

Jovens pecadores: culpa, punição e a moral cristã no cinema *slasher*

Young sinners: guilt, punishment and Christian morality in slasher films

Giancarlo Backes Couto¹
giancarlo.couto@acad.pucrs.br

André Conti Silva²
contisilva@gmail.com

RESUMO

O presente artigo discute a moral cristã no cinema slasher, partindo do pressuposto de que essa moral se manifesta como ethicidade das narrativas cinematográficas através da temática da culpa e da punição. A discussão parte do trabalho crítico de Nietzsche e Bataille, além de traçar um breve histórico a respeito da influência da moral cristã em obras de arte que se utilizam da nudez e do erotismo. A análise dos objetos, os filmes Halloween – A Noite do Terror (John Carpenter, 1978); Sexta-Feira 13 (Sean Cunningham, 1982) e A Hora do Pesadelo (Wes Craven, 1984), é feita a partir da metodologia das molduras de Kilpp (2003) e permite a exemplificação da relação entre a exploração da sexualidade juvenil e a sua subsequente condenação por parte das personagens assassinas.

Palavras-chave: Cinema Slasher. Culpa. Moral. Sexo. Nudez.

ABSTRACT

This article discusses Christian morality in slasher films and sets out with the assumption that this type of morality manifests itself underlyingly in each narrative through the subjects of guilt and punishment. The discussion is based on the critical work of Nietzsche and Bataille, outlining a brief history of the influence of Christian morality in artworks that involve nudity and eroticism. The analysis of the objects – namely, the movies Halloween (John Carpenter, 1978); Friday the 13th (Sean Cunningham, 1982) and A Nightmare On Elm Street (Wes Craven, 1984) – employs the frame methodology developed by Kilpp (2003) and allow the exemplification of the relationship between the the discoveries of juvenile sexuality and its subsequent doom by the killer characters on the movies.

Keywords: Slasher films. Guilt. Morality. Sex. Nudity.

¹ Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). Av. Ipiranga, 6681, Partenon – Porto Alegre (RS).

² Universidade Feevale. RS-239, 2755, Vila Nova – Novo Hamburgo (RS).

Introdução

O cinema de terror norte-americano tem longa história, porém, talvez seu subgênero mais conhecido seja o *slasher*. Esse gênero ficou famoso principalmente nos anos 1980, com franquias que têm continuações até hoje, como *Sexta-feira 13* e *A Hora do Pesadelo*. A relação entre esse grupo de filmes e alguns aspectos socioculturais e históricos pode ser relevante para situar a discussão que aqui se propõe. Os anos 1960 e 1970 foram o momento de movimentos de contracultura - como o *hippie* e o *punk*, por exemplo - que modificaram a relação de poder dentro das famílias estadunidenses, promovendo maior protagonismo do adolescente na sociedade. Nos anos 1980, esta mudança deslocou a produção de conteúdos de entretenimento, com especial enfoque no cinema e na televisão, para uma produção orientada aos públicos infantil e adolescente. Com o cinema *slasher* não foi diferente: ainda que explorando violência explícita, geralmente protagonizada por vilões mascarados, esses filmes se caracterizam pela exploração do universo adolescente, principalmente no que toca às descobertas sexuais.

Apesar de ser um gênero com vasta quantidade de títulos produzidos, este artigo se concentra em três filmes, sendo eles *Halloween – A Noite do Terror* (John Carpenter, 1978), *Sexta-Feira 13* (Sean Cunningham, 1982) e *A Hora do Pesadelo* (Wes Craven, 1984). A escolha destas obras se dá justamente por serem títulos icônicos do *slasher* e terem uma proximidade entre suas datas de lançamento. O trabalho parte do pressuposto de que esses filmes possuem elementos da moral cristã, principalmente no que toca à culpa e a punição pelos pecados relativos à sexualidade. O objetivo geral deste artigo é exemplificar, através da análise desses filmes, alguns momentos em que estas obras demonstram estar sob a égide da culpa e punição da moral cristã.

Para que sejam apresentados os resultados da análise de forma coerente, é exposto a seguir um breve referencial teórico. Busca-se, assim, esclarecer a orientação crítica na qual se baseiam as análises da sexualidade e do erotismo nos filmes em sua relação entre culpa e punição dentro da moral cristã. Antes disso, todavia, cabe uma

breve descrição do cinema *slasher* e sua configuração dentro do gênero do horror.

O Cinema *slasher*

Ao se olhar para a etimologia do termo “*slasher*” já é imaginável ter certa dimensão sobre os filmes abarcados por ele. Apesar de não haver uma tradução direta desta palavra para o português, é possível relacioná-lo com o verbo do qual ele advém no inglês, o “*to slash*”, algo como “cortar”. Ainda que os filmes tratados neste artigo sejam célebres exemplares do gênero e sigam fórmulas muito parecidas, não há um consenso sobre uma definição estrita desse movimento, que conta com obras das mais diversas entre si. Nesse caso, a singela definição de Hutchings (2009, p. 294) talvez possa abrir caminho: “These films featured teenage protagonists being stalked and killed by psychopathic, and sometimes disfigured, serial killers, with the killings often filmed via the point of view of the killer.”³ Clover (2015, p. 21) também oferece uma descrição parecida: “the immensely generative story of a psychokiller who slashes to death a string of mostly female victims, one by one, until he is subdued or killed, usually by the one girl who has survived.”⁴ Sendo assim, como define Cherry (2009), o cinema *slasher* é de difícil apreensão, por isso o melhor talvez seja identificá-lo através das conveniências das narrativas de seus cânones⁵. Ou seja, apesar de ter certa concepção estética relacionada à violência gráfica, o que propriamente parece definir o gênero é sua narrativa e a relação de seus personagens, efetivamente a presença de um *serial killer* que começa a matar diversas pessoas e precisa ser parado. Vera Dika (in ROCHE, 2015, p. 17-18) é apontada como uma das responsáveis por formular essas categorias de conveniência que definem o *slasher*:

1 The narrative is driven forward by both the heroine and the killer. 2 The killer is ‘depersonalized in a literal sense, with his body and the more intricate workings of his consciousness hidden from the spectator’. 3 The victims’ vulnerability is a question of lack of vision: ‘they are quickly dispatched, punished in terms of the film’s formal

³ Tradução dos autores: “Esses filmes apresentavam protagonistas adolescentes sendo perseguidos e mortos por psicopatas e às vezes desfigurados, com os assassinatos geralmente sendo filmados pelo ponto de vista do assassino.”

⁴ Tradução dos autores: “A história imensamente genérica de um psicopata que corta até a morte uma série de vítimas, em sua maioria femininas, uma por uma, até que ele seja subjugado ou morto, geralmente pela única garota que sobreviveu.”

⁵ Os cânones apontados pela autora são justamente os três filmes analisados neste artigo.

logic not only because of their inability to see but also because they have allowed themselves to be seen'. 4 The POV-shots 'tend to fragment the visual field by observing a potential victim from a variety of different focal lengths and angles'⁶ (DIKA in ROCHE, 2015 p. 17-18).

Do mesmo modo, não há consenso sobre as raízes do *slasher*. Muitos apontam o clássico de Alfred Hitchcock, *Psicose* (1960)⁷, como a grande influência do gênero, ao trazer o famoso assassino Norman Bates e Marion Crane, protagonista sexualmente ativa e intransigente para as normas morais da época. Outros destacam o papel do ciclo italiano do *Giallo*, marco dos anos 1960 e 1970, que apresenta narrativas muito semelhantes com os *slashers* norte-americanos⁸ (HUTCHINGS, 2009; CLOVER, 2015).

Hutchings (2009) destaca também que o gênero possui diferentes ciclos, sendo os filmes tratados neste artigo pertencentes aos dois primeiros deles. *Halloween* e *Sexta-feira 13* estão no primeiro ciclo, concentrado entre o final dos anos 1970 e começo dos anos 1980, que, segundo o autor, descarta elementos sobrenaturais de suas narrativas. *A Hora do Pesadelo* está no segundo ciclo do *slasher*, que contém elementos sobrenaturais. Esse movimento se deu a partir de 1982, com as sequências de *Halloween* e de *Sexta-feira 13*, que trazem também esse elemento de um assassino sobrenatural. Após ter sua fórmula replicada e saturada durante os anos 1980, o gênero retornou em 1996, com *Pânico*⁹, de Wes Craven, para ter seu ciclo mais recente entre o final dos anos 1990 e começa dos anos 2000, com filmes que marcam um retorno ao assassino humano, sem elementos sobrenaturais.

As discussões que o movimento *slasher* já susci-

tuou dentre pesquisadores são das mais variadas. Clover (2009), por exemplo, a partir de um aporte psicanalítico, produz uma análise focada nos estudos dos papéis de gênero na sociedade. A questão da moral passa pela pesquisa da autora, principalmente ao investigar sobre como as mulheres são retratadas nas obras, todavia, esse não é o seu foco. Apesar disso, a sinalização da autora segue a toada de outras pesquisadoras feministas, que já apontaram as inconsistências do gênero horror no retrato das mulheres. Se nos *slasher movies* se obteve um importante passo de protagonismo feminino, Clover (2009) destaca que, em muitas vezes, as *final girls*¹⁰ sobrevivem pois agem como homens. Os *slasher movies*, dentro do horror, acabam sendo talvez os exemplos mais célebres do que Jancovich (1992) destaca: as mulheres, além de serem constantemente vítimas de violência, são vítimas de uma violência sexualizada. Carroll (1999), do mesmo modo, já apontou também para o aspecto punitivo do gênero, tanto no quesito da libertação sexual como no restabelecimento de uma ordem moral na trama¹¹.

São variados também os artigos e livros que tratam diretamente deste subgênero. Todavia, nota-se que, apesar de, em muitos casos, haver uma análise sociológica que repercute a presença da violência nesses filmes, não há uma busca mais genealógica sobre as questões que embasam essas situações, como a moral religiosa. Até onde se pode verificar, os autores se concentram mais em explorar como os filmes são reflexos de momentos contemporâneos de suas sociedades e não construções com profundas raízes culturais. Este artigo busca então pensar essas raízes, por isso se concentra no viés punitivo religioso e na questão do mal como um reflexo de uma cultura fundamentada no imaginário judaico-cristão.

⁶ Tradução dos autores: “1 A narrativa é conduzida tanto pela heroína quanto pelo assassino. 2 O assassino é “despersonalizado em um sentido literal, com seu corpo e os funcionamentos mais intrincados de sua consciência escondidos do espectador”. 3 A vulnerabilidade das vítimas é uma questão de falta de visão: “elas são rapidamente despachadas, punidas em termos da lógica formal do filme não apenas por causa de sua incapacidade de enxergar, mas também porque se permitiram ser vistas”. 4 Os Pontos de vista “tendem a fragmentar o campo visual observando uma vítima em potencial de uma variedade de distâncias focais e ângulos”.

⁷ <https://www.imdb.com/title/tt0054215/>

⁸ Esse ciclo conta com célebres diretores, como Mario Bava, Sergio Martino e Dario Argento. O *Giallo* segue características muito semelhantes ao *slasher*, como a presença de um assassino e diversos momentos de violência gráfica. O gênero italiano, todavia, não se concentra no universo jovem e se foca mais em questões estéticas, como o presente jogo entre luz e sombra, marca de sua fotografia colorida.

⁹ <https://www.imdb.com/title/tt0117571/>

¹⁰ Termo utilizado para definir as protagonistas garotas que sobrevivem nos *slasher movies*. Apesar de muitos as apontarem como símbolos da causa feminista, Clover (2009) demonstra que elas sobrevivem nos filmes por agir com agência, geralmente imitando os interesses e modos de agir dos homens.

¹¹ Carroll (1999) demonstra que o enredo clássico em três atos do cinema de horror tem profundas raízes morais. O monstro (vilão) surge como uma afronta às categorias morais, quebrando com um sistema ordenado. É necessário então que algo seja feito e o monstro destruído, a fim de restabelecer a ordem inicial, reafirmando-a e fortalecendo-a.

A moral cristã e a questão do Mal

Nietzsche definia a moral como um conjunto de regras criadas pelos dominadores e baseadas no passado para preservar o convívio do rebanho dominado no presente. (NIETZSCHE, 2013) Para o filósofo, a origem dos conceitos de “bom” e “mau” está intimamente ligada com essa relação. O valor moral atribuído ao “bom” veio justamente dos poderosos, que julgavam suas atitudes boas, “o *pathos* da distinção e da distância, o sentimento geral, fundamental e constante de uma raça superior e dominante, em oposição a uma raça inferior e baixa, determinou a origem da antítese entre ‘bom’ e ‘mau’” (NIETZSCHE, 2013, p.33). Para Nietzsche, a moral cristã foi construída justamente para subverter as virtudes do homem e domesticá-lo, transformando os fracos em bons e os fortes em maus.

Aqui a mentira chama bondade, a impotência humildade, a baixaza obediência a submissão forçada (eles dizem que obedecem a Deus). A covardia, que está sempre à porta do fraco, toma aqui um nome muito sonoro e chama-se “paciência”, chama-se talvez a virtude. Não se poder vingar chama-se “não querer vingar-se” e às vezes se chama “perdão das ofensas” e “porque eles não sabem o que fazem; nós, porém, sabemos o que eles fazem”. (NIETZSCHE, 2013, p. 50)

Sendo assim, a moral cristã carrega todos os deméritos do homem fraco e busca transformá-los em méritos, além de imputar a culpa no sujeito que pretende viver livre. Essas concepções vão justamente ao contrário do que pensa Nietzsche, que coloca tudo que é bom como aquilo que aumenta o sentimento de poder, ou potência; e tudo que é mau advém da fraqueza. (NIETZSCHE, 2012, p.24). O anúncio nietzschiano da morte de Deus, porém, não acabou com a moral cristã. Pelo contrário, a mesma sociedade que tentou matar Deus, preservou sua moral. Eagleton explica:

Entre os vários respiradores artificiais nos quais Deus tem sido mantido vivo, um dos mais eficazes é a moral. [...] Nossas concepções de verdade, virtude, identidade e autonomia, nosso senso da história como algo bem configurado e coerente, tudo isso tem profundas raízes teológicas. (EAGLETON, 2016, p.145).

A moral cristã continua presente, imbricada, em grande parte, nos valores da sociedade contemporânea. E os filmes de terror são grandes expoentes dessa moral no cinema.

Bataille (2015) relaciona a criação do Ser Supremo por parte do homem com a sua necessidade de criação. O homem pré-histórico teria criado então a religião na tentativa de compreender o mundo a sua volta e a continuidade da existência. E tudo isso começou com a simples invenção da ferramenta, a primeira criação do homem, que o levou a perceber o mundo a sua volta num sentido de alteridade. Essas coisas fabricadas são transcendentais e, conseqüentemente, extensões do homem no mundo. Desse modo, tomam lugar de igualdade com o restante do mundo imanente (animais, natureza em geral e o próprio ser determinante em si). A ferramenta passa a fazer parte do mundo e é imanente a ele, o homem, por sua vez, ao compreender isso, percebe cada elemento exterior a ele como uma continuidade sua e como objeto. Surge assim o sujeito-objeto, categoria onde se encontram as coisas e dentro delas a ferramenta. Sendo assim, a ferramenta é uma extensão do mundo (sujeito) e ainda assim exterior ao homem que a fabricou (objeto). Como os homens veem o mundo “sob a luz de uma existência contínua”, precisam criar um ser superior, mas semelhante a eles (BATAILLE, 2015, p. 32). O autor, porém, vê essa criação do Ser Supremo como empobrecedora, pois, na medida em que é divina, é concebida em pé de igualdade com o ser humano que a criou, pois sua imanência e personalidade se misturam através de sua potência operatória.

O Ser Supremo é então o começo de uma visão individualista do homem. Por outro lado, esse ser supremo primitivo acabou perdendo força e foi substituído por uma ideia mais abrangente, a do sagrado. O sagrado, porém, produz no homem um sentimento ambíguo: “Sem dúvida alguma, aquilo que é sagrado atrai e possui um valor incomparável, mas no mesmo instante parece vertiginosamente perigoso para esse mundo claro e profano onde a humanidade situa seu domínio”. (BATAILLE, 2015, p.34)

Bataille (2015) explica que o homem pensava o mundo material como uma continuação a partir do sujeito. Tudo que o sujeito produz, como uma ferramenta, por exemplo, é como uma extensão dele, “mas o mundo irreal dos espíritos soberanos ou dos deuses coloca a realidade, que ele não é, como seu contrário. A realidade de um mundo profano, de um mundo de coisas e de corpos, é colocada em face de um mundo santo e mítico”. (BATAILLE, 2015, p. 35).

O corpo também tem espírito, mas é profano

por ser real. Já o espírito que não tem corpo, advém do mundo contrário ao mundo real, aquele mítico e santo. Nesse momento, a visão de Bataille (2015) é influenciada pelo dualismo. A consciência é determinada a partir do reflexo do mundo das coisas, consequentemente operando no dualismo uma mudança na visão de mundo. Bataille (2015, p. 55) destaca que “primitivamente, no interior do mundo divino, os elementos fastos e puros se opunham aos elementos nefastos e impuros, e ambos apareciam igualmente afastados do profano”. De outro modo, porém, o autor relembra que dentro de “um movimento dominante do pensamento refletido, o divino aparece ligado à pureza, o profano, à impureza” (BATAILLE, 2015, p. 55). Logo, houve o que o autor chama de deslizamento na ordem do que o homem passou a ligar ao profano e ao sagrado:

Assim se conclui um deslizamento a partir de um dado primeiro em que a imanência divina é perigosa, em que aquilo que é sagrado é antes de tudo nefasto e destrói por contágio aquilo de que se aproxima, em que os espíritos fastos são mediadores entre o mundo profano e o desencadeamento das forças divinas. (BATAILLE, 2015, p.55).

O deslizamento do mundo antigo muda a forma de visão do homem perante aquilo que o cerca e essa visão reflexiva influencia em sua ordem moral. A moral então, está ligada à razão, que se baseia no mundo profano para estabelecer suas regras (BATAILLE, 2015). Sendo assim, o temor em decorrência das relações entre sagrado e profano dominou o pensamento do homem na medida do avanço histórico.

Santo Agostinho (1995) define a questão do mal relacionada ao livre-arbítrio do homem. Para ele, Deus não é mau, nem produz o mal. O mal advém do uso indevido do livre-arbítrio do homem, que troca a razão pela paixão. Agostinho destaca que o homem se difere do animal pela razão. Os animais têm alma, pois são animados, porém não tem a razão. Consequentemente, vivem, mas não sabem que vivem. Já que o homem é superior pela razão e o ser supremo não obriga os homens a serem dominados pelas suas paixões, o mal tem

origem no livre-arbítrio. Sendo assim, para o filósofo cristão, Deus não é mau, ele apenas pune os pecadores, pois é justo. Sendo assim, o próprio livre-arbítrio é fundamental nesse mecanismo punitivo, visto que, sem ele, não haveria como Deus compensar nem punir os homens por seus atos. “Logo, é evidente que há duas espécies de homens: uns, amigos das coisas eternas; e outros, amigos das coisas temporais.”, destaca Agostinho (1995, p. 64). Desse modo, o pecado está em se afastar das leis divinas e se apegar às coisas mundanas. Conclui-se, então, que a culpa pelos pecados é exclusiva daquele que peca, pois se esqueceu da razão e cedeu às paixões; logo, Deus age de modo justo, punindo-o.

Na história do pensamento cristão, a filosofia neo-platônica de Santo Agostinho foi substituída pelo pensamento aristotélico de São Tomás de Aquino¹². Apesar disso, mesmo com a mudança do ponto de vista, a preocupação fundamental parece ser a mesma: o desvio. Sendo a ética aristotélica uma ética teleológica, São Tomás a transcreve para a visão cristã da bem-aventurança final. Para ele, a ciência moral é a ciência dos atos humanos e esses atos correspondem aos meios pelos quais os homens chegam à bem-aventurança, ou se desviam dela. Sendo a moral, para São Tomás, um tratado dos atos humanos com relação ao fim da bem-aventurança ou desvio dela, o pecado nesse esquema se relaciona nesse âmbito.

O pecado é um ato mau. Um ato é humano enquanto é voluntário... E é mau por carecer da medida obrigada, que sempre se toma em ordem a uma regra; separar-se dela é pecado. Mas a regra da vontade humana é dupla: uma próxima e homogênea, a razão, a outra distante e primeira, quer dizer, a lei eterna, que é como a razão do próprio Deus (SÃO TOMÁS in VIDAL, 1978, p. 573-574).

Vidal (1978) mostra que essa acabou por ser a definição nuclear que os teólogos tomistas tomaram do pecado¹³. A partir daí uma lógica de normatização se estreitou. O mal continua a ser aquilo que Agostinho (1995) apontava como a ausência do bem. Todavia, o pecado se resume apenas aos atos humanos. Nesse esquema, o peca-

¹² Agostinho de Hipona viveu entre 354 e 430 d. C., sendo o filósofo mais influente para o pensamento cristão até por volta do século XIII, quando seu pensamento, aos poucos, foi perdendo espaço para a visão aristotélica dos pensadores tomistas (FERRAZ, 2014).

¹³ Consequentemente, a moral dos atos tomista teve grande influência nos manuais da culpa dados aos confessores a partir do Concílio de Trento (1545-1563). Esses manuais, utilizados nos confessionários, continham variadas listas de pecados e punições recomendadas, de acordo com as faltas confessadas. Fato que reforça o caráter deste artigo é que boa parte desses livros se focaram nas faltas sexuais. Vidal (1978) aponta que esse tipo de literatura moldou o ethos dos cristãos a partir do período moderno.

do é a formalização em ato da imperfeição, o afastamento do homem da perfeição da lei de Deus. Apesar da lógica agostiniana do livre-arbítrio persistir, é essa maneira de formalizar o pecado em ato a contribuição maior de São Tomás. Conclui-se daí que, pelo viés cristão, a razão é fundamental nessa mediação entre corpo e alma, ou seja, é a razão que impede que o corpo (natureza) se afaste da sacralidade e pureza da alma através do pecado.

Nudez e erotismo

Medeiros (2009, p. 45-46) destaca que, desde a pré-história, “as esculturas de nu [...] — vinculadas a uma moral primitiva de sobrevivência básica — associavam-se a um simbolismo pagão onde as imagens cumpriam uma função mágica”. Essa característica se manteve em muitas civilizações e chegou até a Grécia, onde, segundo a autora, começou a ser desenvolvida mais diretamente através da arte helênica e potencializou seu sentido moral.

As artes gregas visavam destacar o nu ideal do mundo sagrado, porém não tinham como foco o erotismo, mas sim um senso de beleza estética a ser admirado como a perfeição do mundo sacro. Grande parte das esculturas usadas para adoração eram de homens nus e “representavam toda a força e a grandiosidade dos deuses gregos, com seu caráter e poder absoluto” (MEDEIROS, 2009, p. 48).

Por outro lado, na sociedade ocidental, a questão da nudez remonta diretamente aos primeiros textos da bíblia, como demonstra Agamben (2015). Na narrativa do Gênesis, quando, após pecarem, Adão e Eva percebem sua nudez, o que se pode pensar primeiramente é que certa ignorância ou inocência que os preservava dessa percepção, porém, o que muitos teólogos defendem é que anteriormente Adão e Eva estavam vestidos com uma espécie de traje da graça. Assim, Adão e Eva são despidos desse traje sobrenatural por causa do pecado e são obrigados, segundo a história bíblica, a se cobrirem com uma tanga de folhas de figueira e depois, ao serem expulsos por Deus do Paraíso, com vestes feitas com peles de animais, feitas pelo próprio Deus.

O que Agamben (2015) acentua aqui é que são apenas em dois momentos que a nudez se dá. Primeiro, muito rapidamente, entre a percepção da nudez e o encobrimento com as vestes feitas de folhas e, posteriormente, quando se despem dessas folhas para vestir as roupas de pele. “E, mesmo nesses instantes fugazes, a nudez só acontece, por assim dizer, negativamente, como privação da veste de graça e como presságio da resplandecente veste de glória que os bem-aventurados irão receber no

Paraíso” (AGAMBEN, 2015, p. 92). Da mesma forma, Agamben conclui que, se a veste da glória é o que espera os bem-aventurados nos céus, a nudez total está guardada aos danados no inferno.

Amparado em Erik Paterson, Agamben (2015, p.93-94) retoma também a relação entre veste e pecado. Nesse caso, a nudez só acontece depois do pecado, antes dele, o que há é a ausência de vestes. Se essa mudança ocorre apenas depois do pecado, ela ocorre então não só no campo da moral, mas sim numa mudança efetiva no modo de agir no homem. Antes, o homem estava vestido com a graça divina, mas após o pecado ele perdeu essa veste e percebeu sua mudança, consequentemente, mudou não apenas sua moral, mas também sua percepção sobre si e seu modo de agir.

Adão e Eva seriam, portanto, os primeiros transgressores e responsáveis pela primeira mudança metafísica fundamental do homem. A nudez, por sua vez, é o passo fundamental para o erotismo (BATAILLE, 2014) e a obscenidade é a relação que a moralidade cristã estabeleceu entre nudez e pecado:

A obscenidade é uma relação. Não há “obscenidade” como há “fogo” ou “sangue”, mas somente como há, por exemplo, “ultraje ao pudor”. Isso é obsceno se essa pessoa o vê e o diz; não é exatamente um objeto, mas uma relação entre um objeto e o espírito de uma pessoa. Nesse sentido, podemos definir situações tais que nelas certos aspectos sejam, ao menos pareçam, obscenos (BATAILLE, 2014, p.243).

A condenação pelo obsceno teve seu ponto máximo no período da santa inquisição católica, “Eram anos em que os padres inquisidores consideravam a luxúria e o desejo argumentos suficientes para a condenação humana” (GREGORIO, 2010, p. 2). A autora também destaca que a igreja não condenava qualquer ato falho da carne, como sonhos eróticos ou o pensamento sexual, pois eram questões que, assim como Agamben (2015) comenta, que destacavam a fragilidade da carne e a natural impureza do homem. A obscenidade acaba por ser também um elemento muito presente nos filmes aqui analisados, justamente em contraposição aos valores morais cristãos.

Medeiros (2009) relembra que foi justamente na Idade Média que o pensamento comum no período grego, de contemplação da nudez como perfeição da natureza, desaparece e dá lugar a noção de pecado. Nesse período, a nudez da arte passa a ser coberta.

A única representação de nudez admitida era a de Adão e Eva – ainda assim, nudez parcial —, pois tendo sido o corpo humano considerado fonte de pecado, essas duas figuras mitológicas cristãs deveriam tornar-se exemplos educativos a não serem seguidos (MEDEIROS, 2009, p.49).

Nesse momento, toda a representação da nudez, principalmente a feminina, é interdita e considerada pagã. As obras cristãs retratavam figuras cobertas por longas vestes e aos nus era reservado o fogo do inferno. Ao contrário do que foi vigente na arte grega e romana, “a nudez passou a ser considerada como pecado e sua exibição era intolerável” (MEDEIROS, 2009, p. 50).

Nesse mesmo sentido, o ato sexual tem um caráter impuro e se relaciona com o que Ricoeur (1982) chama de Mancha. Esse conceito advém da visão do autor de que os homens são tomados pelo medo do impuro e pelo constante desejo de purificação. O impuro, caracterizado por essa relação subjetiva que é a Mancha, é exterior ao homem e o toca, infectando-o com atos nefastos que se relacionam diretamente com a moral. Ricoeur (1982) destaca justamente a visão impura que se tem do sexo dentro da moral judaico-cristã. O ponto máximo dessa relação se dá justamente pelo contrário do sexual, ou seja, na virgindade, vista como incontaminada, enquanto o sexo é o infeccionado. Isso leva à consequência direta da mancha na vida do indivíduo e a conexão dela com o sofrimento. Sendo assim, a visão moral que se tornou comum é a de que quando se sofre é porque se pecou e está sendo castigado (RICOEUR, 1982). A rigor, essa acaba por ser a linha de pensamento de Agostinho (1995) destacada anteriormente, Deus é bom e pune apenas o pecador que se desviou do caminho.

Baseando-se nestes preceitos, se parte então para a análise dos objetos, apoiada pela organização metodológica que se apresenta a seguir.

Procedimentos Metodológicos

A análise dos objetos foi orientada pela da metodologia das molduras, proposta por Kilpp (2003). Essa metodologia se ancora em três eixos estruturantes: o eixo das *ethicidades*, o eixo das molduras e o eixo dos imaginários.

O eixo das *ethicidades* tem origem na palavra “ethos”, que “refere-se ao conjunto dos costumes e

hábitos fundamentais, no âmbito do comportamento e da cultura, característicos de uma determinada coletividade, época ou região” (KILPP, 2003, p. 29). Porém, Kilpp abre o sentido através de autores como Rolnik, Canevacci, Deleuze e Bauman, trabalhando as diversas identidades que podem ser extraídas do *ethos*. Sendo assim, a autora passa do *ethos* para as *ethicidades*, que seriam os conjuntos de subjetividades virtuais, como personas, objetos e acontecimentos que são representados através de identidades construídas.

O eixo das molduras é um conceito que abrange outros e se relaciona reciprocamente com o eixo das *ethicidades*. Dentro do conceito de molduras estão as moldurações e emolduramentos, que Kilpp (2003, p. 33) define: “Molduração remete aos procedimentos de ordem técnica e estética que realizam certas montagens no interior das molduras, e emolduramento passa a referir o agenciamento dos sentidos.” Além disso, as molduras podem ser referidas simplesmente como “confins instaurados pelo encontro de duas ou mais superfícies ou formas diferentes, confins esses que produzem uma ilusão de bordas que atuam como se fossem filtros de parte a parte, e que implicam novos sentidos sobre as partes” (KILPP, 2003, p. 37). Ou seja, a autora define aqui as molduras como bordas que enquadram os objetos e produzem assim seus sentidos.

Nesse sentido, o eixo das molduras atua reciprocamente com o eixo das *ethicidades*, pois são as molduras que enquadram as *ethicidades* e as *ethicidades* que levam à compreensão das molduras.

O eixo dos imaginários se refere diretamente ao imaginário criado, que pode ou não estar em descompasso com o real. Nesse caso, Kilpp (2003, p. 49), pensa os imaginários como “mediações, que são também um conjunto de marcas de enunciação das culturas (identidades coletivas), manifestas e visíveis nos discursos, na arte, nos produtos culturais..., ou que são por eles mediadas”.

É possível dizer que a partir de uma dissecação da obra audiovisual, a análise dos eixos permite observar construções discursivas das obras audiovisuais a partir de elementos não explícitos no texto ou no seu arranjo visual. Isso faz com que a análise a partir da metodologia das molduras seja mais profunda do que outras alternativas, como a Análise Fílmica (Aumont, 1993, 2004; Goliot-Lètè e Vanoye, 1994), a Análise de Conteúdo (Bardin, 2009) ou do Discurso (Charaudeau e Mainguineau, 2014).

Análise

O que se pretende, no momento, é estabelecer as moldurações autenticadas¹⁴ para serem exemplificadas através dos filmes. As moldurações escolhidas são: moral e sexo. Essas duas moldurações estão também muito relacionadas entre si e de certa forma se desencadeiam através da narrativa apresentada nos filmes para pensar a questão da culpa. O emolduramento da moral está estabelecido de acordo com os conceitos de bom e mau apresentados por Nietzsche como a base da moral cristã; O emolduramento do sexo também está muito presente nas obras e constantemente se relaciona com a moldura da moral. Consequentemente, a culpa se apresenta através das escolhas feitas pelos personagens e em como ela ronda tais decisões.

Para prosseguir com a análise, foram escolhidos trechos dos filmes que contemplem as moldurações especificadas anteriormente. Os filmes estão dispostos em ordem de lançamento.

Halloween, A Noite do Terror

Ainda no final dos anos 1970, John Carpenter lançou seu primeiro filme de terror, gênero que o consagrou. *Halloween – A Noite do Terror*¹⁵, de 1978, acabou por ser um marco do cinema *slasher* e uma franquia de sucesso, que conta hoje com dez filmes lançados, todos eles tendo como um dos protagonistas o assassino Michael Myers. O foco do primeiro filme se desenrola a partir da fuga de Myers do manicômio, onde estava internado por matar a irmã quando criança. Anos depois, já adulto, o homem foge e começa uma carnificina em uma pequena cidade. Suas vítimas são jovens. O nome do filme vem justamente da data comemorativa que ronda o enredo, o halloween.

A cena escolhida para ser analisada acontece próxima da parte final do longa-metragem. Nela, Myers mata um casal de namorados, Lynda e Paul. Resumidamente, a cena se passa da seguinte forma: Após descobrirem que ficarão sozinhos em casa, os jovens decidem aproveitar para transar no quarto dos pais de Lynda. Após o sexo, Paul vai até a cozinha buscar

cerveja. Lá, é surpreendido por Myers, que o sufoca e, na sequência, o mata com uma faca de cozinha. Em seguida, o assassino vai até o quarto. Coberto por um lençol, Myers se fantasia de fantasma. Lynda pensa se tratar de Paul, que está a lhe pregar uma peça, mas é surpreendida e enforcada por Myers, que a sufoca com o fio do telefone.

Duas moldurações são predominantes nessa sequência e, de certa forma, se completam e confluem. São elas: sexo e moral. O emolduramento da moral, porém, se dá mais como a obscenidade descrita por Bataille (2015), num contraponto à moral cristã. Aqui a obscenidade se dá através do comportamento dos dois jovens, que se aproveitam da oportunidade de estarem sozinhos para transar no quarto dos pais da garota, fumar cigarros e consumir bebidas alcoólicas. No eixo das *ethicidades*, é possível caracterizá-los como jovens comuns, ansiosos por quebrarem todas as regras possíveis ao mesmo tempo. O ato de fazer isso (transar, fumar e beber) sobre a cama dos pais é o que emoldura a situação como plena obscenidade em si. Essa relação se tenciona diretamente com o imaginário relativo aos interditos da ordem moral destacados por Bataille (2015).

O emolduramento do sexo aqui se relaciona diretamente com o emolduramento da moral. O sexo, nesse caso, é feito de modo a ferir a moral cristã, pois é justamente feito obscenamente como forma de prazer interdito e sem a intenção de procriar. Do mesmo modo, é feito acompanhado do cigarro e bebida, ressaltando o imaginário de prazer da ocasião. A nudez de Lynda ainda relembra sua moldura de pecadora. Todo o ato está cercado por ritos impuros, lembrando a mancha do sexo descrita por Ricoeur (1982).

É importante destacar também que a cena do sexo é presenciada por Myers (Fig. 1). O assassino ronda como um voyeur que presencia o pecado cometido pelos jovens e tem certa forma espectral, pois aparece na cena apenas através de sua sombra projetada na parede do quarto. Sendo assim, Myers aparece justamente como o mal que pune quem peca.

¹⁴ Em Kilpp (2003) a autenticação das molduras é parte da percepção do investigador que, sendo parte do próprio sistema que investiga, é capaz de fazer inferências sobre ele. Esta percepção encontra aderência nos trabalhos de Bergson (1971) e Maturana (2001). (Nota dos autores)

¹⁵ <http://www.imdb.com/title/tt0077651/>



Figura 1. O sexo presenciado pelo espectro de Myers. Captura de tela: 01h30m14s.

Figure 1. The sex scene witnessed by Myers' spectre. Screen capture: 01h30m14s.

Sexta-Feira 13

Lançado em 1980, *Sexta-Feira 13*¹⁶ guarda diversas semelhanças com *Halloween*. Além de envolver uma data emblemática no imaginário social, lançou um protagonista que retornou em diversos filmes posteriores. Assim como *Halloween*, o filme de Sean Cunningham virou franquia, com o total de doze lançamentos envolvendo o vilão Jason Voorhees. Curiosamente, nesse primeiro filme, não é Jason o assassino, mas sua mãe, que busca vingar a morte do filho. Na história, Jason, ainda criança, se afoga no lago do acampamento *Crystal Lake*. Isso só acontece, pois os monitores que deveriam estar cuidando dele estavam, ao invés disso, tendo relações sexuais.

Assim como no filme de John Carpenter, o assassino retorna como um espectro que mata diversos jovens¹⁷. No caso de *Sexta-Feira 13*, porém, a ação toda se passa no acampamento, que está para ser reaberto após uma chacina ocorrida anos antes. Ali, os jovens que trabalham nos últimos preparos para a reabertura do local, também se envolvem sexualmente, além de consumirem álcool e drogas.

A cena escolhida é muito semelhante ao excerto analisado de *Halloween*. Essa, porém, é a cena de abertura do filme. A obra começa por contextualizar o local onde praticamente toda a ação do filme se passará, o acampamento *Crystal Lake*. O espectador é apresentado a um grupo de jovens que canta uma música religiosa, exaltando o deus cristão. Enquanto isso, a câmera em ponto de vista perpassa diversos ambientes do local, dando a mesma impressão de um espectro que observa as ações que se passam ali. Primeiramente, a câmera atravessa um dormitório, onde vários jovens dormem. Essa ação é entrecortada pela cena dos jovens em uma roda dentro de outra cabana entoando seus cânticos. Ao terminar a música, um casal se afasta dali e vai até uma cabana vazia para transar. O texto indica que é sua primeira vez, já que falam da especialidade do ato. Nesse momento, o espectro que passava pelas cabanas chega ao local onde os jovens estão e interrompe o ato, que ainda não foi consumado. O rapaz se desculpa e tenta explicar que não estavam fazendo nada de errado, porém logo é morto por um facada na barriga. A cena (Fig. 2) termina focando o grito da moça e sua expressão de horror antes

¹⁶ <http://www.imdb.com/title/tt0080761/>

¹⁷ Ao final da película o assassino se revela sendo a mãe de Jason, porém durante toda a obra a impressão que fica ao espectador é que o assassino é já o vilão. Curiosamente, essa impressão se dá através do imaginário que a própria franquia criou, onde Jason é o vilão e não sua mãe, que morre logo ao final do debute. Provavelmente, na época de lançamento havia um suspense de quem seria o assassino, narrativa que perdeu a força para o espectador atual.



Figura 2. A expressão da jovem momentos antes de ser punida. Captura de Tela: 00h05m08s.

Figure 2. The young woman's expression moments before being punished. Screen capture: 00h05m08s.

da morte que lhe é guardada.

O emolduramento aqui é do sexo, porém, diferentemente do filme de Carpenter, ele está num campo virtual e não real, já que não chega a ser consumado. Aqui, os jovens são punidos antes mesmo da penetração, pois o que importa é justamente sua traição e pecado logo após o canto que exaltava a Cristo. Semelhantemente à história de Adão e Eva descrita por Agamben (2015), 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.

A Hora do Pesadelo

Já em 1984 surge outro vilão que se tornou personagem célebre de uma franquia. Freddy Krueger é o assassino que aparece nos pesadelos de jovens e os mata durante o sono, em *A Hora do Pesadelo*¹⁸. Hoje, a franquia relacionada ao vilão tem 9 filmes, sendo um deles um *crossover*¹⁹ com Jason Vorhees, de *Sexta-feira 13*. A história de *A Hora do Pesadelo* é um pouco diferente das duas anteriores, mas guarda semelhanças quanto a questão moral que ronda os personagens perseguidos por Freddy. Aqui, o assassino volta dos mortos para, através dos so-

nhos, atacar os filhos daqueles que o mataram anos antes. Ao contrário dos outros dois filmes, a origem do vilão desse é totalmente sobrenatural, porém, o que se destaca aqui é o comportamento da protagonista da obra, a jovem puritana Nancy Thompson. Enquanto seus amigos são mortos, ela resiste e sobrevive às tentativas de Freddy. A jovem é um modelo de boa moça cristã, que namora, mas se mantém casta diante das tentativas do namorado, reza antes de dormir e, por vezes, se apega literalmente à cruz.

A cena escolhida para a análise guarda semelhanças também com a ocasião da morte do casal Lynda e Paul, em *Halloween*. Tina está sendo atormentada por pesadelos com um homem misterioso que a persegue. Com medo, chama a amiga Nancy para lhe fazer companhia na casa dos pais, que não estarão por lá na noite referida. Glen, o namorado de Nancy, a acompanha até o local e Rod, namorado de Tina, também aparece de surpresa durante a noite. Nesse momento, Tina e Rod vão para o quarto da mãe de Tina e lá transam na cama dela. Enquanto isso, Nancy recusa um beijo de Glen, dizendo que eles estão ali por Tina e não por eles. Posteriormente, Nancy vai dormir sozinha num quarto e a Glen resta o sofá da sala. Enquanto ouve os gritos e gemidos de prazer do outro casal, Glen reclama para si mesmo que a moralidade é uma droga.

¹⁸ <http://www.imdb.com/title/tt0087800/>

¹⁹ Filme de 2003, chamado de *Freddy vs. Jason*, onde os dois vilões se encontram e se enfrentam, ao mesmo tempo em que espalham o terror entre jovens vítimas. Ficha disponível em: <http://www.imdb.com/title/tt0329101/>



Figuras 3 e 4. O espectro do mal que tenta capturar a jovem pura enquanto ela dorme e a cruz na parede para protegê-la. Captura de Tela: 00h14m44s.

Figures 3 and 4. The evil spectre attempting to capture the pure young woman while she sleeps and the cross placed on the wall to protect her. Screen capture: 00h14m44s.

A partir disso, a sequência se desenrola em duas narrativas que se contrapõe. Uma mostrando Nancy dormindo sozinha no quarto e a outra focando no pesadelo de Tina. A comparação do comportamento das duas fica mais evidente, pois as narrativas acontecem concomitantemente na linha do tempo da trama e são contrapostas, aos poucos, na montagem do filme. Para ficar mais claro, essa passagem será descrita como está disposta na montagem final do longa.

Após Tina e Rod terem relações sexuais, ambos dormem e um *fade* separa a cena da sequência que vem posteriormente, a qual começa focando o crucifixo na parede do quarto onde Nancy dorme. De repente, o objeto cai da parede sobre a cama da jovem. Ela acorda, percebe o ocorrido, coloca o crucifixo ao seu lado, na cama, e volta a dormir. A cena corta para a perspectiva de Tina, que acorda com o barulho de pequenas pedras sendo atiradas em sua janela, artifício comum entre os jovens, em filmes, que queriam acordar seus amigos sem chamar a atenção dos pais. Tina vai até a janela, mas não vê ninguém na rua. Ela se assusta com uma pedra que trinca o vidro da janela e depois escuta alguém sussurrar seu nome. Ela pergunta quem é, mas não obtém resposta. A narrativa volta para o quarto de Nancy, que dorme. Uma forma começa a se projetar na parede, como se viesse de dentro dela e tentasse romper uma barreira elástica a fim de capturar a garota que dorme (fig. 3). Quando a garota

acorda, porém, a figura se retrai e desaparece. Nancy recoloca o crucifixo na parede e dá batidas na mesma, a fim de confirmar a dureza da superfície.

Enquanto isso, Tina sai pela porta de casa e vai até a rua, onde encontra Freddy. Primeiro, a sombra do vilão se projeta sobre um portão de madeira e posteriormente ele aparece em si. O assassino avança lentamente, rindo em tom de deboche. Tina fala “Deus, por favor”, ao que Freddy responde, mostrando suas famosas garras: “*Isto é Deus*”, o que deflagra o tom de punição da cena. Nesse momento, Freddy começa a perseguir a garota e a mata em sonhos. Tudo isso se reflete na realidade, com a jovem sendo cortada até a morte na presença do namorado sem reação. Posteriormente, Rod ainda é preso culpado pela assassinato da garota e é morto por Freddy na prisão.

As relações entre os quatro personagens principais perseguidos por Freddy ao longo da obra ficam claras já na cena descrita anteriormente, que se passa logo nos primeiros quinze minutos do filme e estabelece parte de suas *eticidades*. Enquanto Glen e Nancy são jovens mais inocentes, Tina e Rod se caracterizam por serem mais liberais e rebeldes. Glen ainda demonstra tentativas de se rebelar (na cena anterior, ele mente para a mãe que está na casa de um parente, para ficar com Nancy na casa de Tina) mas suas investidas não dão em nada efetivamente (ele acaba dormindo sozinho no sofá). Já Nancy é totalmente pura e se doa à amiga sempre que possível. Tina

e Rod, por outro lado, são estabelecidos como os jovens rebeldes típicos do imaginário dos filmes dos anos 1980. Sendo assim, essas *ethicidades* são emolduradas como contraponto umas às outras na narrativa.

Desse modo, os culpados pelos comportamentos lascivos vão sendo, um a um, punidos por Freddy. Primeiro Tina, depois Rod e finalmente Glen. Nancy, a única que se mantém pura e focada na salvação, sobrevive e consegue se livrar do mal.

Considerações finais

Não parece coincidência que os filmes *slasher*, que fizeram tanto sucesso entre o final dos anos 1970 e começo dos anos 1980, foquem justamente no universo adolescente. Tendo os protagonistas sempre como jovens, os filmes exploram o início da vida sexual deles, suas inseguranças e todo o imaginário que cercava o ato sexual na época. Com isso, os três filmes analisados e suas cenas guardam semelhanças entre si.

A questão da culpa e punição pelo sexo é o cerne não apenas das cenas analisadas, mas assume certa centralidade nas narrativas dos filmes. Em todas as cenas a morte dos jovens acontece logo depois – ou antes mesmo da consumação, no caso de Sexta-Feira 13 – do sexo. Dessa forma, é possível perceber como os vilões, verdadeiras representações do mal, surgem de fato como uma encarnação da punição de um comportamento que pode ser tido como promíscuo e desviante sob a ótica da moral cristã. Isso se reforça justamente pelo comportamento dos jovens sobreviventes nas obras, sempre puros e inocentes. Não por acaso, as jovens virgens são regularmente poupadas pelos assassinos.

As cenas escolhidas reforçam essa ideia de punição ante o comportamento desviante dos jovens. É preciso, no entanto, perceber que essa construção não é de fato uma dimensão discursiva do roteiro ou da obra audiovisual como um todo. É possível, a partir do arranjo das *ethicidades*, compreender que a presença do mal como punição pelo comportamento impuro é o reflexo de um imaginário secular. O modo como isso se apresenta é que se torna o aspecto curioso do cinema *slasher*: o adolescente, naquele momento protagonista de revoluções culturais, é retratado como quem atrai e abre espaço para a punição. Assim, o discurso que antes pertencia a uma dimensão religiosa se transveste de uma mística que traduz não apenas o tamanho da responsabilidade assumida pelo adolescente naquele contexto histórico, mas também brinca com a transição entre a juventude e a vida adulta, numa

construção alegórica das responsabilidades, escolhas e consequências envolvidas neste período.

A continuidade desta investigação deve se dar na observação destas *ethicidades*, emoldurações e imaginários em outros subgêneros do cinema de horror, bem como com a discussão dos resultados desses arranjos como discursos frente aos espectadores, em estudos de recepção.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *Nudez*. 1. ed. Belo Horizonte, BH: Autêntica Editora, 2015.
- AGOSTINHO, Santo. *O livre-arbítrio*. 2. ed. São Paulo, SP: Paulus, 1995.
- AUMONT, Jacques. *A imagem*. 16. ed. Campinas, SP: Papirus, 1993.
- _____. *O olho interminável: cinema e pintura*. Cosac Naify Edições, 2004.
- BARDIN, Laurence. *Análise de conteúdo* (Edição revista e actualizada). Lisboa, PT: Edições, v. 70, 2009.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. 1. ed. Belo Horizonte, BH: Autêntica Editora, 2014.
- _____. *Teoria da religião seguida de esquema de uma história das religiões*. 1. ed. Belo Horizonte, BH: Autêntica Editora, 2015.
- CARROLL, Noël. *A filosofia do horror ou paradoxo do coração*. 1. ed. Campinas, SP: Papirus Editora, 1999.
- CHARAUDEAU, Patrick; MAINGUENEAU, Dominique. *Dicionário de análise do discurso*. In: Dicionário de análise do discurso. 2014.
- CHERRY, Brigid. *Horror*. 1. ed. New York, USA: Routledge, 2009.
- CLOVER, Carol. *Men, women, and chain saws: gender in modern horror film*. 3. ed. New Jersey, US: Princeton University Press, 2015.
- EAGLETON, Terry. *A morte de deus na cultura*. 1. ed. Rio de Janeiro, RJ: Record, 2016.
- FERRAZ, Carlos Adriano. *Ética, elementos básicos*. 1. ed. Pelotas, RS: NEPFIL, 2014.
- GREGORIO, Maria de Fátima Di. *Mulheres, corpos e pecados: uma discussão sobre a questão da condição feminina no Brasil Colônia*. *Histórica – Revista Eletrônica do Arquivo Público do Estado de São Paulo*, São Paulo, ano 5, n. 45, dez. 2010. Disponível em: <<http://www.historica.arquivoestado.sp.gov.br/materias/anteriores/edicao45/materia01/texto02.pdf>> Acesso em: 12 abr. 2018.
- GOLIOT-LÉTÉ, Anne; VANOYE, Francis. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Tradução de Marina Appenzeller, v. 5, 1994.
- HUTCHINGS, Peter. *The A to Z of horror cinema*. 1. ed. Ply-

- mouth, UK: The Scarecrow Press, Inc, 2009.
- JANCOVICH, Mark. *Horror*. 1. ed. London, UK: Batsford, 1992.
- KILPP, Suzana. *Ethnicidades televisivas, sentidos identitários na tv: moldurações homológicas e tensionamentos*. 1. ed. São Leopoldo, RS: Editora Unisinos, 2003.
- MEDEIROS, Adriana Clementino. *O uso da arte como um recurso moralizante da hélade*. Principia - Revista do Departamento de Letras Clássicas e Orientais do Instituto de Letras - LECO - INSTITUTO DE LETRAS - CEH - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, ano 12, n. 18, 2009. Disponível em: <<http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/principia/article/view/8155>> Acesso em: 12 abr. 2018.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da moral*. 4. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.
- _____, Friedrich. *O anticristo*. 1. ed. São Paulo, SP: Martin Claret, 2012.
- RICOEUR, Paul. *Finitud y culpabilidad*. 1. ed. Madrid, ES: Taurus Ediciones, 1982.
- ROCHE, David. *(In)Stability of point of view in when a stranger calls and eyes of a stranger*. In: CLAYTON, Wickham (org.). *Style and form in the hollywood slasher film*. 1. ed. London, UK: Palgrave Macmillan, 2015.
- VIDAL, Marciano. *Moral de atitudes: moral fundamental*. 2. ed. Aparecida, SP: Santuário, 1978.