unidos. 21 dez. 2016. Disponível em < <https://www.vox.com/culture/2016/12/21/13737476/horror-movies-2016-invasion>>. Acesso em: 17 mar. 2023.

ROSE, S. How post-horror movies are taking over cinema. **The Guardian**, Inglaterra. 6 jul. 2017. Disponível em < <https://www.theguardian.com/film/2017/jul/06/post-horror-films-scary-movies-ghost-story-it-comes-at-night>>. Acesso em 9 abr. 2022.

DIAS, B. M. Liberdade sexual e direitos humanos. **Instituto Brasileiro de Direito de Família**, Belo Horizonte, Minas Gerais. 27 dez. 2001. Disponível em: <

<https://ibdfam.org.br/artigos/24/Liberdade+sexual+e+direitos+humanos>>. Acesso em: 25 jul. 2023

RUBIN, Gayle. Políticas do sexo. Tradução de Jamille Pinheiro Dias. São Paulo: Ubu Editora, 2017. 144 p. Títulos originais: Thinking Sex e The Traffic in Women.

SÁ, Daniel Serravalle de. Prefácio expressões do horror. In: MARKENDORF, Marcio.; RIPOL, Leonardo. (org.). **Expressões do horror**: escritos sobre cinema de horror contemporâneo. Florianópolis: Biblioteca Universitária Publicações, 2017. 199 p. Disponível em: <
<https://repositorio.ufsc.br/xmlui/bitstream/handle/123456789/181358/ebook15.pdf?sequence4&isAllowed=y>>.

SANTANA, F. P. **A intertextualidade como estratégia argumentativa**: as imagens discursivas dos realizadores do 1º festival do m1nuto da ufs. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Sergipe. São Cristóvão. 2022, 176 p.

SIQUEIRA, C. K. B. As três ondas do movimento feminista e suas repercussões no direito brasileiro. In: ARAÚJO, Florivaldo de; BEDIN, Gilmar Antônio; CITTADINO, Gisele Guimarães (orgs.). **Poder, cidadania e desenvolvimento no estado democrático de direito xxiv congresso nacional do conpedi**. Belo Horizonte, CONPEDI, 2015. Disponível em:
<<http://site.conpedi.org.br/publicacoes/66fsl345/w8299187/ARu8H4M8AmpZnw1Z.pdf>>. Acesso em 10 jan. 2021.

SARMET, E.; TEDESCO, C. M. No cinema. In: HOLLANDA, H. B. **Explosão feminista**: arte, cultura, política e universidade. 1. Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018. p. 138-155. Disponível em: <
<https://campodiscursivo.paginas.ufsc.br/files/2020/04/Explos%C3%A3o-Feminista-H.-Buarque-de-Hollanda.pdf>>.

SOUSA, F. A. Ideologia e transgressão. **Rev. psicol. polít.** São Paulo, v. 11, n. 22, p. 207-224, dez. 2011. Disponível em
<http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1519549X2011000200003&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em 25 jul. 2023.

SILVA, M. da; PAULA, R. F. de. Teses sobre o pensamento conservador e singularidades espaciais. **Boletim Goiano de Geografia**, Goiânia, v. 42, n. 01, 2022. DOI: 10.5216/bgg.v42.68217. Disponível em:
<https://revistas.ufg.br/bgg/article/view/68217>. Acesso em: 20 jul. 2023.

SOUZA, R. B. Ethos discursivo e materialidade fílmica: a representação sociocultural da surdez a partir da discursividade crítica de duas espectadoras do filme “um lugar silencioso”. **Revista Eletrônica Interfaces**, Santa Catarina, v. 10, n. 04, p. 87-100, 2019. Disponível em:
https://revistas.unicentro.br/index.php/revista_interfaces/article/view/6021. Acesso em: 05 out. 2020.

TAVARES, B. T.; PROCÓPIO, M. R. Uma análise retórico-argumentativa das imagens

de Dilma Rousseff e José Serra nas capas de isto é e veja. In: MACHADO, I. L.; HELCIRA, L.; DIAS-LYSARDO, D. (orgs). **Imagem e discurso**. 1 ed. UFMG: Fale, 2013. 304 p.

TELES, D. O. **A órfã**: cinema de horror, infância e feminino. Dissertação (Mestrado em Cinema) – Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema da Universidade Federal de Sergipe. São Cristóvão, 2019, 95 p.

TUDOR, ANDREW. Genre. In: GRANT, BARRY Keith (org.). **Film genre reader** iii.1. ed. 2003, Austin: University of Texas. p. 3-11. Disponível em < https://authfilmcentre.files.wordpress.com/2015/03/film_genre_reader_iii.pdf >. Acesso em 3 abr. 2022.

CINEMATOGRAFIA

A ÓRFÃ. Direção: Jaume Collet-Serra. Produção: Jennifer Davisson; Joel Silver; Susan Downey; Leonardo DiCaprio. Intérpretes: Vera Farmiga; Peter Sarsgard; Isabelle Fuhrman. Roteiro: David Leslie Johnson. Dark Castle Entertainment; Appian Way, 2009. (122 min.), son., color.

CARRIE: A ESTRANHA. Direção: Brian de Palma. Produção: Brian De Palma, Paul Monash. Intérpretes: Sissy Spacek, Piper Laurie, Amy Irving, William Katt *et al.* Roteiro: Lawrence D. Cohen. Estados Unidos: Red Bank Films; United Artists, 1976 (98 min), son., color.

CASO 39. Direção: Christian Alvart. Produção: Lisa Bruce, Steve Golin, Alix Madigan. Intérpretes: Renée Zellweger, Jodelle Ferland, Ian McShane, Bradley Cooper *et al.* Roteiro: Ray Wright. Estados Unidos; Canadá: Misher Films, Anonymous Content, 2009. (109 min.), son., color.

GAROTA Infernal. Direção: Karyn Kusama. Produção: Daniel Dubiecki; Mason Novick; Jason Reitman. Intérpretes: Megan Fox; Amanda Seyfried; Johnny Simmons; Adam Brody *et al.* Roteiro: Diablo Cody. Estados Unidos: Fox Atomic; Dune Entertainment, 2009. (102 min.), son., color.

HALLOWEEN: a noite do terror. Direção: John Carpenter. Produção: Debra Hill. Intérpretes: Jamie Lee Curtis, Donald Pleasence, Nancy Kyes, P. J. Soles, Kyle Richards, Tony Moran *et al.* Roteiro: John Carpenter e Debra Hill. [S. I.]: Compass International Pictures; Falcon International Productions, 1978 (91 min.), son., color.

NÓS. Direção: Jordan Peele. Produção: Jason Blum, Ian Cooper, Jordan Peele. Intérpretes: Lupita Nyong'o, Shahadi Wright Joseph, Winston Duke, Evan Alex *et al.* Roteiro: Jordan Peele. Estados Unidos: Blumhouse Productions; Monkeypaw Productions, 2019 (116 min.), son., color.

O BEBÊ DE ROSEMARY: Roman Polanski. Produção: William Castle, Dona Holloway. Intérpretes: Mia Farrow, John Cassavetes, Ruth Gordon, Sidney Blackmer *et al.* Roteiro: Roman Polanski. [S. I.]: Paramount Pictures, 1968 (136 min.), son., color.

PÂNICO. Direção: Wes Craven. Produção: Stuart M. Besser, Dixie J. Capp, Cathy

Konrad. Intérpretes: Neve Campbell, Courtney Cox, David Arquette, Drew Barrymore, Skeet Ulrich *et al.* Roteiro: Kevin Williamson. [S. I.]: Dimension Films; Corvus Corax Productions; Outerbank Entertainment; Midnight Entertainment, 2011 (111 min.), son., color.

PÂNICO 4. Direção: Wes Craven. Produção: Wes Craven, Carly Feingold, Iya Labunka e Kevin Williamson. Intérpretes: Neve Campbell, Courtney Cox, David Arquette, Roger Jackson, Emma Roberts, Hayden Panettiere *et al.* Roteiro: Kevin Williamson. [S. I.]: Dimension Films; Corvus Corax Productions; Outerbank Entertainment; Midnight Entertainment, 2011 (111 min.), son., color.

SEXTA-FEIRA 13. Direção: Sean S. Cunningham. Produção: Sean S. Cunningham. Intérpretes: Betsy Palmer, Adrienne King, Jeannine Taylor, Kevin Bacon *et al.* Roteiro: Victor Miller. [S. I.]: Paramount Pictures; Georgetown Productions Inc.; Sean S. Cunningham Films, 1980 (95 min.), son., color.