

## **Vítimas ou heroínas? Representação feminista de personagens do gênero feminino em filmes de terror *slasher* na trilogia *Rua do Medo*<sup>1</sup>**

Giovana Coutinho Chiconelli  
Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro – PUC-Rio  
Departamento de Comunicação Social – Bacharelado em Jornalismo

### **Resumo:**

A partir de pesquisa bibliográfica, e tendo como base a teoria de Laura Mulvey sobre o cinema narrativo de Hollywood e o conceito da *Final Girl* criado por Carol Clover, o intuito deste estudo é pesquisar a representação do gênero feminino em filmes de terror do subgênero *slasher*. Analisamos os três filmes da trilogia *Rua do Medo: Rua do Medo – Parte 1: 1994, Rua do Medo – Parte 2: 1978, e Rua do Medo – Parte 3: 1666* para observar como as personagens femininas destes filmes constituem representações complexas, contraditórias, realistas e, conseqüentemente, feministas, mas que ainda se encaixam nos tropos tradicionais de filmes *slasher*.

**Palavras-chave:** Estudos Culturais; Estudos de Gênero; Teoria Feminista; Terror *Slasher*

### **1. Introdução**

“As mulheres sempre foram a força vital do terror<sup>2</sup>” (WANG, 2017, tradução nossa), especialmente as meninas adolescentes. Mary Shelley criou um dos monstros mais icônicos da história ao escrever *Frankenstein*, quando tinha somente 19 anos, e revolucionou o gênero da literatura gótica, que inspirou filmes da era clássica de Hollywood. Nos anos 1930, o filme de terror era aquele focado em um monstro sobrenatural, como no caso de *A Noiva de Frankenstein* (1935). Na década de 1970, ele adquiriu uma cara totalmente nova. Foi aí que nasceram os filmes considerados marcos do horror hoje em dia, como *Halloween* (1978), com Laurie (Jamie Lee Curtis), personagem que solidificou o tropo narrativo da *Final Girl* – menina que sobrevive até o final do filme de terror, e derrota o assassino – no cinema; ou *Pânico* (1996), uma releitura do gênero *slasher* de terror já nos anos 1990, que elevou o subgênero considerado antiquado nessa época, e o primeiro de uma série de quatro filmes que

<sup>1</sup> Artigo derivado de monografia de graduação em Jornalismo, orientada pela professora Carmem Petit, entregue em dezembro de 2021.

<sup>2</sup>No original: “Women have always been horror's lifeblood.”

acompanham a vida da jovem Sidney (Neve Campbell). O terror é considerado um gênero masculino do cinema, feito por homens para uma audiência masculina (CLOVER, 2015), mas, se isto é verdade, por que o gênero feminino esteve tão prevalente nestes filmes, nos quais as mulheres eram as protagonistas, as vítimas e as heroínas finais?

Filmes de terror não eram vistos por acadêmicos como merecedores de uma análise profunda. Robin Wood – um crítico de cinema norte-americano que tinha acabado de reconhecer sua homossexualidade publicamente (GRANT; LIPPE; WOOD, 2018) – foi o responsável por inaugurar o estudo do filme de terror, nos anos 1970 (PEIRSE, 2020). Ao defender uma leitura sociocultural sobre este cinema, Peirse (2020) argumenta que “filmes de terror podem minar radicalmente o *status quo* da (...) família nuclear patriarcal heterossexual<sup>3</sup>” (PEIRSE, 2020, p. 3, tradução nossa). Ele acreditava que no filme de terror havia “um espaço para se rebelar contra as normas dominantes que nos oprimem e que pode ser um lugar para explorar a mudança social e cultural, particularmente em relação ao (...) movimento de libertação das mulheres<sup>4</sup>” (PEIRSE, 2020, p. 4, tradução nossa). É o tipo de leitura que pretendemos fazer com este estudo, explorar como a cultura enxerga o gênero feminino, a partir de filmes de terror do subgênero *slasher*. Tendo como base

[...] a cultura como prática central da sociedade e não como elemento exógeno ou separado, ou mesmo como uma dimensão mais importante do que outras sob investigação, mas como algo que está presente em todas as práticas sociais e é ela própria o resultado daquelas interações. (BAPTISTA, 2009, p. 455)

Mais especificamente, pretendemos analisar como os personagens adolescentes do gênero feminino são construídos e se esta representação mudou desde os estereótipos de personagem criados nos anos 1970, quando este subgênero do cinema estava em alta. Nossa pesquisa está centrada na identidade e representação do gênero feminino, e em como ela foi construída em filmes de terror, produzindo assim um diálogo entre as discussões de dois subcampos – o dos Estudos de Gêneros e o dos Estudos Culturais. O objetivo não é achar a “verdade objectiva”, mas propor um pensamento crítico para “repensar mecanismos de descrição, de definição, de predição e controlo das conclusões a que se chega, bem como ter um papel desmistificante em face de textos culturalmente construídos e dos mitos e ideologias” (BAPTISTA, 2009, p. 459). Como metodologia,

<sup>3</sup> No original: “[...] horror films can radically undermine the status quo of (...) the patriarchal, heterosexual nuclear family.”

<sup>4</sup> No original: “[...] a space to rebel against dominant norms that oppress us and that it can be a place to explore social and cultural change, particularly in relation to (...) the women’s liberation movement.”

adotamos a pesquisa bibliográfica, atividade contínua que acompanha todo trabalho acadêmico desde sua concepção até sua conclusão (STUMPF, 2010). Nossa pesquisa parte de teorias sobre a construção de gênero, que apontam para a ideia de que os gêneros masculino e feminino não são determinações binárias incontestáveis baseadas na biologia de uma pessoa, mas sim construções sociais subjetivas (BUTLER, 2003) e que “a qualidade de ser homem e ser mulher é condição realizada pela cultura” (HEILBORN, 1994, p. 1). Logo, há a necessidade de primeiramente identificar o que especificamente caracteriza o gênero feminino no cinema, a partir desta pesquisa, de acordo com teóricas feministas que enxergam a realidade e a cultura como uma construção patriarcal. Esta pesquisa tem como pergunta central: como o personagem adolescente do gênero feminino é representado em filmes de terror *slasher* em 2021? E como pergunta secundária: essas representações femininas mudaram desde a popularização deste subgênero de filme em 1970?

Constituem objeto desta análise os filmes *Rua do Medo – Parte 1: 1994*, lançado dia 2 de julho de 2021; *Rua do Medo – Parte 2: 1978*, lançado dia 9 de julho de 2021; e *Rua do Medo – Parte 3: 1666*, lançado dia 16 de julho de 2021. Todos foram dirigidos por Leigh Janiak. A escolha se justifica por serem filmes de terror adolescente, mais atuais, lançados em 2021; terem sido distribuídos pela plataforma de streaming da Netflix, uma ferramenta contemporânea de distribuição de filmes; e terem quatro personagens adolescentes do gênero feminino como protagonistas, o que permite analisar como é a visão do feminino pela lente do terror hoje em dia. Apesar de cada filme focar uma época diferente, todos seguem a mesma história, e cada filme avança a narrativa até a conclusão, na Parte 3.

No início desta pesquisa, discutimos a representação de personagens femininos no cinema, a partir da teoria de Laura Mulvey estabelecida em 1975 sobre cinema narrativo de Hollywood e o olhar do espectador sobre as personagens femininas. Em seguida, discutimos como a personagem feminina é vista em filmes de terror *slasher*, se a forma como elas são construídas pode ser chamada de feminista, e se a concepção destas personagens mudou ao longo das décadas, dos anos 1970 até 2010. Na terceira parte, analisamos as personagens do gênero feminino nos três filmes.

## 2. Como é definido o gênero feminino no cinema?

“A estratégia em recortar e definir as dimensões da realidade humana e social está presente na formulação da noção de gênero, que surge nos anos 70, embalada pela crítica feminista” (HEILBORN, 1994, p. 1). Desde então, surgiram inúmeras formas de estabelecer como o gênero é visto em sociedade, o que “implicou uma ampla gama tanto de posições teóricas quanto de simples referências descritivas às relações entre os sexos” (SCOTT, 1995, p. 73).

Na gramática, o gênero é compreendido como uma forma de classificar fenômenos, um sistema socialmente consensual de distinções e não uma descrição objetiva de traços inerentes. Além disso, as classificações sugerem uma relação entre categorias que torna possíveis distinções ou agrupamentos separados (SCOTT, 1995, p. 72).

Portanto, a ideia de gênero é algo construído pelo ser humano, que se encaixa em uma série de normas e regras, “gênero requer e institui seu próprio regime regulador e disciplinar específico” (BUTLER, 2014, p. 252), e não é necessariamente determinado pela biologia, nem pela binaridade de “masculino” e “feminino”, mas a “qualidade de ser homem e ser mulher é condição realizada pela cultura” (HEILBORN, 1994, p. 1).

Gênero não é exatamente o que alguém “é” nem é precisamente o que alguém “tem”. Gênero é o aparato pelo qual a produção e a normalização do masculino e do feminino se manifestam junto com as formas intersticiais, hormonais, cromossômicas, físicas e performativas que o gênero assume. Supor que gênero sempre e exclusivamente significa as matrizes “masculino” e “feminina” é perder de vista o ponto crítico de que essa produção coerente e binária é contingente, que ela teve um custo, e que as permutações de gênero que não se encaixam nesse binarismo são tanto parte do gênero quanto seu exemplo mais normativo. Assimilar a definição de gênero à sua expressão normativa é reconsolidar inadvertidamente o poder da norma em delimitar a definição de gênero. Gênero é o mecanismo pelo qual as noções de masculino e feminino são produzidas e naturalizadas (BUTLER, 2014, p. 253).

Outro elemento pertinente para a discussão do que é o gênero feminino é a sexualidade. O pensamento dominante aponta a heterossexualidade como norma, e liga o gênero diretamente à sexualidade de uma pessoa, entretanto, pensadores da teoria *queer* discordam desta afirmação. A teoria *queer* estuda o papel do gênero na sociedade e trata das relações entre sexo, gênero e desejo sexual, e caracteriza-se por uma visão fora do pensamento hegemônico (SPARGO, 1999). É comum que pensadores da teoria

*queer* acreditem que gênero e sexualidade não estão interligados. As vidas dos transgêneros são evidência da quebra de quaisquer linhas de determinismo causal entre sexualidade e gênero (BUTLER, 2014, p. 253). Algumas teorias procuram “mostrar possibilidades para gênero que não estejam pré-determinadas por formas da heterossexualidade hegemônica” (BUTLER, 2014, p. 270). Sendo o gênero uma construção cultural na nossa sociedade (BUTLER, 2003; HEILBORN, 1994; SCOTT, 1995), e considerando o cinema como a segunda forma de entretenimento que mais influencia a interpretação que as pessoas têm da realidade, com a primeira sendo a televisão (KEISNER, 2008), pode-se entender a importância da mensagem comunicada pela mídia audiovisual sobre a representação de identidades. “Filmes são narrativas e, (...) a identidade é ilustrada e compreendida por meio da narrativa<sup>5</sup>” (KEISNER, 2008, p. 413, tradução nossa).

A teórica feminista de cinema e professora de comunicação da Inglaterra, Laura Mulvey, diz que o cinema “consiste, antes, num veículo ideológico que cria o imaginário feminino. O cinema pertence ao domínio da fantasia, em que a mulher é produzida e lida por meio de signos” (ÁLVARES, 2006, p. 39). Para este estudo, precisamos definir quais são estes signos utilizados para caracterizar a representação do gênero feminino especificamente no cinema. Mesmo com a educação sexual e feminista mais acessível, e as mulheres mais confortáveis com suas sexualidades na cultura do século XXI, o cinema “ainda pode perpetuar uma noção antiquada e puritana de que a mulher mais moral é aquela que é sexualmente modesta e virgem<sup>6</sup>” (CHRISTENSEN, 2011, p. 31, tradução nossa). Mulvey (1975), como muitos teóricos feministas dos anos 1970 e 1980, utiliza uma abordagem psicanalítica sobre a representação do gênero feminino no cinema. Ela argumenta que o longa-metragem *mainstream* mistura espetáculo com narrativa, com os personagens masculinos impulsionando a história, e as mulheres como elemento principal do espetáculo, o objeto a ser observado de forma erótica, pelo personagem masculino; e não servem para muito mais do que isso. Isso constitui uma forma de opressão (GUBERNIKOFF, 2009).

Em um mundo ordenado pelo desequilíbrio sexual, o prazer de olhar foi dividido entre ativo/masculino e passivo/feminino. O olhar masculino determinante projeta sua fantasia na figura feminina, que é estilizada de acordo. Em seu papel exibicionista tradicional, as mulheres são simultaneamente olhadas e exibidas, com sua aparência codificada para um forte impacto visual e

<sup>5</sup>No original: “Movies are narratives and as Mark Currie points out, identity is illustrated and understood through narrative.”

<sup>6</sup>No original: “[...] film can still perpetuate an antiquated, puritanical notion that the most moral woman is the one who is sexually modest and virginal.”

erótico, de modo que se pode dizer que têm uma conotação de ser menosprezada.<sup>7</sup> (MULVEY, 1975, p. 19, tradução nossa).

A narrativa da personagem feminina está sempre relacionada ao homem e, se ela fugir deste papel durante a história, voltará para seu devido lugar, ou sofrerá consequências por ter causado esta ruptura (GUBERNIKOFF, 2009). Para o diretor americano de cinema e televisão Budd Boetticher, a personagem feminina somente é importante por causa dos sentimentos que desperta no herói (personagem principal). Já ao homem cabe a responsabilidade de fazer o enredo avançar, pois é ele quem representa o poder dentro do filme. Por causa da divisão espetáculo/narrativa, o homem tem um papel e, a mulher, outro, e eles não se misturam. O personagem feminino não é um objeto erótico passivo para ser observado apenas pelos personagens masculinos, mas também pelos espectadores. Esses dois tipos de olhares se combinam, e o personagem masculino é visto como o portador do olhar do espectador (MULVEY, 1975).

À medida que o espectador se identifica com o protagonista masculino principal, ele projeta seu olhar sobre o de seu semelhante, seu substituto na tela, de modo que o poder do protagonista masculino de controlar os eventos coincida com o poder ativo do olhar erótico, ambos proporcionando um sentimento satisfatório de onipotência<sup>8</sup> (MULVEY, 1975, p. 20, tradução nossa).

Este sentimento é necessário porque o espectador visto como do gênero masculino pode sexualizar a personagem feminina, mas não aguenta ser assistido e objetificado. Por meio da identificação com o personagem masculino, o espectador não só observa e objetifica, também pode possuir a personagem do gênero feminino diegeticamente, quando a tensão sexual entre os personagens é consumada (MULVEY, 1975). Porém, há um problema, para os espectadores homens, sobre o retrato da mulher no cinema. Ela não tem pênis, e ocorre um medo subconsciente e implícito de castração por parte do espectador. O personagem feminino representa a possibilidade de trazer à tona o medo da castração, ao mesmo tempo que representa um objeto erótico. Existem formas de fugir deste sentimento, uma delas é “a recusa completa da castração pela substituição de um objeto fetiche ou transformando a própria figura representada em um fetiche de

<sup>7</sup> No original: “In a world ordered by sexual imbalance, pleasure in looking has been split between active/male and passive/female. The determining male gaze projects its fantasy onto the female figure, which is styled accordingly. In their traditional exhibitionist role women are simultaneously looked at and displayed, with their appearance coded for strong visual and erotic impact so that they can be said to connote to-be-looked-at-ness.”

<sup>8</sup>No original: “As the spectator identifies with the main male protagonist, he projects his look onto that of his like, his screen surrogate, so that the power of the male protagonist as he controls events coincides with the active power of the erotic look, both giving a satisfying sense of omnipotence”.

modo que se torne tranquilizador em vez de perigoso<sup>9</sup> (MULVEY, 1975, p. 21, tradução nossa), e que hipervaloriza a beleza física da mulher para satisfazer o olhar masculino. “A beleza da mulher como objeto e o espaço da tela se fundem; ela não é mais culpada, mas um produto perfeito, cujo corpo, estilizado e fragmentado por closes, é o conteúdo do filme e o destinatário direto do olhar do espectador<sup>10</sup>” (MULVEY, 1975, p. 22, tradução nossa). O cinema permite uma construção controlada do personagem feminino, que foca em sua aparência, e o faz parte do espetáculo, formando uma ilusão perfeita para o espectador masculino.

A imagem real da mulher como matéria-prima (passiva) para o olhar (ativo) do homem leva o argumento um passo adiante no conteúdo e na estrutura da representação, adicionando mais uma camada de significado ideológico exigido pela ordem patriarcal em sua forma cinematográfica favorita - filme narrativo ilusionista. O argumento deve retornar ao pano de fundo psicanalítico: as mulheres em representação podem significar castração e ativar mecanismos voyeurísticos ou fetichistas para contornar essa ameaça<sup>11</sup> (MULVEY, 1975, p. 25, tradução nossa).

Na década de 1970, a indústria do cinema trabalhava vendo a mulher como um não ser humano. Ela utilizava arquétipos e estereótipos (a jovem inocente e vítima, a prostituta, a deusa que é colocada em um pedestal, a mãe altruísta), e não se interessava em mostrar a realidade do gênero feminino. Com o passar dos anos, as representações se diversificaram, mas mesmo assim, em 2009, o personagem feminino ainda apresentava características apáticas e submissas, “mesmo que reajam contra isso, nunca se veem nas telas verdadeiras heroínas, mas sobretudo pessoas inexpressivas e passivas e, não muitas vezes, reacionárias” (GUBERNIKOFF, 2009, p. 74).

### **3. Como o gênero feminino é representado em filmes de terror *slasher*?**

A personagem feminina era passiva, objetificada e menosprezada em filmes de Hollywood dos anos 70. Passaram-se décadas, mas no período de 2000-2010 a construção dessas personagens ainda deixa a desejar. Sendo assim, aqui vamos definir como a personagem feminina era retratada em filmes de terror *slasher*, o tipo de filme

<sup>9</sup> No original: “[...] complete disavowal of castration by the substitution of a fetish object or turning the represented figure itself into a fetish so that it becomes reassuring rather than dangerous”.

<sup>10</sup>No original: “The beauty of the woman as object and the screen space coalesce; she is no longer the bearer of guilt but a perfect product, whose body, stylised and fragmented by close-ups, is the content of the film and the direct recipient of the spectator's look.”

<sup>11</sup>No original: “The actual image of woman as (passive) raw material for the (active) gaze of man takes the argument a step further into the content and structure of representation, adding a further layer of ideological significance demanded by the patriarchal order in its favourite cinematic form - illusionistic narrative film. The argument must return again to the psychoanalytic background: women in representation can signify castration, and activate voyeuristic or fetishistic mechanisms to circumvent this threat.”

conhecido por explorar mulheres e seus corpos de forma reducionista (TRENCKANSKY, 2001). Mas vamos mostrar que existem leituras feministas sobre estes filmes e, mesmo quando a interpretação da representação do gênero feminino não é feminista, ela ainda é mais complexa do que se espera.

A história entre representação do feminino em filmes de terror e o *slasher* se interligam. No começo da década de 1980, o subgênero se tornou uma febre entre os jovens, e um sucesso nas bilheterias dos Estados Unidos (SHARY, 2002). O filme “de terror para adolescentes” virou sinônimo de “filme *slasher*”, descrito como uma história de um psicopata assassino, humano ou sobrenatural, que mata uma série de vítimas, comumente mulheres (SHARY, 2002), até ser pego ou morto pela menina sobrevivente (CLOVER, 1987). Foi explorando o *slasher*, mais especificamente a personagem feminina nestes filmes, que a crítica Carol J. Clover (2015) criou o termo *Final Girl* para o tropo da pessoa que sobrevive até o final do filme e consegue escapar ou matar o vilão. Esta pessoa é, geralmente, uma mulher jovem. “É ela quem encontra os corpos mutilados de seus amigos e percebe toda a extensão do horror precedente e de seu próprio perigo (...) Ela sozinha olha a morte na cara.”<sup>12</sup>(CLOVER, 2015, p. 35, tradução nossa). Este tropo ficou famoso após a publicação da primeira edição do livro *Men, women and chainsaws: gender in the modern horror film*, em 1992, e muitos acadêmicos enxergaram a *Final Girl* como uma figura feminista em meio à representação machista de outras personagens mulheres no gênero do terror, que só serviam para serem sexualizadas e morrer violentamente. Afinal, era uma mulher sobrevivendo e triunfando sobre o assassino dessa vez, é a história e perspectiva dela que o espectador acompanha até os créditos finais. Porém, a própria Clover (2015) acha que a leitura da *Final Girl* como heroína feminista é um esboço superficial. Para a autora, este tipo de personagem é masculinizado, pois tem interesses tipicamente masculinos, não demonstra desejo em transar com o sexo oposto como o resto das amigas, e muitas vezes tem um nome masculino, o que “a separa das outras meninas e a alia, ironicamente, aos próprios meninos que ela teme ou rejeita, para não falar do próprio assassino”<sup>13</sup> (CLOVER, 2015, p. 40, tradução nossa). Além disso, quando esta personagem não é resgatada por uma figura autoritária masculina, ela se defende do vilão com uma arma fálica e metaforicamente o castra. A *Final Girl* ganha por usar o símbolo da masculinidade, o assassino morre por perdê-lo.

<sup>12</sup>No original: “She is the one who encounters the mutilated bodies of her friends and perceives the full extent of the preceding horror and of her own peril (...). She alone looks death in the face.”

<sup>13</sup>No original: “[...] set her apart from the other girls and ally her, ironically, with the very boys she fears or rejects, not to speak of the killer himself.”

Quando publica o artigo, Clover parte do pressuposto de Laura Mulvey de que o cinema narrativo é feito para o olhar do espectador masculino e para o homem como audiência. Ela analisa alguns filmes deste subgênero, entre eles *Halloween* (1978), que contém o tipo ideal de *Final Girl*: Laurie Strode (Jamie Lee Curtis). Ela é a personagem da qual os tropos narrativos que determinam quem é e quem não é uma *Final Girl* se solidificaram. Laurie se diferencia dos colegas desde o começo, e se estabelece como protagonista. Não se interessa por relações sexuais com o sexo oposto, é meiga e delicada, virgem, submissa a figuras de autoridade (masculinas), e prefere se dedicar ao trabalho como babá na noite de Halloween do que encontrar amigos, namorados ou transar. Enquanto as vítimas do assassino morrem por escolher justamente o oposto. Embora seja uma *Final Girl* que consegue se defender do assassino Michael Meyers (Nick Castle/Tony Moran), e não só fugir dele, ela ainda utiliza uma arma fálica (a faca) que dá a entender que só algo fálico e masculino pode salvá-la. Além disso, ela é resgatada por um homem no final. Ela é vítima e heroína, ao mesmo tempo (CLOVER, 2015). Também tem um nome masculinizado, o que apoia a teoria de Clover (2015) e Mulvey (1975), de que mesmo a protagonista de um filme *slasher* sendo um personagem feminino, e não um masculino como é de costume em filmes narrativos de Hollywood, ela é vista pelos espectadores como um personagem masculino que avança a narrativa.

Ao longo dos anos 70 e começo dos 80, os filmes *slasher* continuaram populares, e a utilização de tropos narrativos, como a *Final Girl*, foi um dos mais utilizados, por exemplo, em *Sexta-Feira 13 I* (1980), *Sexta-Feira 13 II* (1981) e *A Hora do Pesadelo* (1984). Este último conta a história de Freddy Krueger (Robert Englund), um assassino que ataca as pessoas pelos sonhos, e Nancy Thompson (Heather Langenkamp), a *Final Girl* que atualiza o tropo antes popularizado por Laurie, e pode ser considerada como um retrato feminista – definido aqui como igualitário em complexidade e protagonismo quando comparado aos personagens masculinos. Diferentemente de Laurie, Nancy vai contra a moralidade da “mulher verdadeira” (FISHBEIN, 1984) – um conceito que ditava o tipo de atitude correta que as mulheres de verdade deveriam seguir, reforçado pela sociedade e pela mídia no século XIX; as virtudes de uma mulher eram baseadas na pureza, piedade, submissão e domesticidade – Nancy rompe com essas expectativas femininas, ela é talvez o primeiro modelo de feminismo em um filme de terror *slasher*. Nancy demonstra interesse no sexo oposto e tem um namorado (Johnny Depp), mesmo que não aceite os avanços sexuais do mesmo durante o filme; não tem medo de homens, muito menos de figuras de autoridade masculinas; desafia o pai (John Saxon), também o chefe da polícia, e a mãe (Ronee Blakley) inúmeras vezes, nunca sendo submissa ao que sabe ser errado; se mostra desinteressada pela vida doméstica,

inclusive converte o lar em uma armadilha para conseguir impedir o vilão Freddy Krueger; e não se defende do assassino com uma arma fálca. Ao invés disso, quando Nancy percebe a ameaça de Freddy, tenta impedi-lo com inteligência, informação e pequenas armadilhas perspicazes. A cena na qual ela finalmente derrota Freddy não é de violência 'masculina' (CHRISTENSEN, 2011). Ela se recusa a acreditar em seu poder de machucá-la, e "rejeita o 'olhar' de Freddy em seu corpo virando-se de costas para ele no encontro final e negando-lhe a chance de objetificá-la e vitimizá-la<sup>14</sup>" (KENDRICK, 2009, apud CHRISTENSEN, 2011, p. 30, tradução nossa).

Há também uma diferença importante entre *Halloween* e *A Hora do Pesadelo*. No primeiro, a audiência vê partes do filme pelo olhar de Michael Meyers e permite que quem está assistindo ao filme se identifique com o psicopata assassino, antes de passar o olhar para Laurie, que também se masculiniza (CLOVER, 2015), enquanto em *A Hora do Pesadelo* há apenas três cenas nas quais o espectador vê pelos olhos de Freddy. Christensen identifica essas cenas não pelo olhar de Freddy, mas na verdade dos fundos das mentes de Nancy e da amiga Tina (Amanda Wyss) quando elas estão sendo perseguidas e prestando atenção para onde o vilão está. "O POV – o olhar paranóico da câmera, então, está ali para auxiliar essas mulheres, não para rebaixá-las ou objetificá-las<sup>15</sup>" (CHRISTENSEN, 2011, p. 40). Nunca ocorre o que Clover (2015) diz ser essencial para caracterizar a *Final Girl* como masculina: a transmissão do sentimento de identificação da audiência masculina com o assassino masculino.

A febre de filmes de terror *slasher* diminuiu consideravelmente no final dos anos 1980, quando as pessoas ficaram cansadas do mesmo tipo de história se repetindo. Mas, nos anos 1990, um filme mudou a história do *slasher*. Dirigido por Wes Craven, o mesmo de *A Hora do Pesadelo*, *Pânico* (1996) é um filme de terror *slasher* para adolescentes, e utilizava isto a seu favor. "*Pânico* e suas sequências (...) lideraram o interesse da indústria da mídia no mercado adolescente e remodelaram o filme adolescente para uma nova geração de audiência pagante<sup>16</sup>" (WEE, 2010, p. 50, tradução nossa). Ele também guarda uma diferença fundamental dos outros filmes *slasher* antes dele, que popularmente são aceitos como 'feitos para homens': foi produzido e escrito com uma audiência feminina em mente (WEE, 2010, p. 60). O filme tem como protagonista Sidney (Neve Campbell), cuja mãe foi assassinada um ano antes, e que agora vê os colegas e

<sup>14</sup>No original: "[...] rejects Freddy's 'gaze' on her body by turning her back to him in their final encounter and denying him the chance to objectify and victimize her."

<sup>15</sup>No original: "The POV-paranoid gaze of the camera, then, is assisting these women, not demeaning or objectifying them."

<sup>16</sup>No original: "Scream and its sequels went on to (...) spearhead the media industry's interest in the teen market, and reshape the teen movie for a new generation of paying moviegoers".

amigos ameaçados por um assassino mascarado. O vilão é humano, e do círculo de amigos pessoais de Sidney, porém passamos o filme inteiro sem saber quem ele é, o que faz de *Pânico* um filme tanto de terror quanto de mistério. O conceito de *Final Girl* é, mais uma vez, atualizado nos filmes de terror. Como Laurie, Sidney tem um nome masculinizado, porém, diferente de Laurie, ela não tem nenhuma outra característica que pode ser definida como masculina; e como Nancy, Sidney também é inteligente e perspicaz. Mas o filme de 1996 apresenta um desenvolvimento fora da tradição do gênero *slasher*: tem duas *Final Girls*, a estudante do ensino médio Sidney, e a repórter de TV Gale Weathers (Courtney Cox). E, se antes as *Final Girls* eram *outcasts*, meninas que não eram populares, com poucos amigos, que não se interessavam pelas mesmas coisas que as outras garotas, eram ou virgens ou deixavam as virgindades subentendidas, com Sidney, vemos uma menina popular, com vários amigos, e um namorado (Skeet Ulrich) também popular. Discordamos do argumento da professora assistente de literatura, cinema e cultura da Universidade Nacional de Cingapura, ValerieWee (2010), de que Sidney não é uma *outcast*. Sidney carrega um peso escondido da morte violenta da mãe, uma maturidade emocional e introspecção maior que a dos colegas, e não parece tão despreocupada com a vida quanto sua melhor amiga Tatum (Rose McGowan). Sidney perde a virgindade no meio do filme, entretanto, não tem o destino usual de meninas em filmes de terror: ela não morre, e é uma das *Final Girls* (WEE, 2010). O personagem que é virgem e 'puro', no filme, é o personagem masculino coadjuvante Randy (Jamie Kennedy), salvo por Sidney. Ela,

contra as regras estabelecidas, escapa da morte pós-coito e consegue vencer os vilões. (...) Em uma reviravolta autoconsciente do formato, quando Randy é violentamente atacado e quase morto, ele é salvo pela não mais virginal Sidney. Além de reconhecer (ao mesmo tempo que rejeita) as convenções das convenções do *slasher*, esse desenvolvimento particular é um avanço notável nos estereótipos convencionais de papéis sexuais associados ao gênero *slasher* tradicional<sup>17</sup> (WEE, 2010, p. 58-59, tradução nossa).

Ao mesmo tempo, a outra sobrevivente também não se encaixa na moldura do tropo narrativo. Gale Weathers é egoísta, ambiciosa, cruel e muitas vezes amoral, longe dos espíritos caridosos e maternais de Laurie ou preocupados e heróicos de Nancy. Gale não é uma boa pessoa pela qual você torce, e sim uma sobrevivente, que junta forças com

---

<sup>17</sup> No original: "[...] against the established rules, she escapes postcoital death and manages to overcome the villains. (...) In a self-conscious twist to the format, when Randy is violently attacked and almost killed, he is saved by the no-longer-virginal Sidney. In addition to acknowledging (while simultaneously rejecting) the conventions of the slasher conventions, this particular development is a noteworthy advancement on the conventional sex-role stereotypes associated with the traditional slasher genre."

Sidney e derrota o assassino. Outro aspecto fora do estereótipo é que elas não só sobrevivem ao primeiro filme, mas às sequências também, e permanecem pessoas funcionais na sociedade. Nancy é mandada para um hospício, Laurie é consumida pela sede de vingança, enquanto as *Final Girls* de *Sexta-Feira 13* morrem no filme seguinte. Gale e Sidney não morrem, sempre derrotam o assassino e permanecem como personagens principais da saga *Pânico* (WEE, 2010). É uma mudança da norma, o assassino geralmente é quem sobrevive e faz parte das sequências de filmes, mas as vítimas mudam, e as *Final Girls* não duram muito mais do que dois filmes vivas e são (CLOVER, 2015). O que “parece representar uma ideologia muito conservadora em que mulheres jovens independentes e capazes devem ser inexoravelmente contidas e/ou destruídas por medo de perturbarem ainda mais o patriarcado<sup>18</sup>” (RYAN; KELLNER, 1988, apud WEE, 2010, p. 57, tradução nossa). O que nunca mudou na personalidade da *Final Girl* é a paranoia, ela sempre percebe coisas que outros ignoram, e nunca subestima seus instintos de que algo está errado. Além do mais, a personagem sempre está certa de estar paranoica, pois seus medos são comprovados, e o fato de que ela sobrevive por causa disso mostra como a voz da mulher é importante e deve ser levada a sério em uma sociedade que frequentemente a ignora. “Na medida em que os filmes [de terror] nos incentivam a ver a paranoia feminina como uma resposta razoável a um mundo que é hostil às mulheres, eles podem oferecer críticas importantes às relações de poder existentes<sup>19</sup>” (MARKOVITZ, 2000, apud CHRISTENSEN, 2011, p. 39, tradução nossa) principalmente entre pessoas do gênero feminino e masculino. Enquanto a *Final Girl* sobrevive, as vítimas se comportam como adolescentes despreocupadas e morrem. As amigas de Laurie se importam com namoro e meninos e fumam maconha, a amiga de Nancy é submissa ao namorado e não leva os sonhos com Freddy a sério o suficiente para se proteger. Com o passar das décadas, as diferenças entre esses dois tipos de personagem diminuíram – Tatum e Sidney têm mais em comum, mesmo que Sidney seja mais atenta e perturbada pelo passado do que a amiga.

O triunfo do filme de Wes Craven trouxe o *slasher* de volta para a cultura popular, mas não por muito tempo. O produtor, roteirista e crítico de filmes de terror Adam Rockoff (2011) argumenta que, nos anos 2000, esse tipo de filme não sumiu completamente, mas não foram lançados grandes nomes desse subgênero do terror que ganharam dinheiro ou se mantiveram relevantes na cultura. Em 2010, ele acreditava que, um dia, o *slasher* ressurgiria com mais força. “Ame-os ou odeie-os, os filmes de terror vieram

<sup>18</sup>No original: “[...] series appears to represent a very conservative ideology in which capable, independent young women must inexorably be contained and/or destroyed for fear they trouble patriarchy further.”

<sup>19</sup>No original: “To the extent that [horror] films encourage us to see female paranoia as a reasonable response to a world that is hostile to women, they can offer important critiques of existing power relationships.”

para ficar. Sua evolução (...) apesar dos incontáveis esforços para erradicá-los, bani-los e difamá-los - é uma das maiores histórias de sucesso de Hollywood<sup>20</sup> (ROCKOFF, 2011, p. 315, tradução nossa). Assim, as personagens femininas dos filmes de terror foram se transformando. Elas ganharam contornos diferentes das personagens femininas dos anos 1990. Erin (SharniVinson), de *Você É o Próximo* (2011), faz mais estrago do que os assassinos contratados para matá-la; Jill (Emma Roberts) parece o exemplo tradicional de *Final Girl* na quarta parte da série de filmes *Pânico*, mas ela acaba sendo o assassino mascarado e mata todos por fama. Estes são exemplos de personagens mais complexos, que fogem da definição inicial de *Final Girl*, e redefinem o tropo narrativo para algo mais próximo de uma representação do gênero feminino com tanta personalidade quanto os personagens masculinos.

Clover (2015) pode não ter percebido a *Final Girl* como uma figura feminista em 1992, quando seu livro foi publicado pela primeira vez. Ela definiu-a como masculina, vitimizada, e não uma boa representação de um personagem feminino. Alguns acadêmicos do cinema de terror celebram a *Final Girl* como feminista, enquanto outros a criticam "por incorporar normas de gênero regressivas e essencialistas<sup>21</sup>" (BRUNET, 2020, p. 44). Mas, desde então, a *Final Girl* evoluiu aos poucos, tornando-se cada vez mais complexa, autossuficiente e realista.

#### **4. A representação do gênero feminino nos filmes de terror *slasher Rua do Medo* (2021)**

A trilogia de filmes *Rua do Medo – Rua do Medo – Parte 1: 1994*, *Rua do Medo – Parte 2: 1978* e *Rua do Medo – Parte 3: 1666*, foi lançada em julho de 2021 na plataforma de streaming Netflix. Os filmes foram dirigidos por Leigh Janiak, com roteiro de Janiak e Phil Graziadei, a partir de adaptações dos livros de terror infanto-juvenil escritos por R.L. Stine, mas de olho em uma audiência mais velha. A história se passa em três anos específicos: 1994, quando a história principal acontece, 1978, quando um flashback mostra o passado de um dos personagens, e 1666, quando a origem do horror que aterroriza todos os personagens da trilogia finalmente é explicada (PUSHKO, 2021). Os filmes são inspirados em filmes de terror *slasher* do passado, muitas vezes fazem referências diretas a cenas, vilões, datas e personagens desses filmes (ERBLAND, 2021).

<sup>20</sup>No original: "Love 'em or hate 'em, slasher films are here to stay. Their evolution (...) despite countless efforts to eradicate, ban and defame them—is one of Hollywood's greatest success stories."

<sup>21</sup>No original: "[...] embodying regressive, essentialist gender norms."

Pode-se dizer que filmes de terror *slasher* mostram as personagens de modo a subverter expectativas convencionais. O intuito é ser um filme para os *outcasts*, os desprivilegiados, as feministas, os jovens e as pessoas que não se encaixam na sociedade (CHRISTENSEN, 2011), e não um filme feito para homens brancos, como muitos acreditam (CLOVER, 2015; MULVEY, 1975). Com o passar dos anos e a diversificação da cultura, fica difícil dizer que uma personagem branca, de classe média ou classe média alta, e heterossexual conversa com os párias da sociedade. Leigh Janiak disse, em entrevista, que essa foi uma das principais coisas as quais queria mudar em seu filme. Ela contou:

Pelo que eu disse, há filmes de terror incríveis que aconteceram nos anos 90, 70, 80, mas eles sempre pareciam iguais no que diz respeito ao elenco de personagens e quem eram esses personagens. Achei que a melhor parte de *Fear Street* e de podermos criar esses três filmes foi que pudemos meio que deixar os personagens serem protagonistas, heróis, os que normalmente morreriam muito rapidamente em filmes de terror. Assim, poderíamos enfrentar coisas como opressão sistêmica e violência policial e policiais plantando evidências falsas (...) homofobia, todas as coisas, mas foi embutido nessa ideia de que este é o tipo central de conflito entre Shadysiders e Sunnyvale<sup>22</sup> (TREESE, 2021, tradução nossa).

Todos os Shadysiders são párias. Os personagens dos filmes se enxergam como inferiores, amaldiçoados – metaforicamente e depois literalmente –, condenados a uma vida de pobreza e desgraça, e são culpados pelas próprias tragédias. E eles também são vistos como inferiores pelas pessoas de Sunnyvale, a cidade rica e próspera da região. Todas as personagens femininas dos filmes *Rua do Medo* são de Shadyside.

O espectador de um *slasher* não espera muita novidade, afinal o atrativo desse gênero de filme é a previsibilidade de sua narrativa (CLOVER, 2015).

a expectativa permanece de que essas personagens femininas fortes tomem a forma de uma *Final Girl* reconhecível. O tropo, neste caso, não precisa ser deixado para trás, mas a erudição sobre os destruidores deve levar em conta a variedade e o aumento da complexidade das novas formações da *Final Girl* que existem ao lado das antigas (..) o subgênero *slasher* pode ser aprimorado ultrapassando as limitações das concepções

---

<sup>22</sup>No original: "In so far as like I said, there are amazing slasher movies that took place in the 90s, in the 70s, in the 80s, but they always kind of looked the same as far as their cast of characters and who those characters were. I thought the great part about *Fear Street* and us being able to create these three movies was that we were able to kind of let characters be protagonists, be heroes that normally would die very quickly in horror movies. So we could tackle things like systemic oppression and police violence and police planting evidence (...) homophobia, all of the things, but it was baked into this idea of this is the central kind of conflict of Shadysiders and Sunnyvale."

individualistas de empoderamento feminista e abordagens binárias para a identificação cruzada entre gêneros e expressão de gênero da *Final Girl*<sup>23</sup>(BRUNET, 2020, p. 44-45, tradução nossa).

As *Final Girls* sempre foram os personagens que quebraram as expectativas da audiência. Laurie surpreende porque ninguém espera que uma menina doce, delicada e pura como ela conseguirá sobreviver a um massacre. Nancy surpreende porque, já nos anos 80, os espectadores supõem que um personagem como Laurie seja a *Final Girl*, e Nancy é mais esperta, perspicaz, menos domiciliar e, ao mesmo tempo, menos masculinizada. Nos anos 90, Sidney era uma personagem não virgem e não tão diferente assim dos amigos vítimas dos assassinos. Tendo como base que “a fonte de força da *Final Girl* é sempre a ‘masculinidade’ que ela personifica e, portanto, perpetua certa quantidade de essencialismo de gênero e binarismo que não é mais satisfatório<sup>24</sup>” (BRUNET, 2020, p. 44, tradução nossa) para a audiência mais ciente de questões de diversidade e igualdade de 2021.

Os filmes da trilogia *Rua do Medo* (2021) oferecem algumas atualizações no tropo da *Final Girl* que mudaram a forma como esse tipo de personagem é retratado. Primeiramente, três pessoas do gênero feminino são a *Final Girl*, não só duas como em *Pânico* (1996): elas são Ziggy (SadieSink/Gilian Jacobs), Sam (Olivia Scott Welch) e Deena (Kiana Madeira). Isso representa um avanço feminista porque, antes dos anos 90, a *Final Girl* era caracterizada por ser solitária, isolada, ser a única entre as mulheres que ‘merece’ não ser assassinada, pois representa um personagem feminino ambicioso, moral e esforçado. Mas essa visão liberal e individualista da vitória da *Final Girl* coloca uma só mulher no pedestal, pois, para ganhar, ela tem que ‘competir’ com as outras, e ser perfeita o suficiente (HARRIS, 2004, apud BRUNET, 2020). “Em outras palavras, aqueles que não sobreviveram mereciam morrer porque não agiram de acordo com um conjunto arbitrário de padrões sociais<sup>25</sup>” (BRUNET, 2020, p. 50, tradução nossa). Em segundo lugar, em *Rua do Medo*, a sobrevivência de cada uma depende da sobrevivência das outras. Elas lutam contra o vilão juntas, promovem um sentimento de irmandade entre as personagens e permitem que o espectador veja a história de três tipos de

<sup>23</sup>No original: “the expectation remains that these strong female characters take the shape of a recognizable Final Girl. The trope, in this case, need not be left behind, but the scholarship about slashers must reckon with the variety and increased complexity of new formations of the Final Girl that exist alongside the old (...) the conventions of the slasher subgenre can be improved upon by pushing past the limitations of individualistic conceptions of feminist empowerment and binary approaches to cross-identification and gender expression within the Final Girl”.

<sup>24</sup>No original: “[...] the Final Girl’s source of strength is always the “masculinity” she embodies and therefore perpetuates a certain amount of gender essentialism and binarism that is no longer satisfactory”.

<sup>25</sup>No original: “In other words, those who did not survive deserved to die because they did not act in accordance with an arbitrary set of social standards”.

mulheres com formas diferentes de serem femininas. Assim, *Rua do Medo* foge do estereótipo que uma mulher é virgem, pura e merecedora de vida ou sexual, rebelde e merecedora da morte. Clover afirma que a falta de características femininas da *Final Girl* é o que permite identificação da audiência masculina com ela. “Nesse nível, a identificação do público com o gênero oposto pode ser lida como uma indicação da disposição do público em aceitar desvios das normas de gênero<sup>26</sup>” (BRUNET, 2020, p. 46, tradução nossa). É possível afirmar que a versão mais contemporânea do tropo é aquela personagem que reúne as características masculinas e tradicionais do *template* da *Final Girl* solidificado nos anos 70 com Laurie, mas recusa as qualidades patriarcais do tropo, e celebra seus aspectos femininos. Ela não é masculina, mas também não é feminina, ela é uma mistura.

Sam é a *Final Girl* derivada da combinação das características de Sidney como tropo narrativo da mulher loira que é geralmente a primeira vítima. Ela é uma pessoa branca de Sunnyvale, classe média alta, líder de torcida, tem um namorado jogador de futebol e se encaixa no cenário do ensino médio perfeitamente. Mas descobrimos que ela morava em Shadyside, não é heterossexual, e prefere usar o apelido masculinizado Sam, do que o nome todo: Samantha. Sua transformação de vítima destinada a morrer em *Final Girl* acontece quando ela aceita quem realmente é, volta com sua namorada e decide se sacrificar pelos amigos. Está implícito que Deena e Sam fazem sexo, o que distancia Sam ainda mais da imagem clássica de *Final Girl* como uma personagem que é compensada por não se engajar em comportamentos sexuais; até a personagem de Sidney, considerada a melhor atualização desta parte do tropo, é punida por perder a virgindade em *Pânico*. Logo depois de sobreviver no primeiro filme, Sam é possuída pelo diabo, literalmente se tornando um homem em um corpo de mulher. Mas ela é salva por Deena, uma mulher, e não um homem. Assim, Sam rejeita de vez a fórmula tradicional e se torna a *Final Girl*.

Ao mesmo tempo, Ziggy é a sobrevivente final que mais se encaixa na descrição tradicional do tropo. Ela não é de classe média, mas é uma menina branca, heterossexual, que tem o nome Christine, mas prefere ser chamada pelo apelido mais masculino Ziggy, não se ‘encaixa’ em nenhum grupo social, e valoriza fazer a coisa certa. Porém, a maior parte da história de Ziggy é voltada para um romance com o sexo oposto, ela é rebelde, quebra as regras do acampamento, é vista por todos como uma adolescente problemática e sofre bullying. Por outro lado, sua irmã Cindy também

<sup>26</sup> No original: “On this level, cross-gender identification within slasher audiences can be read as an indication of an audience’s willingness to accept deviance from gender norms.”

poderia ser a *Final Girl* do segundo filme, pois é branca e heterossexual, certinha, virgem, pura, não fala palavrão, é dedicada aos estudos e tem um namorado doce e virgem também. Mas é revelado que Cindy tentava se encaixar na fórmula de *Final Girl* dos anos 70, alguém que ela não era, para conseguir sobreviver à tragédia que é viver em Shadyside. As duas personagens poderiam ser a nova *Final Girl*, porque têm características similares e opostas ao tropo. No final das contas, as duas morrem. Mas Ziggy é ressuscitada por Nick Goode (Ted Sutherland) e assim se torna de vez a *Final Girl* mais tradicional: salva por um homem. Nos filmes *Parte 1* e *Parte 2*, Ziggy tem o papel da *Final Girl* mais velha, a mulher adulta traumatizada pelos eventos do passado, que não conseguiu voltar a ter uma vida normal, e vai ajudar as *Final Girls* mais novas a sobreviver, para, no final, morrer no lugar delas, como acontece com Nancy nas sequências de *A Hora do Pesadelo* (WEE, 2010). Mas Ziggy reverte esse papel. Ela não morre. E prova que *Rua do Medo*, enquanto honra os tropos narrativos do passado, recusa render-se aos mais machistas, e tem em Ziggy um personagem complexo e feminino que vive para contar sua história.

Deena é a personagem que, na superfície, mais se distancia da descrição tradicional de *Final Girl*, ela também é a personagem principal da trilogia *Rua do Medo*. Deena é uma menina negra, homossexual e pobre, que mora em Shadyside com pai bêbado ausente e o irmão mais novo Josh (Benjamin Flores Jr.). Pela maior parte do primeiro filme só se importa com seu relacionamento amoroso e não respeita a autoridade masculina: mesmo antes de saber que xerife Goode (Ashley Zukerman) é o responsável pela maldição de Shadyside, ela mente para ele, não escuta seus conselhos, e rouba a arma de seu colega policial. Não é doméstica: mal consegue fazer um café da manhã. Mas ela também não é uma pessoa popular, e se distingue do próprio grupo de amigos: quando Kate (Julia Rehwald) e Simon (Fred Hechinger) fazem piadas sobre a bruxa de Shadyside e a morte de Heather – como todo o resto dos colegas de ensino médio – Deena defende a seriedade da situação. Ela é uma *outsider* do grupo dos *outsiders*. Durante os filmes, Deena quebra as expectativas do que a protagonista de um filme de terror deveria ser, pois não é vítima no primeiro filme e os assassinos estão atrás de Sam, não dela. Deena é responsável pelos atos heroicos do filme enquanto Sam é a donzela em perigo.

Em 2015, no novo prefácio do livro, Clover ainda defende sua definição da *Final Girl* como uma figura vitimizada e masculina:

Sim, a *Final Girl* derruba o assassino nos momentos finais, mas considere como ela gastou uma boa hora do filme até então: sendo perseguida e quase apanhada, escondendo-se, correndo,

caindo, levantando-se de dor e fugindo novamente, vendo seus amigos mutilados e mortos por assassinos empunhando armas, e assim por diante. "Sobrevivente torturado" pode ser um termo melhor do que "herói". Ou, dado o elemento de sorte de última hora (ela acontece, ao se debater, em uma xícara de café quente ou qualquer outro item, que ela joga nos olhos de seu agressor), "sobrevivente acidental". Ou, como eu a chamo, "vítima-herói", com ênfase em "vítima"<sup>27</sup> (CLOVER, 2015, p. x).

*Rua do Medo* é cheio de situações em que mulheres salvam mulheres. Nenhuma figura de autoridade ajuda as meninas, já que os pais de todos são ausentes, e o xerife é o vilão. Enquanto isso, Deena salva Sam; Sam salva Deena; Ziggy salva as duas; e Sarah Fier (Kiana Madeira/Elizabeth Scopel) salva todas com a verdade. *Rua do Medo* valoriza os relacionamentos femininos. Deena acaba com a maldição porque é a única pessoa que realmente escuta a perspectiva de Sarah Fier sobre os acontecimentos que antecederam a maldição de Shadyside e acredita na palavra dela. A nova *Final Girl* escutar a história de uma vítima feminina prova que o filme enxerga a voz de mulheres como algo com muito valor. E é apenas após Deena, uma adolescente gay, ouvir Sarah, uma mulher homossexual, que ela mesma começa a se tornar uma *Final Girl*. Deena tem qualidades muito diferentes às da *Final Girl* masculina feita para olhos masculinos se identificarem, mas ao mesmo tempo tem atitudes clássicas de uma. Para não ser vista como um personagem masculino, sua 'transformação' final em sobrevivente não está completa no primeiro, nem no segundo filme. Depois de ver a verdade sobre a bruxa em *Rua do Medo Parte 3*, Deena se torna um alvo. Ela é a perseguida, e, seguindo a tradição, tem uma luta final contra o vilão. Deena só se salva quando usa um objeto fálico para matar o xerife, e assim solidifica seu papel como *Final Girl*. Ela não é mais vítima e feminina, se torna assassina e masculina, de acordo com a teoria de Clover (2015), o que dá a entender que somente com o poder masculino, e pela adesão da personagem às práticas do vilão de matar os inimigos, que a *Final Girl* pode sobreviver. Mas essa suposição não leva em conta a trajetória de Deena no caso da trilogia *Rua do Medo*. Vale lembrar que a arma fálica só funciona depois que Deena descobre a verdade sobre a maldição, planeja armadilhas com a ajuda de Ziggy e do irmão mais novo, ajuda os amigos a sobreviverem, protege Sam de si mesma, consegue se defender sozinha e engana os monstros e o xerife. Pois no primeiro filme, quando Deena usa outra arma fálica contra um monstro, ele não morre. Sem o desenvolvimento de sua inteligência,

<sup>27</sup>No original: "Yes, the Final Girl brings down the killer in the final moments but consider how she spent a good hour of the film up to then: being chased and almost caught, hiding, running, falling, rising in pain and fleeing again, seeing her friends mangled and killed by weapon-wielding killers, and so on. "Tortured survivor" might be a better term than "hero." Or, given the element of last-minute luck (she happens, in her flailing, on a cup of hot coffee or some other such item, which she throws into her assailant's eyes), "accidental survivor". Or, as I call her, "victim-hero", with an emphasis on "victim"."

perspicácia, feminilidade e trabalho em grupo, Deena não teria sobrevivido até o final para matar Nick Goode. Seu ato final de defesa ser com uma arma fálca não significa necessariamente que ela se masculiniza. Deena ter que matar alguém pode ser apenas visto como uma forma de ela acimentar seu papel como personagem ativa na própria história (HALBERSTAM, 1995). Outra *Final Girl*, que não é citada junto às outras três, é Hannah, sobrevivente da tragédia de 1666. Como podemos ver no pôster dos filmes, os quais apresentam a *Final Girl* de cada década – 1994 tem Deena, 1978 tem Ziggy e 1666 tem Hannah – logo, ela deve ser considerada uma *Final Girl*. Hannah representa a *Final Girl* antiquada: pura, filha de pastor sobrevive ao ser salva pelo sacrifício de outro. Cindy e Ziggy representam a evolução da *Final Girl* para duas mulheres que lutam para sobreviver e para abandonar as características tradicionais, e Deena, Sam e a versão mais velha de Ziggy representam a nova *Final Girl* que mistura características inovadoras e mais diversas com as antigas, criando personagens contraditórios e muito mais realistas por causa disso.

## 5. Conclusão

Partindo dos Estudos Culturais e dos Estudos de Gênero, especialmente as teorias feministas, analisamos como o gênero feminino é representado em produções audiovisuais contemporâneas, a partir de uma trilogia de filmes de terror exibidos pelo serviço de streaming Netflix. Como argumenta Mulvey (1975) sobre os filmes de Hollywood dos anos 1970, o personagem do gênero feminino foi criado para ser um objeto sem papel ativo na história, feito para ser observado. Porém, nesta pesquisa, percebemos que personagens femininas em filmes de terror *slasher* podem ser entendidas como personagens complexos, que carregam mensagens feministas. O tropo narrativo da *Final Girl*, criado por Carol Clover nos anos 1990, descreve as personagens femininas protagonistas deste subgênero do terror. Ao longo do tempo, percebemos uma mudança deste tropo, e a personagem da *Final Girl* ficou mais feminista, mais realista, e com menos características misóginas. As personagens da trilogia *Rua do Medo* são representações mais atuais do gênero feminino em filmes *slasher*. As três sobreviventes da história representam diferentes tipos de mulheres com graus de feminilidade e masculinidade diferentes. O que prova que os filmes dirigidos por Leigh Janiak não promovem a ideia de que só um tipo de mulher merece sobreviver aos acontecimentos trágicos de um filme de terror.

Às personagens femininas de *Rua do Medo* é permitido errar, transar, usar drogas, mentir, priorizar assuntos superficiais e se comportar como qualquer adolescente. Duas delas são homossexuais e uma é negra, minorias que raramente são representadas em filmes, muito menos de maneira tão positiva: como heroínas. Mesmo assim, elas ainda apresentam características tradicionais do tropo, pois rompem com os limites tradicionais do que define uma *Final Girl*, sem rejeitar a fórmula que deu origem a ele por completo. Além disso, os filmes também rompem com a ideia de competição feminina, mostram que nenhuma das três personagens conseguiria sobreviver sem a ajuda das outras. As personagens do gênero feminino de *Rua do Medo* quebram estereótipos do cinema de como uma mulher deve ser retratada, abrem espaço para representações mais diversas, fora das expectativas da sociedade patriarcal. A existência delas prova que as personagens femininas evoluíram e ganharam mais espaço como heroínas e personagens ativas nas próprias histórias.

## 6. Referências bibliográficas

ÁLVARES, Claudia. Feminismo e representação discursiva do feminino: a presença do outro na teoria e na prática. *Ex aequo*, n.14, p. 35-43, 2006.

BAPTISTA, Maria Manuel. Estudos culturais: o quê e o como da investigação. *Première série - 1 numérospecial* | 2009, p. 451-461, 2009.

BRUNET, Peyton. "Once with a knitting needle, once with a hanger": Reckoning with and reworking Carol J. Clover's *Final Girl* in *Halloween* (1978) and *Halloween* (2018). *Popular Culture Studies Journal*, Chicago, v. 8, n. 1, p. 43-58, abril, 2020. Disponível em: <https://mpcaaca.org/wp-content/uploads/2020/05/V8N1.pdf#page=49>. Acesso em: 29/11/2021.

BUTLER, J. *Problemas de gênero: Feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

BUTLER, Judith. Regulações de gênero. *Cadernos Pagu*, Campinas: Núcleo de Estudos de Gênero Pagu da Universidade Estadual de Campinas, n. 42, p. 249-274, 2014.

Disponível em:

<https://www.scielo.br/j/cpa/a/Tp6y8yyyyGcpfdbzYmrc4cZs/?format=pdf&lang=pt> Acesso em: 28/11/2021

CHRISTENSEN, Kyle. The *Final Girl* versus Wes Craven's "A Nightmare on Elm Street": proposing a stronger model of feminism in slasher horror cinema. *Studies in Popular Culture*, Bowling Green: Popular Culture Association in the South, v. 34, n. 1, p. 23-47, 2011.

- CLOVER, C. Her body, himself: gender in the slasher film. *Representations*, Berkeley: University of California Press, n. 20, p. 187-228, 1987.
- CLOVER, C. *Men, women, and chain saws: gender in the modern horror film*. Princeton: Princeton University Press, 2015.
- ERBLAND, Kate. 'Fear Street': How slashers like 'Scream' and 'Halloween' inspired the trilogy's '70s-set second film. *IndieWire*, Nova York, 09 julho 2021. Disponível em: <https://www.indiewire.com/2021/07/fear-street-slashers-inspired-film-1234647241/>. Acesso em 29/11/2021.
- FISHBEIN, Leslie. The Demise of the Cult of True Womanhood in Early American Film, 1900-1930: Two Modes of Subversion. *Journal of Popular Film & Television*, Abingdon-on-Thames: Taylor & Francis, 12.2, p. 66-72. 1984.
- GRANT, Barry Keith; LIPPE, Richard; WOOD, Robin. *Robin Wood on the horror film: collected essays and reviews*. Detroit: Wayne State University Press, 2018.
- GUBERNIKOFF, Giselle. A imagem: representação da mulher no cinema. *Conexão – comunicação e cultura*, Caxias do Sul: UCS, v. 8, n. 15, jan./jun., 2009.
- HALBERSTAM, J. *Skin shows: gothic horror and the technology of monsters*. Durham: Duke University Press, 1995.
- HEILBORN, Maria Luiza. De que gênero estamos falando? *Sexualidade, gênero e sociedade*, Rio de Janeiro: EDUERJ, ano 1, n. 2, 1994.
- KEISNER, Jody. Do you want to watch? a study of the visual rhetoric of the postmodern horror film. *Women's studies*, Abingdon-on-Thames: Taylor & Francis, v. 37, n. 4, p. 411-427, 2008.
- MULVEY, Laura. Visual pleasure and narrative cinema. *Screen*, Oxford, v.16, n. 3, p. 6-18, 1975.
- PEIRSE, Alison (org.). *Women make horror: filmmaking, feminism, genre*. Novo Brunswick: Rutgers University Press, 2020.
- PUSHKO, Kristy. Leigh Janiak on the Making of the Fear Street Trilogy, Its Queer Love Story, Cliffhanger Endings, and More. *Roger Ebert*, 02 julho 2021. Disponível em: <https://www.rogerebert.com/interviews/fear-street-netflix-leigh-janiak-interview-2021>. Acesso em 28/09/2021.
- ROCKOFF, A. *Going to pieces: the rise and fall of the slasher film, 1978-1986*. Jefferson: McFarland & Company, 2011.
- SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil para análise histórica. *Educação & realidade*, Porto Alegre: UFRGS Editora, v. 20, n. 2, p. 71-99, 1995.
- SPARGO, T. *Foucault and queer theory*. Nova York: Totem Books, 2000.
- STUMPF, Ida Regina. Pesquisa bibliográfica. In: BARROS, Antonio, DUARTE, Jorge. *Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação*. São Paulo: Editora Atlas S.A., 2010.

SHARY, T. *Generation Multiplex: the image of youth in contemporary American cinema*. Austin: University of Texas Press, 2002.

TREESE, Tyler. Leigh Janiak interview: Fear Street director discusses the horror trilogy. *ComingSoon.Net*, EUA, Los Angeles, 09 julho 2021. Disponível em: <https://www.comingsoon.net/movies/features/1181920-leigh-janiak-interview-fear-street> . Acesso em 29/11/2021.

TRENCANSKY, Sarah. Final Girls and terrible youth: transgression in 1980s slasher horror.

*Journal of Popular Film and Television*, Abingdon-on-Thames: Taylor & Francis, v. 29, n. 2, 89p. 63-73, 2001.

WANG, Evelyn. Welcome to the Golden Age of Women-Directed Horror. *Vice*, EUA, 14 abril 2017. Disponível em: <https://www.vice.com/en/article/zmbnd5/welcome-to-the-golden-age-of-women-directed-horror>. Acesso em 25/09/2021.

WEE, Valerie. Resurrecting and updating the teen slasher: the case of scream. *Journal of Popular Film and Television*, Abingdon-on-Thames: Taylor & Francis, v. 34, n. 2, p. 50-61, 2006.