

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA
DO RIO DE JANEIRO



Beatriz Nunes Santos Teixeira Martins

Assombrados pela História

Explorando o trauma do 11 de setembro nos filmes de terror norte-americanos

Orientadora: Paula Sandrin

Rio de Janeiro

2023.1



Beatriz Nunes Santos Teixeira Martins

Assombrados pela História

Explorando o trauma do 11 de setembro nos filmes de terror norte-americanos

Monografia apresentada ao Instituto de Relações Internacionais da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro como requisito parcial para obtenção de título de Bacharel em Relações Internacionais

Orientadora: Paula Sandrin

Rio de Janeiro

2023.1

Agradecimentos:

O processo de escrita desse trabalho por muitas vezes pareceu difícil e assustador, mas nunca solitário. Ao longo de toda minha jornada acadêmica, eu sempre me senti muito sortuda de ter tanto apoio e carinho (dentro e fora da universidade). É uma tarefa difícil agradecer a todos que significam tanto para mim, mas eu não poderia deixar de tentar. A PUC-Rio foi minha segunda casa por quatro anos e meio, de forma que parece lógico eu começar agradecendo a alguns professores que me influenciaram tanto e são parte de quem sou hoje:

Primeiramente minha orientadora, Paula Sandrin, obrigada por ter acreditado nesse projeto e em mim. Por toda a (muita) paciência e comentários e sugestões tão extraordinários que muitas vezes me deram o ânimo necessário para conseguir continuar escrevendo. Obrigada também pela oportunidade de ser sua bolsista PIBIC. Todas nossas conversas, leituras e projetos foram um refúgio em tempos difíceis e são algumas das minhas melhores memórias da graduação.

Ao professor Paulo Chamon por ter aceitado meu pedido para ser meu segundo leitor. Por ter me sugerido continuar com o tema de terror após eu ter entregado meu trabalho final em uma disciplina sua em 2021. Essa sugestão mudou minha vida acadêmica e eu não posso pensar em uma maneira mais simbólica de terminar esse ciclo.

Ao professor João Daniel, que hoje é mais do que um professor e se tornou um amigo. Obrigada por todo o incentivo, pelos conselhos, carinho e por ter me ajudado a perder o medo de falar em público. Obrigada por me dar a maravilhosa oportunidade de ser sua monitora por um ano, irei sentir muita falta do seu senso de humor alegrando minha semana. Espero algum dia ser 10% do professor que você é.

Ao professor Ricardo Oliveira por toda a gentileza sempre e por ter me dado a minha primeira oportunidade de ser monitora. Isso me abriu portas e me deu ânimo para continuar essa trajetória.

Ao Programa de Educação Tutorial (PET) que foi meu primeiro passo para uma jornada acadêmica. Por dois anos tive a oportunidade de amadurecer não só como aluna e pesquisadora, mas também como pessoa. Mais especificamente à minha coordenadora, professora Isabel Siqueira, e às tutoras Carol Salgado e Ricardo Prata. Obrigada por todo o incentivo e por me ensinarem tanto.

Aos meus pais por me amarem apesar do meu jeito meio esquisitinho. Por me apoiarem em todas as empreitadas que decidi seguir e por sempre reforçarem o quanto eu sou capaz. Minha mãe, principalmente, por todo seu cuidado, confiança e suas conversas. Por comprar todos os meus planos e me ajudar. Você é minha pessoa.

Fefê, por ser a pessoa mais doce e incrível do mundo. Por me fazer mais feliz só por existir. Por me fazer ter esperança nas pessoas.

A todos os meus amigos que me acompanharam por todos esses anos, que se preocuparam comigo e me incentivaram.

Aos que estão comigo desde pequena (vocês sabem quem são). Que me viram em todas minhas versões e não deixaram de gostar de mim em nenhuma delas.

Larissa, pela amizade por todos esses anos. Eu sei que podemos ficar semanas sem nos falar, mas no momento que a gente se encontra é como se o tempo não tivesse passado. Eu tenho certeza de que as nossas versões de cinco anos atrás, que faziam planos juntas, estão muito orgulhosas de onde nós chegamos

Vinícius, Paulinho e Kevin pelos almoços da PUC e por assistirem minhas aulas comigo, vocês tornam meus dias mais felizes e divertidos.

Mallu por continuar me amando mesmo com meus sumiços.

Mari, a melhor cunhada do mundo, que sempre confiou em mim e me apoiou. Max, por ter me acolhido na família e sempre me tratar com tanto carinho.

E obviamente, aos amigos que fiz ao longo da minha graduação (são tantos que é difícil citar todos). Porém, principalmente aos que estão comigo desde o início, que cresceram comigo e me ajudaram. Rafa, Brenda, Lívia e Mafê que são minha rede de apoio e que quando eu vi já tinham criado esse espaço tão confortável e leve na minha vida. Nathan, meu primeiro amigo na graduação e minha saudade constante no dia a dia na PUC. Rafael Veloso, que está sempre acordado nas madrugadas em que preciso conversar.

E mais do que tudo, Clara, por ser casa, conforto e calma. Por me ver nos meus dias mais difíceis e ainda assim dizer que quer casar comigo. Por ter lido todas essas páginas, visto os filmes comigo e me acolhido nos momentos que eu achei que não era capaz. Por ser meu primeiro, segundo e último amor. Por me amar incondicionalmente e me escolher todos os dias. Prometo que continuarei fazendo o mesmo.

Resumo

O presente trabalho tem como objetivo discutir as diferentes maneiras pelas qual o cinema de horror norte-americano dos anos 2000 foi influenciado pelo trauma ocorrido pelo atentado às Torres Gêmeas. Os norte-americanos, muitos pela primeira vez, foram confrontados com uma situação traumática de dor, impotência e luto. Antes entendido como algo que ocorreria somente em países estrangeiros, os ataques revelaram uma fragilidade do Estado que despertou um clima de insegurança e paranoia geral. Em situações traumáticas, muitas vezes é difícil processar ou colocar em palavras o que aconteceu, de forma que a arte se torna um mecanismo poderoso para discutir questões complicadas. O cinema de horror foi escolhido por ser uma mídia conhecida por despertar afetos como medo e raiva, sentimentos comuns após o 11 de setembro. A partir da mobilização de uma bibliografia em três bases; literatura crítica sobre filme de terror, afetos e trauma em sociedades e estética em Relações Internacionais, esse trabalho analisa como esses filmes conversam com uma sociedade traumatizada que está em busca de sentido por tudo que aconteceu. Perpassando diversas temáticas importantes para o cinema de terror da época, esse trabalho mostra como esses filmes são uma oportunidade de a audiência lidar, de uma maneira menos dolorosa, com o que aconteceu durante os ataques e as consequências deles (como o Ato Patriota, Abu Ghraib, Guantánamo e as guerras no Oriente Médio)

Palavras-chave:

filmes de terror; emoções; 11 de setembro; trauma; cultura popular

Sumário

| | |
|--|-----|
| Introdução | 8 |
| Capítulo 1 – Sangue, tripas e controvérsias: o surgimento do Torture Porn | 23 |
| Capítulo 2 – Do terror rural ao pesadelo doméstico: os filmes Home Invasion e Hillbilly e a não-existência de espaços seguros..... | 42 |
| 2.1 “Porque vocês estavam em casa”: o cinema home invasion e o fim dos lugares seguros..... | 44 |
| 2.2 A purificação dos perversos: o horror hillbilly e a construção de um “Outro” doméstico | 53 |
| Capítulo 3 – Nas sombras do desespero: os finais monstruosos e o pessimismo pós atentados | 70 |
| 3.1 “Eu sei que algumas coisas são piores que a morte”... reflexões apocalípticas e a ameaça zumbi..... | 76 |
| Capítulo 4 – De mães a monstros: a complexa relação entre gênero e terror nos anos 2000..... | 84 |
| Conclusão | 102 |
| Referências bibliográficas: | 110 |

*To learn what we fear is to learn who we are. Horror defies our boundaries
and illuminates our souls – Shirley Jackson*

Introdução

“Poucos acontecimentos ganham lugar na história com o nome de sua data. Sem necessidade de dizer o que ocorreu naquele dia, o marco no calendário sugere uma nova realidade” (BBC, 2021). O 11 de Setembro se refere a data, em 2001, em que quatro aviões comerciais foram sequestrados e lançados contra símbolos de poder norte-americanos. Dois se chocaram contra as torres gêmeas do World Trade Center, um contra o Pentágono e outro em uma área isolada na Pensilvânia após os passageiros e a tripulação tentarem retomar o controle da aeronave (acredita-se que este último tinha como destino a Casa Branca). Os ataques não se destacam somente pela violação da soberania dos Estados Unidos e pelo alto número de mortes (2996 pessoas considerando os 19 sequestradores segundo o projeto “Memorial Mapping” da Universidade de Notre-Dame), mas também pela destruição do próprio senso de segurança do cidadão norte-americano.

O 11 de Setembro de 2001 é significativo porque questionou fundamentalmente o sentimento predominante de segurança e as estruturas políticas que tinham sido criadas para o proporcionar. (...) os ataques foram dirigidos não só a alvos físicos, mas também a representações de poder (BLEIKER, 2006, p. 79, tradução nossa)¹

Emoções e afetos têm um papel importante em discussões sobre terrorismo, como argumentado por Roland Bleiker abaixo. Porém, em situações traumáticas muitas vezes se é difícil colocar em palavras ou entender as emoções que surgem após esses eventos, de forma que a arte se apresenta como um veículo poderoso para processar, discutir e eventualmente lidar com esses afetos intensos. Esse trabalho pretende analisar obras, mais especificamente filmes de terror criados nos anos seguintes aos ataques às torres gêmeas nos Estados Unidos, com o objetivo de expandir discussões sobre trauma e política ao mostrar o caráter inovador e o potencial transgressor delas. O estudo desses filmes “pode captar dimensões emocionais que um relato puramente analítico não pode apresentar” (BLEIKER, 2006, p. 80, tradução nossa)². A bibliografia utilizada para isso se baseou em três pilares: literatura crítica sobre filmes de terror (como os livros *Horror After 9/11: World of Fear, Cinema of Terror* dos editores Sam Miller e Aviva Briefel e *Post-9/11 Horror in America Cinema* de Kevin Wetmore), sobre estética e sua

¹ No original: The 2001 9/11 is significant because it fundamentally questioned the prevailing sense of security and the political structures that had been established to provide it. (...) the attacks were directed not just at physical targets but at representations of power

² No original: May capture emotional dimensions that a purely analytical account cannot represent

importância para as Relações Internacionais (principalmente os trabalhos de Roland Bleiker e Michael Shapiro) e sobre emoções e o trauma em comunidades políticas (em que utilizo textos de Jenny Edkins, Duncan Bell, Ty Solomon, entre outros).

“(…)o terrorismo é um fenômeno altamente emocional. Os motivos e meios dos terroristas são geralmente apresentados em termos emocionais, como "fanáticos", "irracionais", ou simplesmente "malignos". As reações a ataques terroristas são igualmente emocionais. Envolvem lidar com a memória da morte, sofrimento e trauma, levando a apelos emocionais à ação política, envolvendo frequentemente sentimentos de retaliação que vão muito além da mera necessidade de proporcionar segurança. Os líderes políticos não se esquivam a recorrer a apelos emocionais, tais como retórica nacionalista, para obter apoio para as suas posturas” (BLEIKER, 2006, p. 78, tradução nossa)³

Especificamente no caso de filmes de terror produzidos nos Estados Unidos após os Atentados de 11/09 podemos ver a representação (mesmo que incompleta, distorcida e parcial) de uma sociedade traumatizada, que está tentando dar sentido a todas as mudanças socioculturais que ocorreram subitamente. Desde as imagens dos ataques até as repercussões subsequentes (o Ato Patriota, as guerras no Oriente Médio, a divulgação das imagens de tortura em Guantánamo e Abu Ghraib etc.) o cidadão norte-americano comum se viu traído, ansioso e perdido ao experienciar (muitos pela primeira vez) eventos traumáticos. Este trabalho visa discutir como filmes de terror dos Estados Unidos lançados pós os ataques estão intimamente ligados ao trauma coletivo que a sociedade norte-americana estava vivenciando. Criados e consumidos como maneiras de lidar com esses sentimentos desagradáveis, por meio deles é possível analisar e discutir como esses filmes tentam representar a atmosfera afetiva da época ao mesmo tempo que produz sentimentos e ideias por meio dessas próprias obras. Entendendo a escolha do objeto a se temer como uma escolha política em si, esses filmes possuem tanto um potencial conservador, reforçando a posição punitivista e reacionária do Estado que busca retomar seu poder inicial; tanto um potencial crítico, sendo um campo fértil para a disseminação de críticas (mesmo que veladas) sobre a atuação política do Estado norte-americano na crise que se seguiu aos ataques. “Filmes de terror não

³ No original: Terrorism is a highly emotional phenomena. The motives and means of terrorists are usually presented in emotional terms, as “fanatical,” “irrational,” or simply “evil.” Reactions to terrorist attacks are equally emotional. They involve dealing with the memory of death, suffering, and trauma, leading to emotional calls for political action, often involving feelings of retribution that go far beyond the mere need to provide security. Political leaders do not shy away from drawing upon emotional appeals, such as nationalist rhetoric, to win support for their positions

significam simplesmente; eles geram significado com base na experiência do público” (WETMORE, 2012, p.13, tradução nossa)⁴

“O que torna as imagens aparentemente mais perigosas e poderosas do que as palavras?” (BLEIKER, 2018, p. 9, tradução nossa)⁵. Ao relatar a experiência de assistir os ataques, frequentemente se comenta que era similar a assistir a um filme. Baudrillard chega a mencioná-los como “este filme de desastres de Manhattan”⁶ capaz de juntar os dois elementos de fascínio das massas “a magia branca do cinema e a magia negra do terrorismo; a luz branca da imagem e a luz negra do terrorismo” (BAUDRILLARD, 2002, p.30, tradução nossa)⁷. Os ataques eram muito mais voltados para a população norte-americana que assistia do que aos que morreram neles, vistos apenas como instrumentos para um fim. Todo o objetivo se deu em torno da criação de um espetáculo que visou criar o maior terror possível, com a vida humana sendo tratada com extremo desprezo. “Esse espetáculo demonstrou não só os próprios ataques, mas também a vulnerabilidade em que se encontravam os EUA” (WETMORE, 2012, p. 10, tradução nossa)⁸. Os ataques ocorreram em uma era marcada pela difusão de câmeras e telefones, permitindo uma cobertura muito maior dessas imagens de maneira global. Essas imagens compartilhadas têm a capacidade de “capturar o inimaginável” (BLEIKER, 2018, p. 9, tradução nossa)⁹.

O objetivo dos agressores é interpretado como sendo a combinação de um evento televisivo espetacular - a destruição do coração simbólico do capitalismo secular americano - com o máximo de vítimas civis (EDKINS, 2003, p. 224, tradução nossa)¹⁰

A ideia da nação se dá a partir da separação entre o “nós” e “os outros”, de que o Estado é o detentor exclusivo do uso legítimo da violência e o responsável pela proteção e segurança de seus cidadãos. Os norte-americanos poderiam se confortar sabendo que não tinham nada a temer desde que fossem cidadãos exemplares porque sua Pátria os protegeria. Particularmente em um contexto de fim

⁴ No original: Horror films do not simply mean; they generate meaning based on audience experience

⁵ No original: What makes images seemingly more dangerous and powerful than words?

⁶ No original: This Manhattan disaster movie

⁷ No original: The White magic of the cinema and the black magic of terrorism; the White light of the image and the black light of terrorism

⁸ No original: That show demonstrated not just the attacks themselves, but also that the US was left in a state of vulnerability

⁹ No original: Capture the unimaginable

¹⁰ No original: The aim of the attackers is interpreted as being the combination of a spectacular televised event — the destruction of the symbolic heart of American secular capitalism — with the maximum civilian casualties.

da Guerra Fria, eles experimentavam uma sensação de invencibilidade. A maioria dos norte-americanos entendia eventos traumáticos como algo distante, que ocorriam em países subdesenvolvidos ou que ocorreram décadas antes com seus pais e avôs. Essa realidade muda com o atentado de 11 de setembro, em que a catástrofe deixa de ser algo remoto e o “trauma é trazido para casa” (EDKINS, 2003, p. 215, tradução nossa)¹¹.

Em agosto de 2001, os americanos estavam bastante acostumados a ver imagens de caos, violência e terrorismo em outros lugares. Geralmente, os americanos entendiam que a violência em larga escala (ilegítima) era algo que acontecia "lá fora", no resto do mundo, mas não "aqui", não "em casa" (SOLOMON; HOLLAND, 2014, p. 269, tradução nossa)¹²

Eventos entendidos como traumáticos usualmente envolvem o uso de força e violência, em que a vítima se sente desamparada frente ao encontro com a morte, violência e brutalidade, e, principalmente, quando há quebra de confiança. Os efeitos são devastadores porque o entendimento de quem nós somos ou podemos ser está intimamente ligado ao nosso ambiente e ao nosso contexto social.

Ao nos situarmos como cidadãos de um Estado ou de uma autoridade política ou como membros de uma família, nós reproduzimos essa instituição social, ao mesmo tempo que assumimos a nossa identidade como parte da mesma (EDKINS, 2003, p.8, tradução nossa)¹³

O trauma pode ser entendido como a destruição da visão pacífica da vida cotidiana e o lembrete que a segurança é uma fantasia. Os terroristas têm como objetivo contestar o monopólio do uso da força do Estado e para fazer isso utilizam vidas humanas como objetos dispensáveis. As pessoas não morreram como indivíduos, elas foram obliteradas de forma que suas famílias nunca tiveram os corpos para poder enterrar. O entendimento é muito mais um de eterno desaparecimento do que de morte. “O trauma não estava tanto no fato da perda, mas na sua maneira: não foi um acidente, foi deliberado. Mas as vítimas poderiam ter sido qualquer um” (EDKINS, 2003, p. 227, tradução nossa)¹⁴. Os ataques desestabilizaram a identidade nacional dos Estados Unidos como um todo, pondo

¹¹ No original: Trauma was brought home

¹² No original: In August 2001, Americans were quite accustomed to seeing images of chaos, violence and terrorism elsewhere. Generally, Americans understood that large-scale (illegitimate) violence was something that happened ‘out there’, in the rest of the world, but not ‘here’, not ‘at home’

¹³ No original: By situating ourselves as citizens of a state or political authority or as members of a family, we reproduce that social institution at the same time as assuming our own identity as part of it

¹⁴ No original: The trauma lay not so much in the fact of loss but in its manner: it was not an accident, it was deliberate. But the victims could have been anyone.

em dúvida a sua imagem de invencibilidade. “A experiência de choque do 11 de setembro estava, portanto, ligada a uma violação fundamental da segurança, pois a segurança havia passado a estar associada à integridade e à soberania do Estado-nação.” (BLEIKER, 2006, p. 79, tradução nossa)¹⁵.

Assim como em pesadelos traumáticos, as cenas dos ataques foram repetidas inúmeras vezes como em uma tentativa de superar o choque e dar sentido para uma situação inacreditável. “As reações de pânico e o caos que normalmente não são revelados, exceto aos que estão intimamente envolvidos, foram mostrados a qualquer um que estivesse assistindo, e, é claro, a essa altura todos estavam” (EDKINS, 2003, p. 225, tradução nossa)¹⁶. Ao longo dos dias seguintes a cobertura da situação continuava, sobreviventes eram entrevistados ao vivo, a busca por familiares desaparecidos era acompanhada por jornalistas e as vigílias e celebrações (e eventualmente os funerais e serviços de memória) eram cobertos pelos jornais.

É necessário ressaltar novamente o impacto de imagens na psique das pessoas. Apenas o ato de assistir, até mesmo posteriormente, já é o suficiente para causar um impacto traumático nas pessoas. O chamado trauma secundário se dá quando um indivíduo é exposto a pessoas traumatizadas ou descrições de eventos traumáticos e tem sintomas semelhantes àqueles do Transtorno de Estresse Pós-Traumático. Com a disseminação de mídias que facilitou o compartilhamento de maneira sistemática e com pouca censura (em um primeiro momento), podemos observar que “a crise do testemunho se torna compartilhável, sentida tanto pelo sobrevivente que testemunha como, por extensão, por aqueles que testemunham a testemunha” (PINCHEVSKI, 2011, p. 260, tradução nossa)¹⁷. Em uma pesquisa realizada pelo think tank Pew Research Center, 31% de adultos norte-americanos afirmaram, em uma pesquisa publicada em setembro de 2002, que ainda se sentiam com raiva dos ataques, 24% ainda se sentiam tristes e 12% assustados. “O que mais assombrava o mundo eram as imagens e os sons das torres gêmeas desmoronando,

¹⁵ No original: The Shock experience of 9/11 was thus linked to a fundamental breach of security, for security had come to be associated with the integrity and sovereignty of the nation-state

¹⁶ No original: The panic reactions and the chaos that don't normally get revealed except to those intimately involved were shown to anyone watching, and, of course, by then everyone was.

¹⁷ No original: the crisis of witnessing becomes commutable, felt both by the survivor bearing witness and, by extension, by those who witness the witness

do sofrimento humano e da morte, sendo instantânea e remotamente televisionados ao redor do mundo” (BLEIKER, 2006, p. 82, tradução nossa)¹⁸.

Os estudos culturais sobre trauma devem muito de suas concepções básicas a noções psicanalíticas elaboradas por Sigmund Freud, mais especificamente dois de seus textos: *Recordar, Repetir e Elaborar* de 1914 e *Luto e Melancolia* de 1917. Marcado também pelo contexto traumático do fim da Primeira Guerra Mundial, Freud defende que há duas maneiras pelas quais um indivíduo pode processar uma perda traumática. Em um deles o indivíduo vive o processo do luto, gradualmente se distanciando do objeto perdido e o entendendo como externo a si por meio de ações e falas que permitam exteriorizar o sentimento. Já no outro, o indivíduo se recusa a se distanciar do objeto e o interioriza, passando a repetir compulsivamente essa perda e a reencenar o cenário traumático como uma forma de autoflagelo ou em uma tentativa inconsciente de conseguir um resultado positivo. Como apontado por Adam Lowenstein em seu livro *Shocking Representation: Historical Trauma, National Cinema, and the Modern Horror Film*, esses processos não são auto-excludentes e isso pode ser visto particularmente na arte.

A arte representa uma possibilidade de se processar o trauma diante de uma situação inacreditável, vista como impossível de se acontecer. A situação é tão desorientadora que não há palavras para descrever o que houve, de forma que é impossível entendê-la como parte da narrativa do cotidiano. Processos artísticos surgem em uma tentativa de capturar essa experiência e os impactos afetivos que ela acarretou.

As faculdades prevaletentes, incluindo a razão, são confrontadas com seu limite, pois são incapazes de compreender o evento em sua totalidade. O resultado é incompreensão, dor e medo, que expressam a lacuna entre o que foi vivenciado e o que realmente pode ser compreendido pelos meios conceituais e descritivos existentes. Este é particularmente o caso dos sobreviventes de grandes traumas, que tendem a descobrir que não há palavras para transmitir o que aconteceu. E mesmo as pessoas que são afetadas apenas indiretamente pelos eventos podem se sentir angustiadas por sua incapacidade de compreendê-los através dos meios conceituais existentes (BLEIKER, 2006, p. 80, tradução nossa)¹⁹

¹⁸ No original: What haunted the world more than anything were the images and sounds of the crumbling twin towers, of human suffering and death, being instantaneously and re-peatedly televised around the world

¹⁹ No original: The prevalent faculties, including reason, are confronted with their limit, for they are unable to grasp the event in its totality. The result is incomprehension, pain, and fear, which

As narrativas de trauma são frequentemente tentativas de articular experiências perturbadoras tanto em termos de dar voz à própria experiência, ou seja, encontrar formas de verbalizar e cobrir os "buracos na existência", como em termos de relacioná-la com outras experiências de instabilidade (KATTEMALAVADI, 2017, p. 1, tradução nossa)²⁰

A arte surge como uma oportunidade de tomar para si a narrativa do trauma em uma tentativa de fazê-la ganhar sentido. Isso pode ser feito tanto pelo caminho da vivência do luto quanto pelo processo de compulsão à repetição. Um possível exemplo para o primeiro caso são filmes que tratam diretamente de questões traumáticas, como a morte e o luto; já a audiência de filmes de terror vive uma experiência semelhante à de compulsão à repetição (como defendido por Carol Clover) ao continuamente assistir a filmes violentos e sombrios, como será melhor elaborado mais à frente.

Poucos filmes de Hollywood se aventuraram a falar dos atentados e os poucos que o fizeram (como os filmes *As Torres Gêmeas* e *Voo United 93*, ambos de 2006) tinham como objetivo ressaltar a glória da pátria e exaltar os heróis nacionais, algo que não foi muito bem recebido pelo público que considerava os ataques um assunto doloroso demais para ser discutido tão cedo. “Não creio que o público queira reviver um dos capítulos mais dolorosos da história recente de nossa nação. Pelo menos, não tão cedo” (PUIG, 2011, tradução nossa)²¹. Esses filmes enfrentavam um dilema: se tentassem retratar algo mais perto da realidade possível as pessoas não iriam assistir por ser doloroso demais, por outro, dar um final feliz para essa tragédia seria visto como desrespeitoso. Os filmes de terror, por outro lado, podem proporcionar um espaço para que a audiência processe os terrores do cotidiano uma vez que ele expõe e incita medos implícitos e reprimidos da vida, como a dor do luto ou o enigma da morte. “Tanto o filme de terror quanto o

express the gap between what was experienced and what can actually be apprehended by existing conceptual and descriptive means. This is particularly the case for survivors of major traumas, who tend to find that there are no words to convey what happened. And even people who are affected only indirectly by the events can feel distressed by their inability to comprehend them through existing conceptual means

²⁰ No original: Narratives of trauma are often attempts at articulating unsettling experiences both in terms of giving voice to the experience itself, that is finding ways to verbalize and cover over the “holes in existence”, and in terms of relating it to Other experiences of unsettledness

²¹ No original: I don't think audiences have wanted to relive one of the most painful chapters in our nation's recent history. At least, not so soon

terrorismo estão enraizados na experiência visual de imagens horripilantes que causam pavor e terror” (WETMORE, 2012, p. 10, tradução nossa)²².

Aqui, o entretenimento se dá por um certo “distanciamento” da realidade, optando por metáforas e símbolos para tornar a experiência menos dolorosa. Esse processo é semelhante aos estudos de Freud sobre sonhos que deslocam e condensam pensamentos e emoções reprimidos, de forma que o filme de terror representa um pesadelo coletivo. Ele é atrativo ao mesmo tempo que é repulsivo, exposto e escondido e desejado e reprimido.

Tanto como os sonhos, tentativas inconscientes de expressar conflitos e resolver tensões, o filme de terror permite ao público exprimir e conseqüentemente, em certa medida, dominar sentimentos demasiado ameaçadores para se articularem conscientemente (PINEDO, 1997, p. 40, tradução nossa)²³

O espectador também está em um espaço limitado, despreparado para o que virá a seguir e em constante suspense, porém, assim como em uma montanha-russa, a crença de que nada acontecerá transforma o estresse em algo prazeroso. “O medo e o prazer misturam-se. De fato, as emoções físicas e emocionais vividas por um público de terror pode ser semelhante às reações bioquímicas estimuladas pela intensa excitação física da montanha-russa” (PINEDO, 1997, p. 39, tradução nossa)²⁴. O espectador sabe que poderá simplesmente ir embora ou fechar os olhos caso a experiência se torne dolorosa demais. O filme de terror cria uma oportunidade tanto para a transformação do trauma em uma criação artística, permitindo que aqueles que trabalham no filme consigam exprimir emoções traumáticas reprimidas, tanto para uma oportunidade da audiência de reviver experiências que causam medo, porém, dessa vez em um ambiente controlado.

(...) o cinema de terror nos permite representar e testemunhar eventos horríveis sem sermos genuinamente traumatizados por eles. Ao fazê-lo,

²² No original: Both the horror film and terrorism are rooted in the visual experience of horrifying images that cause dread and terror

²³ No original: Much as dreams are unconscious attempts to express conflicts and resolve tensions, so horror films allow the audience to express and thus, to some extent, master feelings too threatening to articulate consciously

²⁴ No original: Fear and pleasure commingle. Indeed, the physical and emotional thrills experienced by a horror audience may be akin to the biochemical reactions stimulate by the intense physical excitement of a roller-coaster ride

ele nos permite processar e lidar com os traumas genuínos que experimentamos (WETMORE, 2012, p. 16, tradução nossa)²⁵

O filme de terror não pode ser entendido como um espelho da realidade, e nem pretende o ser. O medo é em si uma experiência pautada na coletividade e formado a partir do contato (ou de narrativas de contato) com aquele que deve ser temido, o Outro. “Estamos constantemente formando nossa identidade pelo Outro, pelo monstro, pelo eu sei quem eu sou porque não sou assim” (SCAHILL, 2019, tradução nossa)²⁶. Utilizar esses filmes como instrumento analítico para analisar a atmosfera afetiva de uma determinada época significa entender que qualquer interpretação será incompleta e influenciada pelos valores daqueles que os produziram. “(...) a arte também é uma forma de representação; incompleta e problemática em sua natureza” (BLEIKER, 2001, p. 527, tradução nossa)²⁷. A tentativa de contar uma história, mesmo que por meio de metáforas e exageros, reflete as visões políticas e o ponto de vista de seu criador, mas sua recepção e seus efeitos não podem ser controlados. Essas histórias, diferente do que se acredita o senso comum, têm em si o potencial de revelar como grandes fenômenos globais afetam a psique das pessoas em diferentes contextos internacionais, sociais e temporais.

É de interesse do Estado retomar a narrativa e preencher as lacunas temporais e de significado deixadas pelo evento traumático. As memórias são tão chocantes que é difícil encontrar um sentido para as imagens do acontecimento. Os ataques interromperam o cotidiano norte-americano, os situando no chamado “período traumático” em que em um primeiro momento não havia palavras ou expressões para poder relatar o que aconteceu. Para retornar à narrativa de força magnânima do Estado, foram iniciadas imediatamente práticas voltadas para a recordação das vítimas. Isso pode ser visto no fato de que durante a manhã do 11 de Setembro, o presidente Bush já havia evocado uma cerimônia de recordação ao pedir um momento de silêncio pelas vítimas antes mesmo das torres colapsarem e o terceiro avião atingir as torres. “Isto pode ser visto como uma tentativa, mal

²⁵ No original: Horror cinema allows us to represent and to witness horrific events without being genuinely traumatized by them. In doing so, it allows us to process and cope with the genuine traumas we have experienced

²⁶ No original: We're constantly forming our identity by the Other, by the monster, by I know who I am because I'm not that

²⁷ No original: Art too is a form of representation; incomplete and problematic by nature

pensada e prematura talvez, de assegurar a autoridade do Estado, reforçar a narrativa da nação e produzir o fechamento diante de eventos que colocaram os três em questão” (EDKINS, 2003, p. 103, tradução nossa)²⁸. Nos meses seguintes, o Estado se ocupou de dotar de significado as lacunas trazidas pela experiência traumática.

Embora apresentada como "novas formas de pensamento e novas formas de luta", a resposta dos EUA é sobretudo caracterizada por um forte desejo de retornar à familiaridade tranquilizadora dos padrões de pensamento dualistas que dominaram a política externa durante a Guerra Fria (BLEIKER, 2006, p. 80, tradução nossa)²⁹

Como aconteceu depois do 11 de setembro, os cidadãos são instruídos sobre o que eles experimentaram. Foi dito aos americanos que sua experiência do 11 de setembro como algo "estrangeiro" poderia ser entendida como a emoção de "raiva" que naturalmente se seguiu a um ato de guerra declarado a um inimigo externo. Foi-lhes dito que a experiência de 'ruptura' e mudança poderia ser compreendida através do conhecimento de que os Estados Unidos tinham agora entrado numa era de guerra. Foi-lhes dito que a incompreensão poderia ser explicada pelo fato de que os eventos eram inexplicáveis. E, foi-lhes dito que experimentar os eventos como totalmente fora do comum estava de acordo com os desejos terroristas de atacar nosso 'modo de vida' (SOLOMON; HOLLAND, 2014, p. 273, tradução nossa)³⁰

Como argumentado por Fierke em seu texto *Bewitched by the Past: Social Memory, Trauma and International Relations*, o Estado seleciona que memórias deseja lembrar e as usa muitas vezes em contextos políticos. Porém, para isso ser feito de maneira bem-sucedida apenas a manipulação do cidadão comum não é suficiente, é necessário que ele encontre um terreno fértil para germinar. A imagem positiva do Governo Bush nos meses pós atentados e o inicial apoio da população contra a chamada “Guerra ao Terror” mostram de que maneira o Estado conseguiu se apropriar do evento traumático. De acordo com a mesma pesquisa citada anteriormente do Pew Research Center, 62% das pessoas afirmaram se sentir patriotas após os ataques. Mais do que o medo ou a raiva, a ideia de amor à pátria

²⁸ No original: This can be seen as an attempt, ill-judged and premature perhaps, to secure the authority of the state, reinforce the narrative of the nation and produce closure in the face of events that had thrown all three into question

²⁹ No original: Although presented as “new ways of thinking and new ways of fighting,” the US response is above all characterized by a strong desire to return to the reassuring familiarity of dualistic thinking patterns that dominated foreign policy during the Cold War

³⁰ No original: As happened after September 11th, citizens are told what they experienced. Americans were told that their experience of September 11th as ‘foreign’ could be understood as the emotion of ‘anger’ that naturally followed an act of war declared by an external enemy. They were told that the experience of ‘rupture’ and change could be understood through the knowledge that America had now entered an era of war. They were told that incomprehension could be explained by the fact that events were inexplicable. And, they were told that experiencing the events as totally out of the ordinary was in keeping with terrorist desires to attack our ‘way of life’

se tornou prevacente. Por muito tempo, o que se viu foi uma radicalização dos discursos de segurança voltados para o combate ao “Outro”, o “Outro” terrorista, o “Outro” selvagem, o “Outro” que os invejava e por isso desejava destruir a América. Assim, criou-se a noção de que “ou você está ao lado dos americanos ou ao lado dos terroristas”, sustentada pela paranoia com a criação do “Ato Patriota” em outubro de 2001, em que os órgãos de segurança e inteligência do país eram autorizados a interceptar ligações e e-mails de qualquer um (americano ou não) suspeito de envolvimento com terrorismo.

Nesse cenário, os filmes de terror surgem como um importante espaço para elaborar e processar emoções complexas causadas pelo trauma. Pelo seu caráter fantástico, em que as regras do cotidiano não se aplicam, é possível utilizar de metáforas e outras abstrações para discutir assuntos atuais. “Em um contexto em que não podíamos processar abertamente o horror que estávamos vivendo, o gênero horror surgiu como um raro espaço protegido no qual se podia criticar o tom e o conteúdo do discurso público” (MILLER; BRIEFEL, 2011, p.3, tradução nossa)³¹. Para muito além de uma tentativa de demonizar ou glorificar esses filmes, o presente trabalho tem como objetivo demonstrar o potencial analítico que eles possuem. A conversão da realidade do medo, da raiva e de outras emoções para sua representação na tela possui um valor político a partir do momento que entendemos que há uma brecha entre ambos, a própria escolha do objeto a se temer (o “Outro” monstruoso) é capaz de nos revelar muito sobre o contexto em que essa história foi produzida.

A arte desempenha um papel tão poderoso precisamente porque ela não tenta representar visualmente o mundo como ele é, nem se baseia em padrões visuais familiares. O próprio poder da arte reside em estimular nossa imaginação, criando uma distância entre ela e o mundo” (BLEIKER, 2018, p. 23, tradução nossa)³²

De maneira a realizar essa discussão sobre as interseções entre arte, trauma e política, esse trabalho foi dividido em quatro capítulos, cada um voltado para um tema diferente que considero essencial para entender os filmes de terror norte-

³¹ No original: In a context where we could not openly process the horror we were experiencing, the horror genre emerged as a rare protected space in which to critique the tone and content of public discourse

³² No original: Art plays such a powerful role precisely because it neither tries to visually represent the world as it is nor rely on familiar visual patterns. The very power of art lies in stimulating our imagination by creating a distance between itself and the world

americanos dos anos 2000 e sua relação com a psique dos cidadãos da época. O primeiro capítulo busca entender o que seria o subgênero torture porn, como ele se tornou tão popular e o que ele pode nos dizer sobre a visão que os estadunidenses tinham de si mesmos. Para ser um filme desse subgênero ele precisa possuir três características: ter sido produzido aproximadamente após 2003, focar em sequestro, aprisionamento e tortura (física ou mental) e pertencer principalmente ao gênero de terror. Esses filmes surgem com um estrondo na cultura popular, desbancando filmes de terror sobrenaturais e de classificações etárias mais baixas para focar em tortura e na crueldade humana.

Elementos que remetem aos ataques e ao cenário político pós 11 de setembro estão presentes ao longo dessas obras (como as franquias *Jogos Mortais* ou *O Albergue*) de diversas maneiras, como o uso frequente nesses filmes dos macacões laranjas de prisão popularizados nas fotos das torturas de Guantánamo. O subgênero torture porn surge em um contexto em que a violência e discussões sobre guerra e tortura estão cada vez mais presentes na vida cotidiana dos EUA, de forma que esses filmes buscam representar as complexidades éticas de um assunto cada vez mais comentado. Aqui, no contexto das guerras no Oriente Médio e divulgação das imagens de torturas em prisões pertencentes aos Estados Unidos, o cidadão comum é confrontado com uma dura verdade: a tortura e a violência estão intrinsicamente ligadas aos valores estadunidenses e em muitos outros lugares o “Outro” monstruoso são eles.

No segundo capítulo são discutidas questões espaciais e sua relação com o sentimento de vulnerabilidade. Os ataques fizeram com que as pessoas fossem confrontadas com o fracasso do Estado, antes visto como o único detentor do uso da força, para proteger seus cidadãos. O sentimento de invencibilidade experienciado pelos norte-americanos foi destruído de uma maneira extremamente traumática, fazendo com que as pessoas precisassem confrontar uma realidade cruel: a morte é uma questão circunstancial e sua casa não é o suficiente para te proteger. Os ataques deixaram a população se sentindo extremamente vulnerável ao mostrar que não se está seguro em lugar algum e nenhuma força, não importa quão grandiosa, pode te proteger. O presidente Bush utilizou constantemente a ideia da nação como a casa de seus cidadãos como instrumento retórico de securitização. Durante a cerimônia de lembrança dos cinco anos dos ataques, ao falar sobre a

guerra do Afeganistão ele ressalta: “Enfrentamos um inimigo determinado a trazer morte e sofrimento para nossas casas” (ESTADOS UNIDOS, 2006, tradução nossa)³³. Os atos do governo (com o Ato Patriota sendo a melhor representação desse ponto) exacerbam o cenário de paranoia e de “nós” contra “eles”.

Ao mesmo tempo os filmes de *home invasion* (invasões de casa) se popularizaram cada vez mais no país. Eles servem como uma catarse para uma audiência fragilizada e apavorada com a ideia dos perigos do “Outro”. Os personagens são, em sua maioria, brancos e de famílias de classe média atormentados por invasores mascarados. Esses filmes são um claro exemplo da maneira como sua posição social influencia o que você teme, de forma que eles se apresentam como justificativas para ideias como construções de muros ou expulsões de imigrantes para proteger aqueles que se identificam como o “status quo”.

Por outro lado, se os filmes de *home invasion* se apresentam como em concordância com posições mais conservadoras ligadas aos interesses do Estado, os filmes que se afastam da cidade se apresentam como um campo fértil para germinação de ideias que contestam a narrativa oficial. Os filmes de *hillbillies*, os “caipiras” de áreas rurais isoladas, pobres e sem educação, geram perguntas sobre quem seria o “verdadeiro” cidadão americano e se ainda é possível associar a liberdade com o espírito norte-americano.

Desta vez, o hillbilly oferece um repúdio autorreflexivo às formas pelas quais a ideologia da elite tentou implantar a cultura de massa para homogeneizar e assimilar a diversidade étnica, de classe e regional do povo americano contra o "Outro" oriental e, portanto, apresentar uma imagem ostensivamente transparente, mimeticamente realizada e, portanto, "verdadeira" da identidade nacional americana (BLAKE, 2008, p. 126, tradução nossa)³⁴

O terceiro capítulo visa discutir a prevalência de temas sombrios em filmes de terror dos anos 2000. Como discutido anteriormente, um dos motivos de filmes sobre os atentados não terem feito sucesso foi a discrepância entre a preferência por

³³ No original: We face an enemy determined to bring death and suffering into our homes

³⁴ No original: This time round, the hillbilly offers a self-reflexive repudiation of the ways in which establishment ideology has attempted to deploy mass culture to homogenise and assimilate the ethnic, class and regional diversity of the American people against the Oriental ‘other’ and hence to present an ostensibly transparent, mimetically realised and hence ‘true’ Picture of American national identity

Hollywood por finais felizes e a recepção do público nos meses subsequentes aos ataques. Os filmes de terror surgem como essa oportunidade catártica de passar por experiências desagradáveis e aterrorizantes de maneira controlada e repetida vezes. “Uma diferença fundamental entre o horror pré-9/11 e pós-9/11 é que o primeiro permite frequentemente a esperança e o segundo, com a mesma frequência, não” (WETMORE, 2012, p.2, tradução nossa)³⁵. Aqui os monstros são cada vez mais monstruosos e as mortes cada vez mais violentas e sangrentas. Diferente de filmes dos anos 90, marcados pela paródia e metalinguagem, os filmes de terror pós atentados não permitem espaço para risadas ou esperança e os finais sombrios são a maioria. Os vilões são seres primitivos que matam porque podem, sendo impossível tentar argumentar com eles, diferentemente de vilões charmosos e engraçados das décadas anteriores. Nada na narrativa oferece algum conforto ao espectador, o que é exatamente o que o atrai nesses filmes.

Nesse capítulo também será discutido os filmes de apocalipse zumbi. Essa escolha se deu tanto pelo caráter pessimista e sombrio deles quanto pelas frequentes comparações do terrorista com o zumbi, uma vez que ambos agiriam de maneira irracional e voltada somente para causar maior destruição possível. Além disso, de forma geral, esses filmes se passam após o apocalipse e não durante ele. Isso permite com que eles discutam temas como o luto e o temor pelo futuro, algo semelhante ao que a audiência estava passando após os ataques.

Os filmes de terror sobre zumbis possuem o potencial de ser tanto conservadores quanto progressistas. Esses últimos mostram um cenário mais positivo, mostrando que a sociedade ainda pode ser salva. Eles são caracterizados pela valorização de ambientes multiculturais e do ambiente cosmopolita das cidades. Já os filmes conservadores são marcados pela falta de fé na humanidade e pela demonização das cidades. Nesses filmes, os protagonistas seguem um modelo clássico de masculinidade, replicando a imagem dos caubóis das histórias do velho-oeste (de maneira semelhante aos discursos proferidos por Bush na época). Enquanto os filmes progressistas defendem a importância das cidades como local

³⁵ No original: One key difference between pre-9/11 and post-9/11 horror is that the former frequently allows for hope and the latter just as frequently does not

de contato entre diversas culturas, os filmes conservadores reforçam a necessidade de retomar uma vida “mais simples” no campo.

O último capítulo busca entender de que maneira discussões de gênero estão presentes nos filmes da época. Se nos filmes de terror das décadas anteriores a posição vigente de estudiosos como Carol Clover era a de que esse gênero de filmes estava ligado a novas políticas de gênero, aqui vemos um distanciamento cada vez maior disso. Isso se dá por dois fatores: a ideia do “fim” do feminismo a partir do momento que ele deixa de ser considerado relevante para discussões políticas ou, na pior das hipóteses, é pensado como um dos culpados pelos eventos do 11 de setembro, ao “feminilizar” o homem americano; e a ideia de que, frente a um atentado terrorista, todos poderão morrer e isso poderá acontecer a qualquer momento, independente do gênero. “Um edifício em colapso ou um avião em queda não se importam com o sexo, orientação ou relacionamento com o pai: todos morrem” (WETMORE, 2012, p. 14, tradução nossa)³⁶. Se as décadas de 80 e 90 foram marcadas pelas icônicas *final girls* (a última sobrevivente a enfrentar o assassino), nos filmes lançados pós os atentados um casal sobrevive ou todos morrem, não é mais permitido a uma mulher esse papel de destaque.

Em um contexto marcado pelos heroicos bombeiros e posteriormente os heroicos soldados, começa a se questionar qual o novo papel atribuído à mulher norte-americana na sociedade. Esse capítulo analisa os filmes analisados ao longo desse trabalho por meio de uma lente de gênero, buscando mostrar como as discussões de gênero da época influenciaram a representação das mulheres na tela. De maneira semelhante ao que estava acontecendo na vida real, as personagens femininas são reduzidas a duas categorias: cuidadora ou monstruosa.

³⁶ No original: A collapsing building or crashing plane does not care about one’s gender, orientation or relationship with one’s father: everybody dies

Sangue, tripas e controvérsias: o surgimento do Torture Porn

Nos anos seguintes aos Ataques do 11 de Setembro, o *torture porn* surgiu como um novo subgênero do horror e rapidamente passou a dominar bilheteria e público com filmes focados em um único assunto: a tortura. Para um filme ser considerado *torture porn* ele precisa ter três características principais: ter sido produzido aproximadamente após 2003, focar em sequestro, aprisionamento e tortura (física ou mental) e pertencer principalmente ao gênero de terror (JONES, 2013). Esses filmes se diferenciavam dos sucessos de bilheteria de horror da época que consistia em filmes com classificações etárias menores e com temas sobrenaturais e são produto de uma época marcada por discussões sobre tortura e violência. O termo foi cunhado de maneira pejorativa pelo jornalista David Edelstein em um artigo para a revista New York em 2006 criticando a tendência de filmes mostrarem cenas explícitas de tortura e mutilação. Para ele, o mais chocante não é a existência desses filmes, mas sim sua grande popularidade. O sucesso comercial fez com que esses filmes passassem a ser mais visíveis gerando um medo de que esses conteúdos violentos passassem a ser “normalizados”.

Esse capítulo tem como objetivo demonstrar de que maneira as temáticas trazidas por esses filmes estão relacionadas com as discussões da época com a invasão dos Estados Unidos ao Iraque e a divulgação de fotos de tortura por parte de oficiais norte-americanos em prisões como a de Guantánamo e a de Abu Ghraib. “Como *torture porn*, esses filmes circulam tematicamente em torno das controvérsias políticas contemporâneas, sem que sejam "sobre" eles” (HILLS, 2011, p. 107, tradução nossa)³⁷. Isso não significa afirmar que o surgimento e fascínio sobre esses filmes se dê exclusivamente pelo contexto da época, uma vez que a história do gênero de horror está permeada por discussões sobre violência e crueldade, mas sim que os filmes *torture porn* utilizam temas e imagens que lembram eventos e discussões específicos da época. “A tortura e a violência

³⁷ No original: As *torture porn*, these movies circle thematically around contemporary political controversies, without quite being “about” them

certamente não são fenômenos novos; ao contrário, o que é diferente aqui é que nossa disposição violenta tem sido exposta publicamente” (KERNER, 2015, p. 3, tradução nossa)³⁸.

De maneira a realizar essa discussão, serão abordados em detalhes as franquias *Jogos Mortais* e *O Albergue* por sua popularidade e influência. Como será argumentado mais a frente, as duas séries de filmes se apresentam como discussões complementares sobre o tema tortura. Enquanto os filmes *O Albergue* apresentam jovens norte-americanos como vítimas de tortura por estrangeiros, os filmes de *Jogos Mortais* apresentam a visão do norte-americano como o torturador. De maneiras opostas, esses filmes surgem em uma tentativa de dialogar com inquietações e medos dos cidadãos norte-americanos em seus novos papéis de vítimas e algozes no cenário internacional.

O ano de surgimento do subgênero *torture porn* é comumente dado como 2003, mesmo ano em que os Estados Unidos invadiram o Iraque no contexto da chamada Guerra ao Terror lançada após o atentado às torres gêmeas. A invasão se deu sob pretexto de que o Iraque possuía armas de destruição em massa e que o presidente Saddam Hussein deu abrigo a terroristas da al-Qaeda, além disso a invasão também se deu por bases morais ao afirmar que era dever dos EUA levar democracia ao Iraque. Não foi encontrada nenhuma evidência de que o país possuía as armas de destruição em massa ou de que o presidente do país possuía ligações com a organização terrorista.

Apesar do legado da Guerra do Iraque ser visto como um capítulo desastroso da política externa do país (pouco tempo depois, em 2006, 63% dos norte-americanos discordavam da atuação do presidente Bush no Iraque em uma pesquisa realizada pelo CBS/New York Times), em um primeiro momento grande parte dos cidadãos aprovou o ato. Para compreender melhor o apoio inicial do eleitorado norte-americano para a guerra do Iraque (que durou quase nove anos) é necessário pensar para além de justificativas puramente racionais e objetivas. Desde o início a administração Bush se utilizou de instrumentos retóricos para disseminar o medo e o revanchismo no país, equiparando o combate ao terrorismo à uma cruzada (G1,

³⁸ No original: Torture and violence are certainly not new phenomena; rather, what is different here is that our violent disposition has been publicly exposed

2001), nomeando de “Eixo do Mal” a Coreia do Norte, o Iraque e o Irã e repetidamente proferindo discursos sobre a excepcionalidade dos Estados Unidos. “América foi alvo de ataques porque somos o farol mais brilhante para a liberdade e a oportunidade no mundo” (ESTADOS UNIDOS, 2001, tradução nossa)³⁹. Assim, os discursos empregados pelo governo norte-americano encontraram terreno fértil na mente do cidadão comum o que se reflete no alto índice de aprovação da guerra ao Iraque, em 2003 chegando a alcançar 72% (NEWPORT, 2003).

Um dos motivos dos Atentados de 11/09 serem tão chocantes se deu pela destruição da crença da invencibilidade norte-americana. Para muito além da dor e do trauma, os ataques geraram um sentimento de humilhação e vergonha em um país que tinha visto em sua vitória com o fim da Guerra Fria uma prova irrefutável de sua superioridade.

“(…) um elemento significativo da consciência pública americana é definido por uma "síndrome de superpotência" que acredita não apenas que é onipotente - mas que tem o direito de esperar respeito, deferência e, de fato, receber uma "dispensa" especial por suas ações” (SAURETTE, 2006, p. 517, tradução nossa)⁴⁰

“Pois o que poderia ser mais humilhante do que o fato de que um grupo sem rosto, sem poder visível e sem corpo a quem chamar a atenção tivesse emasculado simbolicamente e desafiado - esbofetado no rosto da forma mais pública e devastadora - os Estados Unidos inteiros?” (SAURETTE, 2006, p. 517, tradução nossa)⁴¹

O sentimento de humilhação serve, em parte, para explicar o fenômeno da Guerra ao Terror. O que estava em jogo para a administração Bush não era simplesmente somente o desejo de punir os responsáveis, mas sim transformar sua resposta em um espetáculo mundial para ganhar novamente o respeito mundial considerado perdido. Isso pode ser visto nas estratégias violentas empregadas pelo país, como as prisões secretas da CIA, o uso de extradição extraordinária de suspeitos para países como o Egito e a Jordânia para interrogatórios e a divulgação

³⁹ No original: America was targeted for attack because we're the brightest beacon for freedom and opportunity in the world

⁴⁰ No original: a significant element of American public consciousness is defined by a 'super-power syndrome' that believes not only that it is omnipotent – but that it is entitled to expect respect, deference and in fact receive special 'dispensation' for its actions

⁴¹ No original: For what could be more humiliating than the fact that a group with no face, no visible power, and no body to call to account had symbolically emasculated and challenged – slapped in the face in the most public and devastating way – the entire United States?

de fotos das prisões de Guantánamo e de Abu Ghraib que mostraram para o mundo inteiro as grandes violações de direitos humanos aos suspeitos de terrorismo.

A chave para este discurso emocional não é simplesmente o recebimento da retribuição - mas o testemunho da retribuição. O que é central não é apenas que a punição será aplicada, mas que a nação humilhada, os terroristas que humilharam e o público mundial que assiste será testemunha de uma contra-humilhação que não apenas retribuirá aos terroristas, mas que também permite que o orgulho e o respeito próprio da nação americana seja reafirmado publicamente e recuperado. (SAURETTE, 2006, p. 518, tradução nossa)⁴²

a tática estratégica "choque e pavor" dos EUA no Iraque funcionou não apenas para garantir a vitória tática, mas também para reafirmar globalmente e publicamente o puro e cru poder hegemônico da América (a natureza caricata do termo "choque e pavor" sozinho parece falar a isso), desfazendo assim a humilhação do 11 de setembro (SAURETTE, 2006, p. 520, tradução nossa)⁴³

“Choque e pavor foi o que nossos militares prometeram aos iraquianos. E o choque e o horrível são o que estas fotografias anunciam ao mundo que os americanos entregaram: um padrão de comportamento criminoso em aberto desprezo pela convenção humanitária internacional” (SONTAG, 2004)⁴⁴. O que choca em relação às fotos de Abu Ghraib é a prova concreta do uso de tortura de uma maneira disseminada pelos soldados norte-americanos e de um Estado que autoriza essa violência. As fotos funcionam tanto como uma espécie de troféu em si, com os soldados sorrindo e posando frente aos torturados, tanto como um meio para a disseminação de uma mensagem. A popularização da câmera fotográfica permitiu que qualquer soldado comum fotografasse seu cotidiano e suas experiências na guerra.

Onde antes a guerra era a província dos fotojornalistas, agora os próprios soldados são todos fotógrafos - registrando sua guerra, sua diversão, suas observações do que eles acham pitoresco, suas

⁴² No original: Key to this emotional speech is not simply the receiving of retribution – but the witnessing of retribution. What is central is not merely that punishment will be meted out, but that the humiliated nation, the humiliating terrorists, and the viewing world public will all be witness to a counter-humiliation that not only visits just retribution on the terrorists, but that also allows the pride and self-respect of the American nation to be publicly reasserted and regained

⁴³ No original: the US ‘shock and awe’ strategy tactic in Iraq functioned not only to ensure tactical victory, but also to globally and publicly reassert the pure, raw hegemonic power of America (the cartoon-like nature of the moniker ‘shock and awe’ alone seems to speak to this), thus undoing the humiliation of 9/11

⁴⁴ No original: Shock and awe were what our military promised the Iraqis. And shock and the awful are what these photographs announce to the world that the Americans have delivered: a pattern of criminal behavior in open contempt of international humanitarian convention

atrocidades - e trocando imagens entre si e enviando-as por e-mail ao redor do mundo (SONTAG, 2004)⁴⁵

A resposta do governo Bush ao escândalo das fotos se concentrou principalmente em afirmar que o presidente estava chocado e enojado com as notícias e que as fotos não representam a “natureza dos homens e mulheres que usam nosso uniforme” (BRANIGIN, 2004, tradução nossa)⁴⁶, ao mesmo tempo que evitava usar o uso da palavra “tortura”. “Os prisioneiros tinham sido possivelmente objeto de "abuso", eventualmente de "humilhação" - isso era o máximo a ser admitido” (SONTAG, 2004, tradução nossa)⁴⁷

Se por um lado a posição de vítima é vista como uma humilhação pelos cidadãos norte-americanos, por outro, é essa mesma posição que de certa forma “autoriza” a reação violenta do Estado durante a Guerra ao Terror, uma vez que “eles” iniciaram isso e o governo está apenas respondendo à altura. “Você chora por sua própria desgraça e, ao mesmo tempo, é o melhor. E o que nos dá o direito de ser o melhor é que, de agora em diante, nós somos vítimas” (BAUDRILLARD, 2002, p. 62, tradução nossa)⁴⁸. Por outro lado, essa posição não é um consenso entre todos, fazendo com que (talvez pela primeira vez) as pessoas tenham que lidar com o fato de que o regime norte-americano usa técnicas brutais sob o pretexto de proteger seus cidadãos.

É nesse cenário em que surge o subgênero *torture porn*. “(...) negocia os sentimentos conflituosos, e frequentemente contraditórios, a respeito da Guerra ao Terror, através de narrativas que tocam não apenas em um aspecto sensível, mas em um sensorial” (KERNER 2015, p. 11, tradução nossa)⁴⁹. Por meio de narrativas altamente gráficas, esses filmes transformam as cenas de violência em um verdadeiro espetáculo com o objetivo de fazer com que o espectador “sinta” essa

⁴⁵ No original: Where once photographing war was the province of photojournalists, now the soldiers themselves are all photographers -- recording their war, their fun, their observations of what they find picturesque, their atrocities -- and swapping images among themselves and e-mailing them around the globe.

⁴⁶ No original: the nature of the men and women who wear our uniform

⁴⁷ No original: The prisoners had possibly been the objects of "abuse," eventually of "humiliation" -- that was the most to be admitted

⁴⁸ No original: You weep over your own misfortune, and at the same time you are the best. And what gives us the right to be the best is that from now on, we are victims

⁴⁹ No original: Torture porn, then, negotiates the conflicted, and frequently contradictory, sentiments regarding the War on Terror, through narratives that play to not only a sentient spectator but a sensorial one

experiência (o autor Adam Lowenstein propõe que esses filmes sejam chamados de *spetacle horror* devido ao grande espetáculo de violência explícita para provocar, causar admiração ou divertir seus espectadores).

Obviamente, o corpo do espectador nunca está em perigo, mas as cenas de tortura, o gore gráfico, a curvatura explícita dos corpos - frequentemente realçada com um design de áudio altamente embelezado - incentivam os espectadores a se encolherem, a franzirem o semblante, a desviarem os olhos, a se contorcerem ou a voltarem à raiz latina de "tortura", a "torcerem" ou a contorcerem. A estética do *torture porn* provoca sensações do espectador, e o espectador efetivamente "replica", ainda que apenas em linhas tênues, o que está na tela (KERNER, 2015, p. 39, tradução nossa)⁵⁰

O *torture porn* não se trata de gostar de ser enojado por corpos torturados (embora isso possa ser verdade para alguns indivíduos). Para os americanos, trata-se do que estamos fazendo com os outros, o que está acontecendo conosco, em ambos os casos o porquê de estar acontecendo, e o que significa ser americano (WETMORE, 2012, p. 98, tradução nossa)⁵¹

Esses filmes refletem a dura verdade de que “poderia ser você” na cena, não somente como torturado, mas também como torturador. “Como Susan Sontag afirma em sua discussão sobre as fotografias de Abu Ghraib, "as fotografias somos nós”” (KERNER, 2015, p. 18, tradução nossa)⁵². “O cinema de terror começou a refletir esta preocupação, a relação ambígua entre americanos como vítimas, americanos como defensores heróicos da liberdade e americanos como torturadores” (WETMORE, 2012, p. 100, tradução nossa)⁵³

E é precisamente disso que o *torture porn* se inspira: não apenas que existam algumas pessoas malcomportadas por aí ou que outras pessoas sejam ruins, mas que não apenas nossa cultura pratique atos de violência, mas também que essa violência seja institucionalizada. Em certo sentido, tratar o *torture porn* como legítimo é reconhecer este

⁵⁰ No original: Obviously, the spectator's body is never in peril, but scenes of torture, graphic gore, the explicit rending of bodies—frequently enhanced with a highly embellished audio design—encourage spectators to cringe, to furrow their brow, to avert their eyes, to squirm, or returning to the Latin root of “torture,” “to twist” or to writhe. The aesthetics of torture porn elicit sensations from the spectator, and the spectator effectively “replicates,” if only in faint outlines, what is onscreen.

⁵¹ No original: Torture porn is not about enjoying being grossed out by tortured bodies (although that may be true for some individuals). For Americans, it is about what we are doing to others, what is happening to us, in both cases why it is happening, and what it means to be American.

⁵² No original: As Susan Sontag acknowledges in her discussion of the Abu Ghraib photographs, “the photographs are us

⁵³ No original: Horror cinema began to reflect this concern, the ambiguous relationship between Americans as victims, Americans as heroic defenders of freedom and Americans as torturers.

último fato e, além disso, que somos cúmplices na cultura da tortura (KERNER, 2015, p. 19, tradução nossa)⁵⁴

A autora Isabel Cristina Pinedo, ao analisar os filmes de terror pós-modernos (a partir dos anos 80), afirma que uma de suas características básicas é a ruptura da normalidade na vida dos personagens. A tensão dos filmes de terror é construída com a apresentação da rotina normal do personagem para, então, destruí-la com a aparição do monstro. Porém, nos filmes *torture porn* não existe mais uma normalidade para ser destruída. “Os filmes pós-modernos retrataram o medo da desonestidade de nossa sociedade em nossa própria casa, mas os filmes pós 11 de setembro retratam a incapacidade de nossa sociedade de voltar a conhecer a verdadeira segurança” (ALVARADO, 2007, p. 9, tradução nossa)⁵⁵. O primeiro filme de *Jogos Mortais* já se inicia com os dois personagens principais acorrentados em um banheiro para depois explicar (por meio de flashbacks) como os personagens foram capturados. Já *O Albergue*, antes mesmo dos personagens principais serem introduzidos, inicia com uma cena de limpeza da câmara de tortura. É possível ver um cômodo sendo lavado enquanto sangue e pedaços difusos de carne (ou de outras partes de um corpo humano, como dentes) são escoados por um ralo e instrumentos de tortura sendo lavados enquanto um algoz (que nunca vemos o rosto) assobia alegremente, já ditando o tom do filme.

O filme oferece ao espectador uma cena de abertura pós-mutilação para ensinar ao espectador não a acreditar na segurança do mundo, mas sim a temer pelo protagonista e essencialmente a temer por si mesmo” (ALVARADO, 2007, p. 21, tradução nossa)⁵⁶.

Em *torture porn*, nenhum lugar é seguro. Mesmo a segurança e a proteção do lar podem ser voltadas contra as vítimas (geralmente é plural). O terrorismo funciona antes de tudo porque gera medo: Quando

⁵⁴ No original: And this is precisely what torture porn draws from: not that there are a few misbehaved people out there or that other people are shit but that not only does our culture perpetrate acts of violence but this violence is institutionalized. In a sense, to treat torture porn as legitimate is to recognize this latter fact and moreover that we are complicit in the culture of torture.

⁵⁵ No original: Post-modern films have portrayed our society's fearfulness of deviancy in our own home, yet post 9/11 film portrays our society's inability to ever know true security again

⁵⁶ No original: The film privileges the viewer with this opening scene's post-mutilation to teach the viewer not to invest in the safety of the world, but to fear for the protagonist and essentially to fear for ourselves

e onde ocorrerá o próximo ataque? Qual será a sua forma? (KERNER, 2015, p. 25, tradução nossa)⁵⁷

Além disso, a valorização de filmes com finais abertos, como dita por Pinedo, é elevada ao máximo nos filmes *torture porn*. “No mundo pós 11 de setembro, a restauração da ordem adequada parece totalmente banal, e o *torture porn* responde com narrativas que são profundamente cínicas e recusam o fechamento narrativo convencional” (KERNER, 2015, p. 31, tradução nossa)⁵⁸. Eles, em sua maioria, são caracterizados por finais pessimistas em que ou os protagonistas “perdem” (não conseguem fugir de seus algozes ou são mortos) ou a vitória foi apenas temporária e os torturadores irão atacar novamente ou mostram como a vítima nunca conseguirá se recuperar dos traumas sofridos. É notável o fato de que tanto o primeiro quanto o segundo filme de *Jogos Mortais* terminam com a frase “*Game over*” (fim de jogo) sendo dita pelos respectivos torturadores do filme quando a personagem principal falha em seu desafio e conseqüentemente morrendo por sua falha. Mesmo em filmes que terminam em um tom que pode ser visto como mais positivo, como em *O Albergue*, em que o protagonista consegue escapar e se vingar do assassino de seu melhor amigo, termina em um tom sombrio e incerto. Ele está seguro, mas apenas por enquanto, a narrativa do filme reforça. O sindicato responsável por sequestrar e vender estrangeiros para serem torturados e mortos continua forte e não há nenhuma perspectiva de ser desmantelada. Isso é reforçado no segundo filme da franquia, que já se inicia com a morte do sobrevivente do filme anterior. Esses filmes ressoam com uma era incerta, não há um lugar seguro para se voltar e não há nenhuma previsão de melhora.

A falta de encerramento narrativo "adequado" surge da retórica da era Bush. Rotular a luta contra a Al-Qaeda como a "Guerra ao Terror" nos coloca efetivamente em um estado de guerra perpétua e sem esperança. (KERNER, 2015, p. 30, tradução nossa)⁵⁹

Em vez disso, uma falta de significado "pós-moderno" desperta uma série de ansiedades culturais intercambiáveis sobre o colapso das narrativas culturais do futuro: "A condição pós-moderna é tal que, como diz Crane, "é impossível terminar um filme de terror com qualquer

⁵⁷ No original: In torture porn, nowhere is safe. Even the safety and security of home can be turned against the victims (it is usually plural). Terrorism works precisely because it breeds fear: When and where will the next attack take place? What form will it take?

⁵⁸ No original: In the post-9/11 world, the restoration of proper order seems utterly trite, and torture porn responds with narratives that are deeply cynical and refuse conventional narrative closure

⁵⁹ No original: The lack of “proper” narrative closure arises from Bush-era rhetoric. Branding the fight against Al-Qaeda as the “War on Terror” effectively places us in a state of perpetual and hopeless war

orientação plausível para o futuro". Estamos 'habitando um mundo em que o futuro desapareceu antes dos sinais cotidianos das últimas coisas' - "Estamos habitando um mundo em que o futuro desapareceu antes dos sinais cotidianos das últimas coisas (...)" (HILLS, 2011, p. 109, tradução nossa)⁶⁰

“Americanos torturados vingando-se de seus captores; americanos perpetrando violência uns contra os outros; antagonistas que assumem os atributos de um protagonista- *torture porn* emprega reversões, inversões, talvez até perversões (...)” (KERNER, 2015, p. 26, tradução nossa)⁶¹. Os filmes *torture porn* se apresentam para além de narrativas maniqueístas, de forma que os personagens não se encaixam totalmente em espaços pré-estabelecidos. “O binarismo moral ("bem" versus "mal") é refutado pelas complexidades éticas das narrativas *torture porn*. Conseqüentemente, as interações violentas do *torture porn* raramente são assuntos simples” (JONES, 2013, p. 82, tradução nossa). Frequentemente os torturados se tornam torturadores dado a oportunidade e grande parte das vezes a vítima se torna apenas uma por estar no lugar errado na hora errada. Esses filmes mostram que o “vilão” é uma pessoa humana, sem nenhum elemento sobrenatural, e pode ser qualquer uma na sociedade. O “vilão” é uma pessoa comum capaz de atos horrendos.

As vítimas nem sempre são personagens agradáveis, e quando lhes é dada a chance, as vítimas provam ser tão brutais quanto os perpetradores. E esta é provavelmente a característica mais distinta do *torture porn*, e presumivelmente registra uma crise de fé na visão maniqueísta do mundo. Enquanto a administração Bush tentava construir uma narrativa do bem contra o mal (por exemplo, a concepção do Eixo do Mal, que também aponta para a divisão de poderes na Segunda Guerra Mundial, ou mesmo os esforços para que a Al-Qaeda se fizesse de índio para nosso Cowboy, por exemplo, a retórica de George W. Bush de "morto ou vivo" e "vamos extingui-los"), o esforço para moldar a experiência pós 11 de setembro em narrativas em preto e branco tão claras soa falso, e o *torture porn* (ainda que apenas por coincidência) fala a verdade sobre o poder (KERNER, 2015, p. 53, tradução nossa)⁶²

⁶⁰ No original: Instead, a “postmodern” lack of meaning calls up a range of interchangeable cultural anxieties about the collapse of cultural narratives of the future: “The postmodern condition is such that, as Crane says, ‘it is impossible to end a horror film with any plausible orientation to the future.’ We are ‘inhabiting a world in which the future has vanished before everyday signs of the last things’—

⁶¹ No original: Tortured Americans reaping vengeance against their captors; Americans perpetrating violence against one another; antagonists that take on the attributes of a protagonist—*torture porn* employs reversals, inversions, maybe even perversions

⁶² Victims are not always likable characters, and when given the chance, the victims prove to be just as brutal as the perpetrators. And this is probably *torture porn*’s most distinct characteristic, and presumably it registers a crisis of faith in the Manichean world- view. While the Bush

Esses filmes apresentam um descontentamento geral com a lei e com os homens que a criam e a aplicam, em geral. A tortura nesses filmes realça a fragilidade da lei que permite que ela ocorra. “O que está "errado" nos filmes *torture porn* não são as mulheres se comportando mal, mas sim os agentes corruptos da "própria" ordem paterna” (KERNER, 2015, p. 58, tradução nossa)⁶³. Os policiais nos filmes *Jogos Mortais* são, no melhor dos casos, ineficientes e, no pior, puramente corruptos. Mais do que isso, a cruzada moral empregada pelo vilão Jigsaw, se dá, em grande parte a figuras responsáveis por manter a ordem: médicos, policiais, empresários etc. Já em *O Albergue*, a cidade toda é cúmplice em manter o funcionamento do clube de tortura. Nesses filmes é possível ver não só a transgressão da lei por parte das figuras de autoridade, mas também a falta de remorso ao fazer isso. A fragilidade da ordem pública, construída com tanto cuidado, é exposta ao máximo. E como podemos estar seguros se leis podem ser quebradas tão facilmente?

A política externa americana na era pós-11 de setembro, e a execução da chamada Guerra ao Terror, ostenta as marcas da disposição sádica. John Yoo, procurador-geral adjunto durante a administração George W. Bush, escreveu o que ficou conhecido como os "Memorandos de Tortura", fornecendo cobertura legal para os agentes americanos conduzirem técnicas aprimoradas de interrogatório. O próprio Bush, em uma afirmação duvidosa durante uma conferência de imprensa em 5 de outubro de 2007, declarou: "Este governo não tortura pessoas. Nós - nós - nós nos ateremos à lei americana e a nossas obrigações internacionais (KERNER, 2015, p. 58, tradução nossa)⁶⁴

Como apresentado anteriormente, esses filmes têm a capacidade de discutir a questão sobre tortura tanto a partir de uma perspectiva mais próxima do torturador

administration attempted to construct a narrative of good versus evil (e.g., the conception of the Axis of Evil, which also points to the division of powers in the Second World War, or even the efforts to make Al-Qaeda play Indian to our Cowboy, e.g., George W. Bush's rhetoric of "dead or alive" and "we're going to smoke them out"), the effort to cast the post- 9/11 experience in such clear-cut black-and-white narratives rings false, and torture porn (if only by coincidence) speaks truth to power

⁶³ No original: What is "wrong" in torture porn films is not women behaving badly but rather the corrupted agents of "proper" paternal order

⁶⁴ American foreign policy in the post-9/11 era, and the execution of the so-called War on Terror, bears the hallmarks of the sadistic disposition. John Yoo, deputy assistant attorney general during the George W. Bush administration, wrote what has come to be known as the "Torture Memos," providing legal cover for American operatives to conduct enhanced interrogation techniques. Bush himself, in a dubious assertion during an October 5, 2007, news conference, stated, "This government does not torture people. We—we—we stick to US law and our international obligations.

quanto do torturado. De maneira a exemplificar a questão, serão analisadas as franquias *Jogos Mortais* e *O Albergue* (mais especificamente o primeiro filme).

A premissa de *Jogos Mortais* é simples: um assassino em série, Jigsaw, está raptando pessoas e as colocando em armadilhas (consideradas jogos para ele) sob o pretexto de estar dando a elas uma nova chance de valorizar a vida. A identidade do assassino só é revelada ao fim do primeiro filme, John Kramer, um homem de 62 anos que está com câncer em fase terminal. Apesar de morrer no terceiro filme, é a figura de Jigsaw que mantém a trama conectada. Sua presença é vista por meio de flashbacks, pela exploração do seu passado ao longo da franquia (indiscutivelmente o personagem com a história mais bem trabalhada), menções dos outros personagens e pela sua filosofia. Em nenhum momento Jigsaw se mostra confuso ou incerto de sua “missão”, muito pelo contrário, não há espaço para emoções. Ele se apresenta como o oposto dos policiais (sendo apresentados como ineficientes, no melhor dos casos, ou, como corruptos, no pior) que constantemente são tomados por raiva, apreensão ou outros sentimentos que atrapalham sua caçada ao assassino. Jigsaw é um homem da lei, mesmo que seja a sua própria. E ao longo da franquia a audiência é convidada a, no mínimo, simpatizar com sua figura. “E por mais que possamos ser repelidos por Jigsaw, no final, somos encorajados a nos identificar com ele, talvez até a simpatizar com ele” (KERNER, 2015, p. 80, tradução nossa)⁶⁵. “Os filmes não apresentam Jigsaw como um herói moral, mas ele é o centro dos filmes, mesmo depois de sua morte, e os filmes apresentam o que ele está fazendo sob uma luz nobre” (WETMORE, 2012, p. 101, tradução nossa)⁶⁶

“Todas as vítimas de Jigsaw, de certa maneira, merecem o que acontece com elas” (WETMORE, 2012, p. 101, tradução nossa)⁶⁷. John Kramer inicia uma “cruzada moral” contra aqueles que ele considera que não merecem a vida, seja eles, adúlteros, ladrões, traficantes e usuários de drogas, policiais corruptos ou simplesmente alguém que não aproveita sua vida o suficiente. Adam, um dos “jogadores” do primeiro jogo, é escolhido por ser apenas um observador passivo na sua própria vida. A sociedade nesses filmes é marcada pela podridão e

⁶⁵ No original: And as much as we might be repulsed by Jigsaw, in the end, we are encouraged to identify with him, perhaps even to sympathize with him.

⁶⁶ No original: The films do not present Jigsaw as a moral hero, but he is the centre of the films, even after his death, and the films do present what he is doing in a noble light

⁶⁷ No original: All Jigsaw’s victims, in a sense, deserve what happens to them

desesperança, com a violência sendo a única maneira de se comunicar com os outros. Kramer se recusa a se reconhecer como um assassino uma vez que ele nunca matou ninguém diretamente. Suas armadilhas são, de maneiras extremamente dolorosas, possíveis de sobreviver. E, os poucos que conseguem sobreviver, são atraídos por sua figura e ideologia. Ao longo dos filmes, Jigsaw se torna mais do que John Kramer conforme ele vai coletando “discípulos” para continuar seu trabalho após sua morte. O exemplo mais claro é a jovem Amanda Young, uma mulher viciada em drogas que, para sobreviver seu teste, precisou abrir o estômago de seu traficante de drogas. Ao relatar sua experiência a policiais ela diz, entre lágrimas, que Jigsaw a salvou. Sua gratidão é tanta que ela devota sua vida a seguir os passos de Kramer e assumir seu manto como a assassina em série.

Como discutido anteriormente na introdução, o filme de terror permite que o espectador processe e discuta questões difíceis de uma maneira menos dolorosa. Isso se dá pela preferência por metáforas e símbolos, falando sobre o tema de maneiras distantes. Por não ser tão direto ao falar de um tema doloroso, o filme permite que a audiência se divirta ao mesmo tempo que consegue se relacionar com os temas pertinentes. Nos filmes de *Jogos Mortais* esse afastamento se dá pela “artificialidade” das armadilhas (sempre maneiras muito elaboradas e bem distantes dos métodos comuns) e pelo fato delas não serem usadas para interrogação, o que as diferencia das ocorridas em Guantánamo e Abu Ghraib (HILLS, 2011). Além disso, toda a violência é cometida entre norte-americanos. “Como produtor em *Jogos Mortais II*, Mark Bury argumenta: “Ele está matando essas pessoas que não apreciam o que elas têm de boa na vida, como a maioria das pessoas na América não percebe” (HILLS, 2011, p. 116, tradução nossa)⁶⁸.

A franquia “simboliza os medos sobre a suposta decadência e amoralidade da América contemporânea, sugerindo que as ameaças à cultura operam a partir de dentro e não de fora” (HILLS, 2011, p. 116, tradução nossa)⁶⁹. Ela permite discutir se existe alguma hipótese em que a tortura possa ser moralmente justificável. “(...) há aqui um enigma narrativo central: A audiência deve conceder alguma validade ao ponto de vista da Jigsaw? Existe algo assim, então, como “tortura justa”, na qual

⁶⁸ No original: As a producer on *Saw II*, Mark Bury, argues, “He’s killing these people who don’t appreciate how good they have it in life, as most people in America don’t realize.”

⁶⁹ No original: It symbolizes fears over the alleged decadence and amorality of contemporary America, suggesting that threats to the culture operate from within rather than without.

os moralmente indignos, os "monstros" humanos, são punidos?" (HILLS, 2011, p. 116, tradução nossa)⁷⁰.

A figura de Jigsaw (e seus seguidores) é ambígua, podendo ser associada a diferentes visões políticas, sendo justamente esse o ponto de interesse. Por meio das conexões que cabem ao espectador fazer, é possível achar associações com organizações e pessoais reais:

Jigsaw pode representar a defesa da "tortura justa" por parte da administração Bush ou representar a radicalização terrorista; suas vítimas parecem inverter a posição do Outro contra quem o Estado americano usa a "tortura interrogativa", mas sua vitimização também se articula simbolicamente com este mesmo Outro (HILLS, 2011, p. 118, tradução nossa)⁷¹

Jigsaw, assim como o governo norte-americano, nunca "suja suas mãos", suas armadilhas ou seus acólitos fazem isso por ele. "O uso de substitutos para torturar sugere a política americana de rendição especial, na qual terceiros fazem a verdadeira tortura" (WETMORE, 2012, p. 104, tradução nossa)⁷². E quando suja, é sempre pelo bem maior da sociedade "Jigsaw é um torturador que assume sua própria legitimidade e justiça, e que repetidamente se recusa a se considerar um assassino - assim como os Estados Unidos não cometem legalmente assassinato quando estão em guerra" (HILLS, p. 116, tradução nossa)⁷³

Por outro lado, Jigsaw, assim como o terrorismo, não tem fim. O quarto filme da série se inicia com a autópsia de John Kramer, em que se é encontrado um gravador (assim como os usados nas armadilhas) dentro de seu corpo. "Vocês acham que acabou só porque eu morri? Isso não acabou. Os jogos apenas começaram" são as "últimas" palavras dele. Assim como o terrorismo da Guerra ao

⁷⁰ No original: there is a central narrative puzzle here: Should the audience grant any validity to Jigsaw's view? Is there such a thing, as a result, as "righteous torture," in which the morally unworthy, the human "monsters," are punished?

⁷¹ No original: Jigsaw can stand in both for the Bush administration's defense of "righteous torture" and for terroristic radicalization; his victims appear to invert the position of the other Against whom the American state directs "interrogative torture," but their victimization also articulates them symbolically with this very other.

⁷² No original: The use of surrogates to torture suggests America's policy of special rendition, in which third parties do the actual torturing

⁷³ No original: Jigsaw is a torturer who assumes his own righteousness and legitimacy, and who repeatedly refuses to consider himself a murderer-just as the United States doesn't legally commit murder when it is at war

Terror, um conceito que em si é impossível de se vencer, Jigsaw deixa como legado sua ideologia impossível de ser vencida.

Não há uma resolução mais ampla; Jigsaw, e sua visão de mundo, existem "Lá fora" completamente além do alcance de figuras de autoridade. Jigsaw nunca é levado à justiça, e não está claro exatamente quantos discípulos ele tem (KERNER, 2015, p. 89, tradução nossa)⁷⁴

Embora se trate de uma campanha moral relativamente secularizada - uma vez mais, proporcionando distância simbólica do "real" - Jigsaw e seus convertidos são lidos como versões codificadas do "extremismo" islâmico, representando um sistema de crenças que ataca os Estados Unidos por sua imoralidade decadente e ameaça de se espalhar através da "radicalização" (WETMORE, 2012, p. 117, tradução nossa)⁷⁵

Além disso, Jigsaw é totalmente destemido precisamente porque, como o homem-bomba, ele já está morto; Jigsaw ao descobrir que é doente terminal joga fora todos os grilhões do mundo mundano. O homem-bomba, o Jihadista engajado, ou o terrorismo se expressa, em grande parte, em um ou outro grau, uma visão transcendente semelhante, criando um inimigo que é efetivamente impossível de matar - como se mata o que já está morto? (KERNER, 2015, p. 90, tradução nossa)⁷⁶

Já os filmes de *O Albergue* são, essencialmente sobre “o medo de ser torturado e o medo da tortura em geral” (WETMORE, 2012, p. 105, tradução nossa). O primeiro filme segue dois amigos norte-americanos e um homem islandês que se juntou a eles que decidem fazer uma viagem pela Europa em busca de mulheres (principalmente isso), bebida e drogas, como uma maneira de aproveitar seus últimos meses antes da formatura da faculdade. “Os dois personagens masculinos americanos em *O albergue* – Josh e Paxton – são indicativos das atitudes americanas contemporâneas. Ambos são inteligentes no livro e, presumivelmente, estão prestes a se formar em breve” (KERNER, 2015, p. 107, tradução nossa)⁷⁷. Ambos são jovens arrogantes e ignorantes do mundo à sua volta, acreditando que merecem privilégios simplesmente por serem dos Estados Unidos

⁷⁴ No original: There is no wider resolution; Jigsaw, and his worldview, exists "Out there" completely beyond the grasp of figures of authority. Jigsaw is never brought to justice, and it is unclear exactly how many disciples he has.

⁷⁵ No original: Though this is a relatively secularized moral campaign-again providing symbolic distance from the "real"-Jigsaw and his converts are readable as coded versions of Islamist "extremism," representing a belief system attacking the United States for its decadent immorality and threatening to spread via "radicalization.

⁷⁶ No original: Furthermore, Jigsaw is utterly fearless precisely because, like the suicide bomber, he is already dead; Jigsaw has come to terms with being terminally ill and throws off all the shackles of the mundane world. The suicide bomber, the committed Jihadist, or terrorism writ large share to one degree or another a similar transcendent view, making for an enemy that is effectively impossible to kill-how does one kill what is already dead?

⁷⁷ No original: The two American male characters in *Hostel*—Josh and Paxton—are indicative of contemporary American attitudes. They are both book smart and are presumably off to graduate school in the near future

ao mesmo tempo que tratam todas as mulheres como objetos e os homens como inferiores. “Josh e Paxton são o epítome do senso americano de privilégios, e eles negociam na moeda do excepcionalismo americano” (KERNER, 2015, p. 50, tradução nossa)⁷⁸. “Os jovens são privilegiados, egocêntricos e de muitas maneiras o estereótipo dos “americanos feios”” (WETMORE, 2012, p. 105, tradução nossa)⁷⁹. “Eu sou americano. Eu tenho direitos” é o que Josh diz ao ser expulso de uma boate por brigar. Poucos momentos depois eles causam um alvoroço na rua ao ponto de seus vizinhos jogarem garrafas neles, gritando e demandando que os donos do albergue que eles estão os deixe entrar, mesmo sabendo que eles não respeitaram o toque de recolher. Em nenhum desses momentos os envergonhados ou arrependidos.

Esta única cena capta este senso de privilégio agressivo sem qualquer senso de responsabilidade simplesmente porque se é americano, independentemente do contexto. Os personagens de “O Albergue” são beligerantemente americanos (WETMORE, 2012, p. 109, tradução nossa)⁸⁰

Sua situação é resolvida quando um jovem, Alex, os deixa entrar em seu apartamento. É Alex quem recomenda o albergue na Eslováquia para os homens prometendo mulheres disponíveis. “Nem todos querem matar americanos” diz Alex, o homem que é responsável por direcionar americanos para uma cidade onde milionários pagam especialmente mais caro para torturar e matar americanos. Longe de pontos turísticos, é justamente em uma cidade pequena e pobre que esse sindicato decide oferecer seus serviços. A organização *Elite Hunting Club* é responsável por oferecer a seus clientes (milionários do mundo todo) vítimas, instrumentos de tortura e uma sala privada para que eles possam realizar suas fantasias de tortura. A única regra é: o cliente precisa matar a vítima quando se cansar da tortura.

A cidade inteira é cúmplice desse “serviço de luxo”: as mulheres são responsáveis por selecionar e seduzir esses jovens, o gerente do albergue por guardar os passaportes dos hóspedes e repassar suas informações e os homens da

⁷⁸ No original: Josh and Paxton are the epitome of the American sense of entitlement, and they trade in the currency of American exceptionalism

⁷⁹ No original: The young men are privileged, self-centred, and in many ways the stereotypical ‘ugly Americans’

⁸⁰ This single exchange captures this sense of aggressive privilege lacking any sense of responsibility simply because one is an American, regardless of context. The characters of *Hostel* are belligerently American.

cidade por abduzir os selecionados e levá-los para os subsolos das fábricas abandonadas onde ocorrem as torturas.

O dinheiro é o fator mais importante em todas as interações desse filme, Paxton e Josh acreditam que podem conseguir o que querem, incluindo o corpo de mulheres, por terem o dinheiro para pagar. Já os membros do clube também usam seu dinheiro para comprar o corpo de outros, a diferença é que nesse caso seu poder de compra os permite tirar a vida de alguém. “Josh, Paxton e Oli no primeiro filme do Albergue exercem seu "poder e privilégio", mas têm isso voltado contra eles, pois mudam "de sujeitos que procuram consumir para objetos a serem consumidos” (KERNER, 2015, p. 109, tradução nossa)⁸¹. Diferente de *Jogos Mortais*, em que a tortura se dá por motivos ideológicos, é o dinheiro que faz com que essa organização promova esses atos.

A Elite Hunting mantém um rigoroso código de conduta, seus princípios subjacentes governados pela aplicação da forma mais estóica de capital de livre mercado. Desvinculado de qualquer sentimentalismo, o sindicato replica a vontade da natureza, aplicando a doutrina darwiniana de que apenas o mais apto (financeiramente) sobrevive (KERNER, 2015, p. 131, tradução nossa)⁸²

Os jovens norte-americanos são vítimas tão fáceis porque, apesar de sua inteligência a nível acadêmico, são inocentes e não se preocupam com o ambiente ao seu redor. Não são suas atitudes ou seu comportamento que os tornam presas, mas sim seu fator lucrativo (por serem norte-americanos) e pela sua típica arrogância norte-americana. “Em O Albergue, uma pessoa é torturada porque ela é americana” (WETMORE, 2012, p. 105, tradução nossa)⁸³

Eli Roth, o escritor e diretor dos filmes, diretamente credita a administração Bush e sua atuação violenta no Iraque como inspiração para seus filmes (PARKER, 2009). Para ele, nenhum filme poderá ser pior ou mais violento do que a realidade, os filmes são apenas reações a tudo que estava acontecendo. Ao longo do filme, vemos cenas de torturas que possuem diversas semelhanças com as fotos vazadas

⁸¹ No original: Josh, Paxton, and Oli in the first Hostel film exercise their “power and privilege” but have this turned back against them, as they change “from subjects seeking to consume to objects to be consumed

⁸² No original: Elite Hunting maintains a strict code of conduct, its underlying principles governed by the application of the most stoic form of free-market capital. Untethered from any sentimentality, the syndicate replicates the will of nature, applying the Darwinian doctrine that only the most (financially) fit survives.

⁸³ No original: In the Hostel films, one is tortured because one is an American

de Abu Ghraib. Assim como nas fotos, Josh aparece encapuzado e amarrado. “A tortura proporcionada pela *Elite Hunting* sugere visualmente Abu Ghraib, onde 'maus-tratos físicos são combinados com humilhação, provocação sexual e sadismo'" (Anônimo 2007: 60)” (WETMORE, 2012, p. 105, tradução nossa)⁸⁴.

Roth, em entrevista após entrevista, recita o valor catártico do gênero horror. Em um mundo embalado pelo terrorismo, o cataclísmico Furacão Katrina (e a resposta inepta e racista a ele), e (agora) mais de uma década de guerra, a natureza extrema da violência no mundo real exige uma resposta proporcional no mundo fictício (KERNER, 2015, p. 112, tradução nossa)⁸⁵

Uma das perguntas que surgiu após os Atentados foi “por que o resto do mundo nos odeia tanto?”, muito semelhante ao “por que você está fazendo isso comigo?” constantemente proferido ao longo desse filme. Por que homens supostamente civilizados, da elite e academicamente educados estão pagando para torturar e matar outros? A resposta é, novamente: porque eles são americanos e seu senso de privilégio “pede” por isso. “O resto do mundo é hostil aos americanos, mesmo quando eles afirmam não o ser. O mundo é um lugar perigoso, especialmente para os americanos” (WETMORE, 2012, p. 106, tradução nossa)⁸⁶. Catherine Zimmer afirma que é curioso a emergência desses filmes, de americanos sendo torturados em um cenário internacional, em um momento que os EUA estavam torturando o “Outro” racionalizado no exterior.

O surgimento destas narrativas da juventude americana, frequentemente homens, indo ao exterior e se encontrando imersos no que muitas vezes equivale a uma economia de tortura deve, creio, ser lido como uma fantasia tremendamente projetiva - uma fantasia na qual a juventude americana é considerada como vítima e não como perpetradora deste tipo de violência organizada. Particularmente desde os eventos de 11 de setembro de 2001 e as ações militares americanas que resultaram na criação do centro de detenção na Baía de Guantánamo e os abusos bem documentados em Abu Ghraib, parece impressionante postar os americanos como os inocentes objetos de cenários de tortura (ZIMMER, 2011, p. 84, tradução nossa)⁸⁷

⁸⁴ No original: The torture provided by *Elite Hunting* visually suggests Abu Ghraib, where 'physical mistreatment is combined with humiliation, sexual taunting and sadism'" (Anonymous 2007: 60).

⁸⁵ No original: Roth in interview after interview recites the cathartic value of the horror genre. In a world rocked by terrorism, the cataclysmic Hurricane Katrina (and the inept and racist-tinged response to it), and (now) more than a decade of war, the extreme nature of real-world violence demands a proportional response in the fictional world.

⁸⁶ No original: the rest of the world is hostile to Americans, even when they claim not to be. The world is a dangerous place, especially for Americans.

⁸⁷ No original: The emergence of these narratives of American youth, frequently men, going abroad and finding themselves immersed in what often amounts to an economy of torture must, I believe, be read as a tremendously projective fantasy—one in which American youth are figured

Ademais, assim como em Abu Ghraib, a situação de tortura causa a desumanização daquele que é torturado. “Nesses filmes, as ações dos personagens são justificadas por causa do que aconteceu com eles” (WETMORE, 2012, p. 101, tradução nossa)⁸⁸. Paxton, após conseguir fugir, encontra por engano o torturador de seu amigo Josh. Em uma cena extremamente gráfica, ele o mata com extrema crueldade. Porém, isso não significa que o filme necessariamente “perdoe” sua ação porque o homem “merecia morrer”. O filme mostra que sua tortura é vazia, Paxton não se sente mais completo ou feliz por isso e isso certamente não faz diferença. *Elite Hunting* continua tão forte quanto antes enquanto Paxton está quebrado. O próximo filme começa com ele sofrendo de transtorno de estresse pós-traumático e logo depois ele é assassinado pela organização e sua cabeça é exposta como troféu.

A apresentação de ambos os filmes tem como objetivo demonstrar que esses filmes são muito mais do que violência vazia para “loucos por sangue” apenas porque sua maneira de contar histórias é a partir de um “espetáculo”. Eles são uma oportunidade da audiência, por meio de uma experiência pouco traumática a ponto de permitir a diversão, elaborar sentimentos que antes eram pouco possíveis de encontrar palavras. Pinedo afirma que esses filmes permitem que as pessoas expressem emoções vistas como “reprováveis”. “*Torture porn* como o gênero de horror após o 11 de setembro, é tirada de um profundo poço de ansiedade gerado pelo medo do terrorismo, amplificado pela mídia americana e por funcionários do governo” (KERNER, 2015, p. 23, tradução nossa)⁸⁹. Sentir raiva, medo, desesperança, raiva e vergonha de seu país em um cenário em que o presidente afirma que você está do “lado de sua pátria ou contra ela”. Gerar perguntas e dúvidas se seu país mostre que talvez vocês tenham se rebaixado ao nível dos terroristas. E qual o papel que os próprios cidadãos têm nisso, seja pela aprovação da administração Bush ou pela própria inação, apenas espectadores de suas próprias vidas. Não podendo afirmar por todos os casos, mas certamente esses filmes não

as the victims rather than the perpetrators of this kind of organized violence. Particularly since the events of September 11, 2001, and the ensuing American military actions that resulted in the establishment of the detention facility at Guantanamo Bay and the well-documented abuses at Abu Ghraib, it seems striking to posit Americans as the innocent objects of torture scenarios

⁸⁸ No original: In these films, characters' actions are justified because of what has happened to them

⁸⁹ No original: Torture porn as the post-9/11 horror genre draws from a deep well of anxiety spawned by the fear of terrorism, amplified by American media and government officials

necessariamente significam que tornem as pessoas piores ou mais violentas. Porque nada pode ser mais violento do que a realidade da época.

Além disso, não é que os filmes do gênero sejam moralmente falidos, mas sim que negociem em moeda obscena - como a política externa americana que sanciona a tortura e nossa disposição sádica que posteriormente alimenta a cultura visual da tortura (KERNER, 2015, p. 14)⁹⁰

Após o 11 de setembro, o terrorismo se tornou tangível para os americanos, a percepção palpável de um medo abstrato - nosso vizinho desprezível poderia ser um terrorista; o terrorismo é aleatório e não leva em consideração a culpa ou inocência de uma vítima; e o 11 de setembro trouxe a violência "para casa" em uma guerra muito real, concreta e espetacular (KERNER, 2015, p. 23)⁹¹

⁹⁰ No original: In addition, it is not that the films in the genre are morally bankrupt but rather that they trade in obscene currency—namely, the American foreign policy that sanctions torture and our sadistic disposition that subsequently fuels the visual culture of torture.

⁹¹ No original: In the wake of 9/11, terrorism was made tangible to Americans, the palpable realization of an abstract fear—our unassuming neighbor could be a terrorist; terrorism is random and does not take into consideration the guilt or innocence of a victim; and 9/11 brought the violence “home” in a very real, concrete, and spectacular war

Do terror rural ao pesadelo doméstico: os filmes *Home Invasion* e *Hillbilly* e a não-existência de espaços seguros

O conceito de *body gender* (gênero corporal), descrito pela autora Carol Clover em seu artigo *Her Body, Himself: Gender in the Slasher Film* se aplica a gêneros que são “especificamente dedicado à estimulação das sensações corporais” (CLOVER, 2015, p. 71, tradução nossa)⁹², especificamente o terror e a pornografia. Toda a existência do filme de terror é voltada para gerar no espectador sentimentos e reações que imitem as que estão sendo vivenciadas pelo personagem na tela, principalmente sentimentos de medo, pavor e raiva. “Nos filmes de terror, o elemento-chave dessa identificação é o corpo (da personagem e do espectador), com o seu fluxo de sensações e reações desencadeadas pela narrativa” (MARCUCCI, 2020, p. 258, tradução nossa)⁹³. Os filmes de terror considerados de maior sucesso são aqueles que conseguem justamente despertar esses sentimentos.

Parte do que move o cinema de horror são as diversas maneiras com as quais os personagens interagem com o ambiente ao seu redor e o uso dele para gerar emoções. “A interação entre o espaço e os personagens afeta a trama e provoca uma série de emoções que abrangem choque, tensão, claustrofobia e o estranho” (MARCUCCI, 2020, p. 261, tradução nossa)⁹⁴. Mais especificamente, o terror está intimamente ligado com questões espaciais de “dentro” e “fora”. O monstro é sempre o “forasteiro”, aquele que veio de regiões desconhecidas e não obedece a normas culturais. “o que horroriza é aquilo que está fora das categorias culturais e é, por definição, desconhecido” (CARROLL, 2004, p. 35, tradução nossa)⁹⁵. “O espaço do horror é sempre percebido como um “outro lugar”, um espaço distante da vida cotidiana e uma fonte ilimitada do estranho” (MARCUCCI, 2020, p. 253, tradução nossa)⁹⁶. O que caracteriza a crescente sensação de desconfiança, medo e

⁹² No original: specifically devoted to the arousal of bodily sensation.

⁹³ No original: In horror movies, the key element of such an identification is the body (of the character and of the spectator), with its stream of sensations and reactions triggered by the diegesis.

⁹⁴ No original: The interplay between space and characters affects the plot and provokes a range of emotions spanning shock, tension, claustrophobia, and the uncanny.

⁹⁵ No original: what horrifies is that which lies outside cultural categories and is, perforce, unknown.

⁹⁶ No original: The space of horror is always perceived as an “elsewhere,” a space far from everyday life, and an unlimited source of the uncanny.

pavor nesses filmes é a transformação progressiva de um cenário acolhedor e familiar em um cheio de perigos. Isso ocorre de duas maneiras: com a introdução do elemento ameaçador (seja ele uma pessoa ou um objeto) no cenário anteriormente familiar dos personagens ou com o próprio deslocamento dos personagens para um local anteriormente desconhecido e inexplorado.

Os filmes analisados nesse capítulo têm seu enredo profundamente atrelado ao modo como suas personagens interagem com o ambiente ao seu redor. Aqui serão discutidos dois subgêneros ligados ao espaço e que tiveram um certo “renascimento” após os atentados de 11 de setembro: o *home invasion* (invasão de casa) e o *hillbilly horror* (também conhecido como *hixploitation* ou *backwoods horror*, filmes que utilizam a figura dos brancos pobres e em grande parte rurais do Sul dos Estados Unidos como fonte do medo).

O *home invasion* é muito antigo no cinema de terror, motivado principalmente pelo medo de uma erosão da distinção entre privado e público e da percepção da crescente violência com a modernização. “Esses filmes refletem um medo crescente da erosão das distinções entre espaço público e privado... Esses filmes também refletem a sensação de que o mundo exterior está mais perigoso e imprevisível do que nunca” (COHEN, 2011, p. 136, tradução nossa)⁹⁷. A casa é, muitas vezes, considerada o lugar mais seguro para as pessoas (principalmente pensando na figura da família branca, tradicional e de classe média), de forma que ter seu espaço mais íntimo invadido é um medo constante através de diferentes gerações.

Os atentados de 11 de setembro constituíram para muitos norte-americanos a primeira vez que uma situação traumática ocorreu tão próxima a eles, o que gera a ideia de que nenhum lugar é seguro. O país é, muitas vezes, entendido como a casa de seus cidadãos, assim a catástrofe deixa de ser algo remoto e o “trauma é trazido para casa” (EDKINS, 2003, p. 215, tradução nossa)⁹⁸. Os filmes de *home Invasion* que surgem nessa época conversam com o medo de nenhum lugar poder ser considerado seguro.

⁹⁷ No original: Such films reflect an increased fear of the erosion of distinctions between private and public space... These films also reflect a sense that the outside world is more dangerous and unpredictable than ever before.

⁹⁸ No original: Trauma is brought home.

Os *hillbillies* são figuras clássicas da cultura popular dos EUA. Apesar de também serem considerados norte-americanos, sua existência é constantemente atrelada à figura de um “Outro” estranho e monstruoso. “Essa percepção de que o Sul havia sido “deixado para trás” foi exacerbada pelo fato de ter uma base considerável na realidade” (MURPHY, 2013, p. 141, tradução nossa)⁹⁹. Uma região historicamente necessitada, sua distância do que seria o “norte-americano comum” foi constantemente exacerbada por fatores políticos, econômicos e sociais.

“Os americanos adoram odiar os pobres. Ultimamente, parece que não há nenhum grupo de pessoas pobres que eles gostem mais de odiar do que os *White Trash*” (MURPHY, 2013, p. 141, tradução nossa)¹⁰⁰. O cinema de horror se apropriou dessa polêmica figura que alguns segmentos da população amam odiar e acentuou suas características transformando-o em vilões em contraste com a figura das pessoas da cidade. O subgênero do *hillbilly horror* tem seu auge nos anos 70 com filmes como *O Massacre da Serra Elétrica*. Nos anos 2000, pós 11 de setembro e as ações tomadas pelo governo Bush no exterior, esse subgênero ganha notoriedade novamente a partir de discussões sobre o que caracteriza um norte-americano.

No filme de terror rural, a “Outridade” da região é dramatizada de maneiras que reafirmam de forma gráfica a sensação de que não apenas o Sul é um lugar inerentemente problemático, mas também que os pobres da zona rural são eles próprios monstruosos e degenerados (MURPHY, 2013, p. 141, tradução nossa)¹⁰¹

2.1 “Porque vocês estavam em casa”: o cinema home invasion e o fim dos lugares seguros

Para muitos norte-americanos os atentados de 11 de setembro constituíram o primeiro contato com uma situação traumática. Antes dele acontecer “Os eventos traumáticos; como guerras, genocídios e torturas; foram exportados para os países entendidos como de terceiro mundo”, de forma que os cidadãos norte-americanos os assistiam a partir de uma distância segura. “Ao assistir aos eventos do 11 de setembro, os “protegidos” do primeiro mundo foram expostos a um sentimento de

⁹⁹ No original: This perception that the South had been ‘left behind’ was exacerbated by the fact that it had a considerable basis in reality.

¹⁰⁰ No original: Americans love to hate the poor. Lately, it seems there is no group of poor folks they like to hate more than White Trash.

¹⁰¹ No original: In the backwoods horror film, the ‘otherness’ of the region is dramatised in ways which graphically reaffirm the sense that not only is the South an inherently problematic place, but also that the rural poor are themselves monstrous and degenerate.

vulnerabilidade que geralmente é experimentado em "estados falidos" e "zonas de desastre" (LACY, 2007, p. 61, tradução nossa)¹⁰²

O que faz com que um evento seja traumático geralmente envolve o uso de força, em que a vítima se sente desamparada frente ao encontro com a morte, violência e brutalidade, e, principalmente, uma quebra de confiança. “O trauma é geralmente visto como uma ruptura violenta do cotidiano, uma traição do que passamos a esperar” (EDKINS, 2019, p. 171, tradução nossa)¹⁰³. “O trauma é mais do que um encontro chocante com a brutalidade ou a morte; em um sentido importante, o trauma é a traição de uma promessa ou expectativa” (EDKINS, 2006, p. 109, tradução nossa)¹⁰⁴. Os efeitos traumáticos são tão devastadores porque estilhaçam o entendimento de quem nós somos, que está intimamente ligado ao nosso ambiente e ao nosso contexto social. “Ao nos situarmos como cidadãos de um Estado ou de uma autoridade política ou como membros de uma família, nós reproduzimos essa instituição social, ao mesmo tempo que assumimos a nossa identidade como parte da mesma” (EDKINS, 2003, p.8, tradução nossa)¹⁰⁵.

O entendimento de uma pessoa como cidadã de um Estado é uma parte importante da identidade dela, de forma que desde pequena são ensinadas a ela noções e ensinamentos sobre a sociedade e seu funcionamento. Ela cresce, em geral, aprendendo a confiar em seu país e em sua habilidade de o proteger. Para o cidadão branco de classe média, o Estado é sua casa primária e uma fonte de segurança. Os ataques expuseram uma realidade de violência e horror que todos preferem esquecer. Eles destruíram a visão pacífica da vida cotidiana e geraram o lembrete de que a segurança é uma fantasia. A falha dos Estados Unidos em proteger seus cidadãos gera uma imagem de fraqueza que não é compatível com a imagem patriótica de grandeza que o Estado luta para criar. O cidadão norte-americano não é criado apenas para obedecer a seu país, mas também para amá-lo. Os EUA não são somente sua pátria, mas também sua casa.

¹⁰² No original: Watching the events of 9/11, the "secure" in the first world were exposed to a feeling of vulnerability that is usually experienced in "failed states" and "disaster zones.

¹⁰³ No original: Trauma is often thought of as a violent disruption of the everyday, a betrayal of what we have come to expect.

¹⁰⁴ No original: trauma is more than a shock encounter with brutality or death; in an important sense, trauma is the betrayal of a promise or an expectation.

¹⁰⁵ No original: By situating ourselves as citizens of a state or political authority or as members of a family, we reproduce that social institution at the same time as assuming our own identity as part of it.

“‘Casa’ é um santuário. No entanto, casa tem várias conotações. Quando um cidadão americano passa pela imigração e pela alfândega ao voar de volta para os Estados Unidos, ele recebe a seguinte mensagem: ‘Bem-vindo ao lar’” (WETMORE, 2012, p. 85, tradução nossa)¹⁰⁶

Nesse sentido, um dos motivos para o enorme trauma que foram os atentados também se encontra na quebra de confiança com o próprio Estado norte-americano. Aquele que foi, por muito tempo, considerado impenetrável (o último ataque ocorrido nos EUA continental foi em 1812 durante a Guerra anglo-americana) e uma fortaleza segura foi atacado de uma maneira extraordinária e espetacularizada. O que gerou um sentimento de extrema vulnerabilidade e a ideia de que nenhum lugar, nem mesmo a casa, é segura. “O trauma não estava tanto no fato da perda, mas na sua maneira: não foi um acidente, foi deliberado. Mas as vítimas poderiam ter sido qualquer um” (EDKINS, 2003, p. 227, tradução nossa)¹⁰⁷

Os filmes *home invasion* são um meio interessante para se discutir a influência desse pensamento traumático na psique da sociedade, ou seja, se torna um meio possível para se elaborar o trauma. Filmes como *Violência Gratuita* e *Os Estranhos*, respectivamente de 2007 e 2008, ganham notoriedade ao apresentar histórias de famílias que precisam lutar por suas vidas após ter suas casas invadidas por estranhos. Esses filmes apresentam em sua concepção elementos comuns como: a aleatoriedade das vítimas, a falta de motivação dos assassinos e finais sombrios. Como estudo de caso, será dado maior atenção ao filme *Os Estranhos*, mostrando as maneiras por meio das quais ele aderiu a certas fórmulas que conversam com o que estava acontecendo no cenário político dos EUA.

Os Estranhos apresenta a história de um casal, Kristen e James, que precisa lutar por suas vidas após três estranhos (duas mulheres e um homem) invadirem a afastada casa de veraneio da família de James. O filme se inicia com os protagonistas chegando de madrugada na casa ao voltar de um casamento e passa seus primeiros minutos mostrando a tensa relação do casal após Kristen recusar o pedido de casamento de James. Entre tentativas de reconciliação e brigas, eles são interrompidos por uma batida na porta de uma jovem, com seu rosto impossível de ver (misteriosamente alguém desatarraxou a lâmpada da entrada), procurando uma

¹⁰⁶ No original: ‘Home’ is sanctuary. Home, however, carries multiple connotations. When an American citizen passes through immigration and customs when flying back into the United States they are told, ‘Welcome home’.

¹⁰⁷ No original: The trauma lay not so much in the fact of loss but in its manner: it was not an accident, it was deliberate. But the victims could have been anyone.

amiga. Aparentemente um engano, poucos momentos depois a moça volta. A situação começa a ficar ainda mais estranha quando o casal percebe que ela e mais duas pessoas mascaradas continuam circulando a casa de forma ameaçadora. Telefones são roubados, janelas são depredadas e carros destruídos, tornando qualquer comunicação com o mundo exterior impossível, de forma que os dois só podem contar com eles mesmos para sobreviver ao que parece uma brincadeira sádica.

Os personagens dos filmes *home invasion* poderiam fazer parte de uma classe específica vista como a “família ideal”. Eles foram escolhidos por estar no lugar errado e na hora errada. Eles são pessoas de classe média a classe média alta, uma família tradicional composta por um casal (como em *Os Estranhos*) ou com filhos (como em *Violência Gratuita*) e são geralmente brancos. Um tipo específico de família norte-americana que se vê confrontada com a invasão de seu lugar seguro.

“O lar de um homem na cultura patriarcal burguesa não é mais o seu castelo. Na era da televisão, a ponte levadiça está sempre abaixada; o mundo se intromete. Não é mais possível evitar a presença invasiva dos outros (SOBCHACK, 2015, p. 174, tradução nossa)¹⁰⁸. Esse subgênero “(...) representa a instabilidade de um mundo no qual as dicotomias são desfeitas, obscurecendo as fronteiras estabelecidas e colocando em questão os sujeitos universais - branco, homem, heterossexual” (FERNANDES; ZANINI, 2021, p. 219, tradução nossa)¹⁰⁹. No começo do filme, alguns minutos são dedicados para mostrar a vista de um carro em movimento, mostrando as casas ficando cada vez mais afastadas e o céu cada vez mais escuro: “um velho truque de Hitchcock que sugere que a história poderia se passar em qualquer uma delas” (GLASBY, 2020, p. 123, tradução nossa)¹¹⁰.

Além disso, não há qualquer motivação para os atos dos vilões. “Porque vocês estavam em casa” é a resposta simplista dada por uma das assassinas mascaradas em resposta às perguntas de “Por que vocês estão fazendo isso

¹⁰⁸ No original: A man’s home in bourgeois patriarchal culture is no longer his castle. In the age of television the drawbridge is always down; the world intrudes. It is no longer possible to avoid the invasive presence of Others.

¹⁰⁹ No original: represents the instability of a world in which dichotomies are unmade, blurring established boundaries, and putting universal subjects—white, male, heterosexual—in question

¹¹⁰ No original: an old Hitchcock trick that implies the story could take place in any of them.

conosco?” de Kristen durante o clímax do filme. “Eles não os conhecem antes dos eventos do filme. Os assassinatos retratados são aleatórios e sem motivo” (WETMORE, 2012, p. 87, tradução nossa)¹¹¹. Essa falta de motivação contribui para a sensação de desconforto nesses filmes. Se nas décadas anteriores os filmes de terror populares seguiam uma fórmula simples, quem comete transgressões sexuais morre, agora a situação é diferente. A situação desses filmes se assemelha aos discursos proferidos após os atentados em que o discurso oficial do país era de que eles haviam sido atacados sem motivo com base apenas nos seus ideais democráticos e plurais, sem nunca mencionar seu histórico de intervenção e guerra em países estrangeiros.

A morte é aleatória no terror pós-11 de setembro - o resultado de estar no lugar errado na hora errada, como diz o clichê. Diferentemente do que ocorre no terror slasher dos anos 80, por exemplo, em que o envolvimento em comportamentos negativos, como beber, usar drogas e fazer sexo antes do casamento, geralmente é o precursor da morte pelo(s) assassino(s); no terror pós-11 de setembro, a morte é aleatória e não tem relação com o comportamento da pessoa (WETMORE, 2012, p. 83, tradução nossa)¹¹².

Assim como as vítimas, os assassinos também podem ser qualquer um. Diferente de outros subgêneros do terror que apresentam assassinos deformados ou com anomalias, o *home invasion* se aproveita da aparência comum de seus vilões para gerar medo. Ao tirar as máscaras, os três assassinos de *Os Estranhos* são apenas jovens, brancos e comuns, chegando até a interagir com duas crianças no final do filme sem causar estranheza neles.

Assim como qualquer assassino em um filme de terror, o trio de *Os Estranhos* representa uma ameaça cognitiva devido à sua natureza misteriosa, embora de uma maneira diferente: enquanto no terror clássico o mistério está em uma característica sobrenatural exibida pelo assassino, os três criminosos analisados aqui são intrigantes porque não parecem estranhos e não há explicação para seu comportamento violento (FERNANDES; ZANINI, 2021, p. 222, tradução nossa)¹¹³

¹¹¹ No original: They do not know them before the events of the film. The murders depicted are random and motiveless.

¹¹² No original: Death is random in post-9/11 horror – the result of being in the wrong place at the wrong time, as the cliché goes. Unlike in eighties slasher horror, for example, where engaging in negative behaviour such as drinking, doing drugs, having premarital sex are often forerunners to being killed by the killer(s); in post-9/11 horror death is random and unrelated to one’s behaviour.

¹¹³ No original: Just like any murderer in a slasher film, the trio in *The Strangers* poses a cognitive threat due to their mysterious nature, albeit in a different way: while in the classic slasher the mystery lies in a supernatural feature displayed by the killer, the three criminals

Os atentados trouxeram à tona “a realidade e a possibilidade de morte nas mãos de pessoas que não o conheciam e que não o visavam especificamente” (WETMORE, 2012, p. 83, tradução nossa)¹¹⁴. Nos meses subsequentes aos ataques diversas reportagens foram compartilhadas de pessoas tiveram reuniões canceladas ou que se atrasaram para seus voos e por isso não estavam nas Torres Gêmeas e nem nos aviões que as atingiram, de forma que a sobrevivência aqui passou a ser ligada a uma questão de sorte.

As pessoas nos aviões foram vistas apenas como instrumentos para um fim e a vida humana foi tratada com extremo desprezo. “O objetivo dos agressores é interpretado como sendo a combinação de um evento televisivo espetacular - a destruição do coração simbólico do capitalismo secular americano - com o máximo de vítimas civis” (EDKINS, 2003, p. 224, tradução nossa)¹¹⁵. As pessoas não morreram como indivíduos, muitas delas foram obliteradas de forma que suas famílias nunca tiveram os corpos para poder enterrar. Essas mortes não ocorreram por questões de crenças ou atitudes das vítimas, mas sim por elas estarem no local escolhido na hora escolhida. Por naquele momento representarem os corpos “americanos” que passariam a mensagem para os Estados Unidos. “A pessoa morre não por causa de suas ações ou comportamento, mas simplesmente porque era o americano que os assassinos pegaram” (WETMORE, 2012, p. 84, tradução nossa)¹¹⁶.

Os filmes *home invasion* são tão eficientes em assustar justamente por mostrar que uma vida de obediência e de bom comportamento é ineficiente frente à imprevisibilidade da morte. “A ausência de uma explicação para a motivação dos invasores aumenta a sensação de inquietação do público, ecoando o medo da

analyzed here are puzzling because they do not look strange, and there is no explanation for their violent behavior.

¹¹⁴ No original: the reality and possibility of death at the hands of people who did not know you and were not targetting you specifically.

¹¹⁵ No original: The aim of the attackers is interpreted as being the combination of a spectacular televised event — the destruction of the symbolic heart of American secular capitalism — with the maximum civilian casualties.

¹¹⁶ No original: One dies not because of one’s actions or behaviour but simply because one was the American that the killers caught.

violência inesperada e aparentemente gratuita instilada pelo 11 de setembro no povo americano” (FERNANDES; ZANINI, 2021, p. 221)¹¹⁷.

Essa mistura de morte aleatória e anônima com morte direcionada é um dos grandes paradoxos do 11 de setembro. As pessoas que morreram não foram especificamente visadas, e suas mortes foram aleatórias e anônimas. Mas elas ainda morreram, de certa forma, por causa de quem eram (WETMORE, 2012, p. 85, tradução nossa)¹¹⁸.

Além disso, esses filmes também são marcados por seu aspecto sombrio e seus finais deprimentes. Não há traços de nenhum humor ao longo do filme e a esperança da sobrevivência de algum personagem é progressivamente destruída ao longo do filme. Esses filmes distanciam o indivíduo da sua comunidade, contribuindo para a sensação de isolamento e desesperança neles. “Nos filmes de *home invasion*, os protagonistas enfrentam os antagonistas contando exclusivamente com seus próprios recursos; eles estão isolados, e a fonte de seu isolamento é o próprio espaço em que a ação ocorre” (MARCUCCI, 2020, p. 252, tradução nossa)¹¹⁹. Eles priorizam a tensão da captura dos personagens e suas mortes ocorrem de maneiras rápidas e já no final dos filmes.

A violência perpetuada em *Os Estranhos* é principalmente simbólica e vândala ao longo do filme, durante boa parte do filme o terror é voltado para as ações dos vilões a objetos (pixação da casa, destruição de móveis e de janelas, roubo de objetos e destruição do carro do casal). Apenas nos minutos finais os três assassinos esfaqueiam o casal até sua aparentemente morte. “O filme serve como um lembrete constante de que aqueles que querem matá-lo e que conspiram para isso podem ser bem-sucedidos, apesar de todos os seus esforços para se manter seguro” (WETMORE, 2012, p. 89, tradução nossa)¹²⁰. “Da próxima vez será mais fácil” diz uma das assassinas à outra conforme eles partem em seu carro, deixando

¹¹⁷ No original: The absence of an explanation for the invaders’ motivation enhances the audience’s sense of uneasiness, echoing the fear of seemingly gratuitous, unexpected violence instilled by the 9/11 on the American people.

¹¹⁸ No original: This mixture of random, anonymous death and targeted death is one of the great paradoxes of September 11. The people who died were not specifically targeted, and their deaths were random and anonymous. But they still died, in a sense, because of who they were

¹¹⁹ No original: In home invasion movies, the protagonists face the antagonists relying exclusively on their own resources; they are isolated, and the source of their isolation is the very space in which the action takes place.

¹²⁰ No original: the film serves as a constant reminder that those who want to kill you and who plot to do so can succeed despite your best efforts to stay safe.

os corpos de Kristen e James para trás. “Depois do 11 de setembro, o mal pode e vai derrotar os protagonistas, e a maioria - se não todos - dos personagens serão mortos” (FERNANDES; ZANINI, 2021, p. 233, tradução nossa)¹²¹. Aqui a morte é tratada com extrema seriedade, a mostrando em toda sua tragicidade e dor. Ela funciona como um lembrete doloroso da realidade e da fragilidade da condição humana. “Os americanos são aterrorizados, mortos e seus assassinos partem para o próximo ataque” (WETMORE, 2012, p. 90, tradução nossa)¹²².

“É sempre assim com o trauma - o trauma é uma traição. Esse evento específico revela "a economia da violência" em que vivemos” (EDKINS, 2007, p. 35, tradução nossa)¹²³. Além da traição do Estado, que deveria ter sido responsável pela proteção de seus cidadãos inocentes, há também uma traição da própria estrutura dos prédios. “Grande parte do choque de 11 de setembro pode ser atribuída às nossas fantasias mais básicas sobre edifícios. Eles são vistos como uma forma de proteção contra o perigo que precisa ser sólida porque seus ocupantes são frágeis” (EDKINS, 2007, p. 33, tradução nossa)¹²⁴. “As estruturas que deveriam ter protegido as pessoas destruíram aquelas que dependiam delas para sobreviver” (EDKINS, 2019, p. 173, tradução nossa)¹²⁵. Os lugares escolhidos para serem atacados não foram aleatórios, mas sim símbolos do poder dos Estados Unidos. Pessoas morreram por estar nesses locais e por acreditar em sua segurança.

Somente na onda de patriotismo que se seguiu é que se começou a reconhecer a importância central que as torres tinham na imaginação popular, com sua marca insubstituível no horizonte de Manhattan e sua poderosa personificação da força econômica e da projeção para o futuro (HABERMAS apud LACY, 2007, p. 64, tradução nossa)¹²⁶.

¹²¹ No original: After 9/11, evil can and will conquer the protagonists, and most—if not all—characters will be killed.

¹²² No original: Americans are terrorized, killed, and their killers move on to the next attack

¹²³ No original: This is always the way with trauma – trauma is a betrayal. This particular event reveals "the economy of violence" that we live within.

¹²⁴ No original: Much of the shock on September 11 could be traced to our most basic fantasies about buildings. They are seen as a form of protection from danger that has to be solid because their occupants are fragile.

¹²⁵ No original: Structures that should have protected people obliterated those that relied on them for survival.

¹²⁶ Only in the surge of patriotism that followed did one begin to recognize the central importance the towers held in the popular imagination, with their irreplaceable imprint on the Manhattan skyline and their powerful embodiment of economic strength and projection toward the future.

O espaço é essencial para os filmes de *home invasion*. Entendida como um lugar seguro, a casa é a primeira vítima a ser violada. O que provoca o pavor e o suspense ao longo de *Os Estranhos* é a invasão dos assassinos e a depredação da casa, antes um lugar conectado a boas memórias e inviolável. “É uma casa espaçosa de propriedade de uma família branca, de classe média e totalmente americana - um lugar profundamente ligado à infância - e, portanto, desperta sentimentos de proteção” (FERNANDES; ZANINI, 2021, p. 227-228, tradução nossa)¹²⁷. Esse sentimento de confiança rapidamente desaparece conforme telefones são roubados, pessoas entram na casa sem as vítimas desconfiarem, janelas são facilmente quebradas e paredes são depredadas.

Se o subgênero de invasão de domicílio apresenta uma correspondência entre vítima e espaço, então a casa invadida é a primeira vítima; é o primeiro corpo violado pelos antagonistas. A violação do corpo simbólico da casa antecipa e sugere a violência que o corpo real da vítima sofrerá (MARCUCCI, 2020, p. 258, tradução nossa)¹²⁸.

O cenário deixado pelos ataques é um de medo, tristeza e quebra de confiança. Confiança nas autoridades, no Estado e nas próprias estruturas criadas para proteger as pessoas. Tanto nos ataques quanto nos filmes de *home invasion*, os cenários escolhidos para serem invadidos possuem uma importância simbólica: a casa conectada à identidade da pessoa e as Torres Gêmeas e o Capitólio, símbolos de poder dos EUA. Lugares considerados impenetráveis e completamente seguros. Esse subgênero serve como um lembrete de que a morte pode ocorrer a qualquer momento independente de qualquer esforço feito pelas pessoas e não existem lugares seguros. “Diante do mal real, as coisas que devem nos salvar - o alarme de incêndio que Kristen desmonta, a arma que dispara na hora errada, o carro que só anda de ré, nossos entes queridos - falharão” (GLASBY, 2020, p. 125, tradução nossa)¹²⁹.

¹²⁷ No original: It is a spacious house owned by a white, middle-class, all-American family—a place deeply connected to childhood—and thus, it elicits feelings of protection.

¹²⁸ No original: If the home invasion subgenre presents a correspondence between victim and space, then the home invaded is the first victim; it is the first body violated by the antagonists. The violation of the symbolic body of the home anticipates and hints at the violence the actual body of the victim will suffer.

¹²⁹ No original: In the face of real evil, the things that are meant to save us – the fire alarm that Kristen dismantles, the gun that goes off at the wrong time, the car that only drives in reverse, our loved ones – will fail us.

Esses filmes funcionam a partir de um viés conservador semelhante aos discursos dominantes da época em que todas as questões da política externa conduzidas pelos Estados Unidos são minimizadas e os ataques são vistos como sem nenhuma motivação principal. Esse discurso favorece a vitimização do país e a ideia de que não existia nenhuma explicação para os atentados, ignorando o histórico brutal da política externa norte-americana. Tanto na vida real quanto nos filmes *home invasion* é reforçado a ideia de que os ataques ocorreram de maneira aleatória. Além disso, esses filmes também se apresentam como uma possibilidade de elaborar o trauma ao reencenar o medo de estar presente em um atentado terrorista após a invasão e o ataque às torres gêmeas. Porém, essa experiência não chega a ser dolorosa demais para o espectador uma vez que ele a vive em um ambiente seguro (o cinema) e o assunto não chega a ser abordado diretamente uma vez que esses filmes não falam do ataque em si, mas deslocam a invasão para a casa.

2.2 A purificação dos perversos: o horror hillbilly e a construção de um “Outro” doméstico

“Na natureza selvagem, os limites entre o humano e o não humano, entre o natural e o sobrenatural, sempre pareceram menos certos do que em qualquer outro lugar” (MURPHY, 2013, p. 2, tradução nossa)¹³⁰. A região do Sul dos EUA é alvo de diversas narrativas que a transformam em uma terra mística e selvagem, causando um misto de repugnância e atração nos outros patriotas. Ela pode ser vista como: “O ponto fraco “sombrio” da nação, a imagem invertida no espelho da mídia de massa, o Sul foi e é o Outro repelente, porém atraente, dos Estados Unidos” (MURPHY, 2013, p. 137, tradução nossa)¹³¹.

Os moradores dessa região são conhecidos por nomes como *hillbillies* (os que moram nas regiões montanhosas de Apalaches e Ozark), *redneck* (a classe trabalhadora principalmente do campo) e os *white trash* (ex-trabalhadores ligados à indústria). Uma região historicamente marginalizada, ela foi construída como um “Outro” dentro dos próprios EUA a partir de construções de discursos semelhantes aos em relação ao Terceiro Mundo. “As instituições governamentais e não

¹³⁰ No original: In the wilderness, the boundaries between human and nonhuman, between natural and supernatural, have always seemed less certain than elsewhere.

¹³¹ No original: The ‘dark’ underbelly of the nation, the reversed image in the mass-media mirror, the South was and is America’s repellent yet all to compelling Other.

governamentais produziram a região de Appalachia de forma semelhante à produção do Terceiro Mundo pelo discurso do desenvolvimento” (STUMP, 2020, p. 2, tradução nossa)¹³².

Existem diferentes motivos para a demonização dos habitantes da região: o contato com povos considerados de raças inferiores (como escravos, italianos, judeus, filipinos etc.), sua diferenciação com o que se era esperado dos colonizadores ao apresentar posições individualistas e preferência por se estabelecer em grupos pequenos e unidades familiares e, eventualmente, a persistência da escravidão na região. “A persistência da escravidão no Sul teve um papel considerável na criação da percepção de que a região era o "Outro" problemático e incivilizado do Norte urbano, industrializado e "civilizado” (MURPHY, 2013, p. 138, tradução nossa)¹³³.

Em suma, a visão dessas pessoas como imorais e perversas tem seu início já durante o processo de colonização e se perpetuou através das décadas. “Os homens eram indolentes; as mulheres, imorais, e seus filhos, mal alimentados e mal vestidos, as típicas pessoas de mente fraca que são tão facilmente reconhecidas hoje”, escreveu o eugenista Arthur H. Estabrook em 1923” (Painter, 2010 apud STUMP, 2020, p. 16, tradução nossa)¹³⁴

Ao resistir à assimilação cultural pelas ideologias expansionistas dominantes e, assim, ilustrar como aqueles que se estabeleceram em uma vida de trabalho árduo na fazenda ou na cidade emergente concordaram tacitamente com os limites impostos às suas liberdades, o homem do interior estabeleceu sua própria visão e versão da América. Sua liberdade não era mediada por sua incorporação conceitual em uma constituição. Sua independência foi afirmada não por sua declaração ou por sua validação na lei, mas por sua recusa em se sujeitar a essa lei. Em sua fisicalidade monstruosa, com todos os dentes podres e sexualidade voraz, o homem do campo repudiava qualquer subordinação de seu corpo material ao seu eu cognitivo (BLAKE, 2008, 129, tradução nossa)¹³⁵

¹³² No original: governmental and nongovernmental institutions produced Appalachia in ways similar to development discourse’s production of the Third World.

¹³³ No original: The persistence of slavery in the South played a considerable part in creating the perception that the region was the problematic, uncivilised ‘Other’ to the urban, industrialised, and ‘civilised’ North.

¹³⁴ No original: The men were shiftless; the women, immoral, and their children, ill-fed and clothed, the typical feeble-minded people who are so easily recognized today,” wrote eugenicist Arthur H. Estabrook in 1923.

¹³⁵ No original: Resisting cultural assimilation by dominant expansionist ideologies, and thus illustrating how those who had settled down to a life of hard work on the farm or in the emergent city had tacitly acquiesced to the limits placed on their freedoms, the

De acordo com Terry Jordan e Matti Kaups (1992), eles se viam como uma sociedade essencialmente sem classes, não respeitavam a autoridade centralizada, tinham altos níveis de liberdade pessoal e individualismo, eram dominados por unidades familiares nucleares ou pequenos grupos de parentesco, misturavam-se com os índios (tanto racial quanto culturalmente) e viviam em cabanas de madeira em propriedades dispersas em vez de em assentamentos coletivos maiores. A "instabilidade de localização" também é citada como uma de suas principais características (MURPHY, 2013, p. 134, tradução nossa)¹³⁶.

“Historicamente, os Apalaches foram definidos como um conjunto relativamente único de diferenças raciais, espaciais, de gênero e de classe que geram um sujeito coletivo que quase pode ser salvo” (STUMP, 2020, p. 18, tradução nossa)¹³⁷. A diferenciação entre os brancos do Sul não se dá em termos somente discursivos, mas se reflete também na política e na economia. “A "presença de pobreza branca e o surgimento de desvios morais e declínio comportamental" no sul dos Montes Apalaches simbolizavam um "caso calamitoso de fracasso racial" que ameaçava os Estados Unidos e seus esforços imperiais (Hartman, 2012 apud in STUMP, 2020, p. 16, tradução nossa)¹³⁸. A região foi marcada por violências estruturais como leis de esterilização, pesquisas que tentavam demonstrar que eles seriam uma “raça inferior de brancos” e indicadores como maior mortalidade infantil do que no resto do país e menores expectativas de vida.

Negociando com diversos mitos culturais - de consanguinidade, isolamento, atraso, perversão sexual (especialmente incesto e bestialidade) -, esses "*white trash*" rurais são ícones conhecidos da cultura popular [. . .], que servem como "sintomas de processos sociais, culturais e econômicos que têm profundo

backwoodsman thus established his own vision and version of America. His freedom was not mediated by its conceptual embodiment in a constitution. His independence was asserted not by its declaration or by its validation in law; but in his refusal to be subject to that law. In his monstrous physicality, all rotten teeth and rapacious sexuality, the backwoodsman thus repudiated any subordination of his material body to his cognitive self.¹³⁶ No original: According to Terry Jordan and Matti Kaups (1992), they saw themselves as an essentially classless society, had a lack of respect for centralised authority, high levels of personal freedom and individualism, were dominated by the nuclear-family units or small kinship groups, mixed with the Indians (both racially and culturally), and lived in log cabins in dispersed homesteads rather than in larger collective settlements. ‘Locational Instability’ is also cited as one of their main characteristics.

¹³⁷ No original: Actors have historically configured Appalachia as a relatively unique ensemble of racial, spatial, gendered, and classed differences that yield a collective subject who is salvageable, almost.

¹³⁸ No original: The “presence of white poverty and the appearance of moral deviancy and behavioral decline” in the southern Appalachian Mountains symbolized a “calamitous case of racial failure” that was seen to threaten America and its imperial endeavors.

impacto sobre as regiões rurais dos EUA. [...] (MURPHY, 2013, p. 133-134, tradução nossa)¹³⁹

O subgênero *hillbilly horror* usa o terreno fértil da imagem do *hillbilly* na cultura popular para ampliar suas características (como sua independência, fortes laços familiares e distanciamento do governo) e transformá-las em monstruosas. A autora Carol Clover cunhou o termo “urbanoia” para analisar esses filmes em que as pessoas da cidade são construídas de forma que o espectador consiga se identificar com elas, gerando a ideia de que as pessoas do campo são “os Outros”. “Esses filmes sempre retratam forasteiros atraentes, íntegros e de classe média que são vítimas de habitantes do interior/rurais clânicos, insulares, psicóticos e fisicamente repelentes” (MURPHY, 2013, p. 147, tradução nossa)¹⁴⁰. As pessoas do campo são comumente representadas como pobres, em quase todas as vezes na figura de um homem adulto que não possui hábitos de higiene, não tem trabalho e não tem vínculos familiares. “O que é ameaçador nestas pequenas incivildades é a maior incivildade que está escondida sob essa superfície ” (CLOVER, 2015, p. 126, tradução nossa)¹⁴¹.

A tensão gerada por essa dicotomia é uma relacionada a classes sociais, “a cidade não somente tem dinheiro, ela o usa para humilhar as pessoas do campo (CLOVER, 2015, p. 128, tradução nossa)¹⁴², baseado na ideia de que as pessoas da cidade são cúmplices desse sistema que drenou as pessoas do campo da sua qualidade de vida e que as empobreceu.

No filme de *backwoods horror*, os forasteiros são vitimados por habitantes locais cuja agressividade, ressentimento e degeneração estão sempre ligados ao fato de estarem vinculados a uma localidade rural carente que simboliza a estagnação do que antes era um “território de fronteira (MURPHY, 2013, p. 142, tradução nossa)¹⁴³.

¹³⁹ No original: Trading on assorted cultural myths – of inbreeding, insularity, backwardness, sexual perversion (especially incest and bestiality), these rural “white trash” are familiar popular culture icons [. . .], which serve as ‘symptoms of social, cultural, and economic processes having profound impact upon rural regions in the USA.

¹⁴⁰ No original: These films always depict attractive, wholesome, middle-class outsiders who fall victim to clannish, insular, psychotic, and physically repellent backwoods/rural inhabitants.

¹⁴¹ No original: What is threatening about these little uncivilities is the larger uncivility of which they are surface symphons.

¹⁴² No original: the city not only has money; it uses its money to humiliate country people.

¹⁴³ No original: In the backwoods horror movie, outsiders are victimised by locals whose aggressiveness, resentment, and degeneracy is always linked to the fact that they tied to a deprived rural locale which epitomises the stagnation of what was once ‘frontier territory’.

Indo além do conceito formulado por Clover, a autora Bernice Murphy divide esses filmes em duas categorias: os filmes tipo 1 em que os antagonistas são homens ressentidos da classe trabalhadora que descontam suas frustrações econômicas e sexuais nos forasteiros da cidade e o tipo 2 em que os antagonistas são famílias selvagens, degeneradas e canibais.

O conflito entre os dois polos se dá em termos quase “darwinistas”, tendo como ponto principal o questionamento de se as pessoas da cidade têm o que é necessário para sobreviver nesse ambiente sem leis. É interessante pensar que nesses filmes, em geral, o homem da cidade constantemente está relacionado a trabalhos intelectuais ou em busca de aproveitar a natureza de uma maneira que os habitantes do campo não sabem fazer. “Há uma suposição de que a população local não vivencia a beleza da natureza selvagem da mesma forma que as pessoas de fora, com boa formação, vivenciam. Os visitantes usam o ar livre para enriquecimento físico e espiritual” (MURPHY, 2013, p. 154, tradução nossa)¹⁴⁴. Em filmes como *A Casa dos 1000 Corpos* um dos protagonistas está escrevendo um guia de atrações turísticas, a protagonista de *Doce Vingança* vai para o campo em busca de tranquilidade para escrever seu livro e os protagonistas de *Amargo Pesadelo* (um dos precursores do subgênero) fazem uma viagem para caçar.

Ao longo do filme é necessário que esses homens das cidades pouco a pouco abandonem sua maneira de viver e voltem a um estado selvagem para poder sobreviver. “A colisão entre cidade e campo é também uma colisão entre uma mentalidade de Estado (na qual os cidadãos podem submeter as suas queixas ao executivo) e a sem Estado (na qual os cidadãos confiam no vigilantismo)” (CLOVER, 2015, p.132, tradução nossa)¹⁴⁵.

Esses filmes são substitutos dos clássicos filmes de faroeste, trocando os indígenas (*redskin*) pelo homem do campo (*redneck*). Assim como os de faroeste, os homens do campo são demonizados de forma a justificar a violência que acontecerá contra eles, diminuindo a culpa das pessoas da cidade pelas desigualdades sociais. “Tanto os *redneck* quanto os índios são vistos como “povos

¹⁴⁴ No original: There is an assumption that the local people do not experience the beauty of the wilderness in the same way that our well-educated outsiders do. The visitors use the outdoors for physical and spiritual enrichment.

¹⁴⁵ No original: For the collision between city and country is also a collision between a state mentality (in which citizens can submit their grievances to the executive function) and statelessness (in which citizens rely on vigilantism).

indígenas prestes a serem privados de suas terras nativas” (MURPHY, 2013, p. 161, tradução nossa)¹⁴⁶. Os filmes urbanoia representam a possibilidade de discutir certas ansiedades em relação à raça de uma forma “socialmente mais segura” diante de movimentos civis que discutem problemáticas de representação nas telas. “De fato, os filmes de *backwoods horror* muitas vezes parecem notavelmente relutantes em incluir quaisquer elementos de enredo que possam ser interpretados como um comentário aberto sobre atitudes raciais e relações raciais” (MURPHY, 2013, p. 169, tradução nossa)¹⁴⁷. Em outros termos:

As ansiedades não se expressam mais em termos étnicos ou raciais, passam a ser projetadas em um alvo seguro - seguro não só porque é (nominalmente) branco, mas porque é deslocado para alguém do interior Sul ou para as montanhas mais altas ou para o deserto mais distante (CLOVER, 2015, p. 135, tradução nossa)¹⁴⁸

O impulso demonizante que sustenta estes filmes depende da ficção de que o povo do campo representa sempre uma ameaça imediata de força bruta, e para que essa ameaça seja suficientemente credível para justificar a sua aniquilação, deve ser masculina. A masculinidade do campo, por outras palavras, é ainda mais exagerada do que a feminilidade da cidade” (CLOVER, 2015, p. 161, tradução nossa)¹⁴⁹

O renascimento dos filmes de *backwoods horror* no contexto pós 11 de Setembro pode ser visto tanto no lançamento de novos filmes como *A Casa dos 1000 Corpos* e sua continuação *The Devil's Rejects*, tanto em *remakes* de filmes que fizeram sucesso na década de 70, como *O Massacre da Serra Elétrica* e *Viagem Maldita*. Assim como no seu primeiro ciclo de fama, os EUA estavam novamente envolvidos em conflitos bélicos (a Guerra do Vietnã e a Guerra no Iraque, respectivamente) polêmicos que levaram ao questionamento da identidade norte-americana. Esses filmes funcionam: “como meio de negociar a disjunção cada vez

¹⁴⁶ No original: both redneck and Indian are figured as ‘indigenous peoples on the verge of being deprived of their native lands.

¹⁴⁷ No original: Indeed, *backwoods horror* films often seem notably reluctant to include any plot elements that that could be interpreted as an overt commentary on racial attitudes and race relations.

¹⁴⁸ No original: anxieties no longer expressible in ethnic or racial terms have become projected onto a safe target-safe not only because it is (nominally) white, but because it is infinitely displaceable onto someone of the deeper South or the higher mountains or the further desert.

¹⁴⁹ No original: The demonizing impulse that underwrites these films depends on the fiction that country folk Always pose na immediate threat of brute force, and for that threat to be sufficiently credible to justify their annihilation, it must be male. The maleness of the country, in other words, is even more overdetermined than the femaleness of the city.

mais traumática entre as aspirações de uma sociedade "civilizada" e os atos de selvageria perpetrados em seu nome" (BLAKE, 2008, p. 129-130, tradução nossa)¹⁵⁰

“A narrativa de Bush constituiu tentativas repetidas de justificar uma intervenção tanto no Afeganistão quanto no Iraque, enquanto ele se esforçava para reforçar os valores americanos essenciais, como liberdade, democracia e integridade” (MCCOLLUM, 2017, p. 34, tradução nossa)¹⁵¹. Conforme atrocidades eram cometidas pelo governo Bush tendo como justificativa o bem-estar dos norte-americanos, mais discussões surgiam voltadas para a crescente noção de que o resto do mundo não enxergava os EUA da mesma maneira que os norte-americanos o faziam. Além disso, havia a diminuição da liberdade tão valorizada nos discursos do governo por meio de políticas como o Ato Patriótico.

Além disso, é duplamente apropriado que, desde o bombardeio do World Trade Center, a subsequente "Guerra ao Terror" e a instigação de uma suspensão efetiva de muitos direitos civis e políticos há muito tempo valorizados nos Estados Unidos, o *hillbilly* cinematográfico retorne às telas de cinema como um lembrete oportuno para essa nação de que o mundo em geral não precisa necessariamente concordar com a missão autoproclamada dos Estados Unidos de salvá-lo de si mesmo (BLAKE, 2008, p. 130, tradução nossa)¹⁵²

Esse subgênero se mostra contra a tentativa da cultura popular da época (como podia ser visto em reality show como “*The Beverly Hillbillies*”) de mostrar esses habitantes como “domesticados” e ressalta tanto o aspecto brutal que existe nos americanos quanto a perda de liberdade que ocorreu no pós 11 de Setembro (BLAKE, 2008). Esses personagens tão violentos servem para lembrar ao espectador toda a violência e selvageria que os norte-americanos são capazes, ao mesmo tempo que serve para mostrar, em comparação ao *hillbilly*, como a liberdade do norte-americano comum estava limitada nos anos 2000.

¹⁵⁰ No original: as means of negotiating the increasingly traumatic disjunction between the aspirations of a ‘civilised’ society and the acts of savagery perpetrated in its name

¹⁵¹ No original: Bush’s narrative constituted repeated attempts to justify an intervention in both Afghanistan and Iraq as he endeavoured to bolster quintessential American values, such as liberty, democracy and integrity.

¹⁵² No original: It is doubly appropriate, moreover, that since the bombing of the World Trade Center, the subsequent ‘War on Terror’ and instigation of an effective suspension of many long-prized civil and political rights in the United States, the cinematic hillbilly should return to cinema screens as a timely reminder to that nation that the wider world does not necessarily acquiesce to the United States’s self-proclaimed mission to save it from itself.

Para uma nova geração sujeita a concepções opressivamente normativas do que significa ser considerado um cidadão dos Estados Unidos, o horror *hillbilly* oferece ao seu público um meio de se envolver criticamente com as ambições territoriais da nação, permitindo um questionamento das implicações da demonização orientalista do presidente do terrorista como o outro desviante e de fazer a mais chocante das perguntas: se, na era do propagandisticamente chamado PATRIOT Act, do campo de concentração que é a Baía de Guantánamo e da forma judicialmente sancionada de sequestro e tortura que é a "entrega extraordinária", os americanos têm o direito de falar em liberdade (BLAKE, 2008, p. 138, tradução nossa)¹⁵³

As discussões sobre liberdade são particularmente relevantes devido ao Ato Patriótico de 2001 que tinha como objetivo interceptar e obstruir o terrorismo. Na prática, a lei permitia, entre outras coisas, o monitoramento de ligações e de e-mails de qualquer cidadão suspeito de estar envolvido com o terrorismo (FOLHA, 2013). Com a prerrogativa de combater o terrorismo, o Ato Patriótico:

colocou os direitos da Constituição e a liberdade de expressão em grave perigo, concedeu às autoridades dos EUA permissão para usar um poder de vigilância desnecessário e foi empregado pelo governo para restringir os direitos civis de não cidadãos por motivos excepcionais (Chang 2002 apud MCCOLLUM, 2017, p. 36, tradução nossa)¹⁵⁴.

A partir de discursos maniqueístas de “ou você está conosco ou contra nós” e acusações de serem antipatriotas, o governo Bush buscava calar aqueles que se mostravam contra suas medidas. “O silenciamento da dissidência pelo governo Bush na era pós-11 de setembro corroeu as liberdades civis e a privacidade de uma nação e afetou a vida de muitos imigrantes” (MCCOLLUM, 2017, p. 37, tradução nossa)¹⁵⁵.

O cinema de horror, como discutido anteriormente, se apresenta como um meio para discutir questões atuais que não seriam tão bem recebidas em filmes mais

¹⁵³ No original: For a new generation subject to oppressively normative conceptions of what it means to call oneself a citizen of the United States, hillbilly horror thus offers its audience a means of critically engaging with the nation’s territorial ambitions, allowing for an interrogation of the implications of the President’s Orientalist demonisation of the terrorist as deviant other and of asking the most shocking of questions: whether, in the age of the propagandistically named PATRIOT Act, the concentration camp that is Guantanamo Bay and the judicially sanctioned form of kidnap and torture that is ‘extraordinary rendition,’ Americans have the right to speak of liberty at all.

¹⁵⁴ No original: placed Amendment Rights and freedom of speech in grave danger, granted US officials permission to use unnecessary surveillance power and was employed by the government to curtail the civil rights of non-citizens on exceptional grounds.

¹⁵⁵ No original: The Bush administration’s silencing of dissent in the post-9/11 era eroded the civil liberties and privacy of a nation while impacting the lives of many immigrants.

mainstream. Isso se dá pela capacidade desse cinema de discutir questões de uma maneira velada por meio de deslocamentos e metáforas e por não ter uma obrigação tão forte de se manter “politicamente correto” tendo em vista o histórico violento e polêmico do gênero. De maneira a discutir como se deu o cinema de *backwoods horror* durante os anos 2000 irei discutir dois casos de sucesso da época: o *remake* de *Massacre da Serra Elétrica* e o filme *The Devil's Rejects*. A escolha dos dois filmes se dá pelas abordagens opostas tomadas por esses filmes: enquanto o *remake* opta por uma abordagem mais tradicional contrapondo a *final girl* com a monstruosa família Hewitt, o outro inova ao fazer com que a audiência simpatize, apesar de reconhecê-la como também monstruosa, com a família Firefly.

O *Massacre da Serra Elétrica* segue, em grande parte, o enredo estabelecido no filme original. A história acompanha cinco jovens que ao cruzar o Texas para chegar a um show dão carona a uma mulher malvestida e traumatizada que, após balbuciar frases incoerentes sobre um homem mau, atira em si mesma. Sem saber o que fazer com o corpo, os jovens param em um posto de gasolina buscando o xerife local. A cena em um posto decadente é um clássico dos filmes desse subgênero, demonstrando todas as tensões financeiras presentes entre o campo e a cidade, o ambiente inquietante de “existe alguma coisa errada” e a última chance dos protagonistas irem embora antes das consequências fatais.

A compra de gasolina exige uma transação financeira, o que alimenta o sentimento de ressentimento econômico tão frequentemente encontrado nessas narrativas. O posto de gasolina também representa a última chance de nossos protagonistas voltarem atrás. É o ponto em que eles fazem a escolha fatal de continuar a jornada que os levará ao desastre (MURPHY, 2013, p. 155, tradução nossa)¹⁵⁶.

Aqui há traços da clássica figura da *final girl* na protagonista Erin. Diferentemente de seus amigos, ela se recusa a beber, briga com seu namorado por ter comprado maconha e sonha com um anel de noivado. Ela também é corajosa, inteligente e leal aos seus amigos, repetidas vezes se colocando em perigo novamente para tentar salvá-los. Além disso, Erin também é bonita. Ela se difere da monstruosa família antagonista que conta com uma criança deformada, um homem sem uma perna, uma senhora obesa mórbida e, é claro, o principal

¹⁵⁶ No original: Buying gas necessitates a financial transaction, which feeds into the sense of economic resentment so often found in these narratives. The gas station also represents the last chance for our protagonists to turn back. It is the point at which they make the fatal choice to continue the journey that will lead them to disaster.

antagonista, Leatherface, que usa o rosto de suas vítimas como máscara. Como discutido anteriormente, os personagens “selvagens” são frequentemente retratados com diversas anomalias, pouca higiene, péssima higiene bucal e diversas doenças. Nos filmes de *hillbilly horror*, os bons são bonitos e os monstruosos são assim por dentro e por fora. “É nesse tropo que podemos ver a tensão subjacente da eugenia, tão importante para a construção das figuras do *redneck* e do *hillbilly* do início do século XX, realmente vir à tona” (MURPHY, 2013, p. 157-158, tradução nossa)¹⁵⁷.

As deformidades dos personagens rurais possuem uma grande importância para a narrativa nesse filme: as deformidades faciais de Leatherface (resultado de uma doença de pele) fizeram com que ele fosse abandonado em um lixão até ser adotado por sua família e fizeram com que ele fosse alvo de chacotas ao longo da infância.

O rosto roubado é, portanto, uma espécie de máscara neurótica por trás da qual Leatherface se esconde, assim como nossos próprios desejos psicosssexuais indizíveis podem estar ocultos por trás de uma máscara de conformidade social; assim como a ameaça terrorista invisível e sem rosto permeia invisivelmente a nação paranoica que é a América pós-11 de setembro (BLAKE, 2008, p. 145, tradução nossa)¹⁵⁸.

Porém, seu primeiro assassinato acontece somente na vida adulta quando ele mata seu chefe, um exemplo claro de como questões econômicas colocam pessoas do campo contra as da cidade. Esses personagens são tão assustadores porque é impossível negociar com eles, suas vítimas são vistas apenas como o “gado” que eles eram acostumados a matar antes de perderem seus empregos.

O enredo do filme se dá em termos muito parecidos com os filmes clássicos desse subgênero. Após ser submetida a diversos terrores inimagináveis e ver todos seus amigos perecerem um a um, a carismática *final girl* finalmente consegue escapar em um carro roubado. Porém, o alívio é apenas temporário. Nos minutos finais, é possível ver Leatherface correndo furiosamente com sua motosserra, pronto para fazer novas vítimas. Ele pode ter sido parado, mas apenas

¹⁵⁷ No original: It is in this trope that we can see the underlying strain of eugenics so important to the construction of early twentieth-century figurations of the ‘redneck’ and the ‘hillbilly’ really come to the fore.

¹⁵⁸ No original: The stolen face is thus a kind of neurotic mask behind which Leatherface hides, as assuredly as our own un- speakable psycho-sexual desires may be hidden behind a mask of social conformity; as sure as the unseen and faceless terrorist threat is said to invisibly pervade the paranoid nation that is America post- 9/11.

temporariamente. Leatherface não pode ser derrotado uma vez que ele se encontra à margem da sociedade e não obedece a nenhuma norma social e as consequentes punições por violá-las.

Pois ele nunca poderá ser "levado à justiça" por um sistema que ele se recusa a reconhecer. Você não pode conquistar o que é chamado de "*backwoods*", assim como não pode travar uma guerra contra o substantivo abstrato que é "terror" (BLAKE, 2008, p. 145, tradução nossa)¹⁵⁹.

Esses filmes são uma oportunidade de discutir diferentes questões e combater a ideia do idealismo e excepcionalismo norte-americano, porém é necessário questionar se eles não vão “longe demais” ao criar um Outro monstruoso. Se por um lado o *Massacre da Serra Elétrica* reconhece a violência a qual essas pessoas do campo foram submetidas, por outro ele nunca se aprofunda muito nessas questões ao mostrar uma família monstruosa que, de certa forma, merece essas violências. Ao apresentar discussões sobre a selvageria presente no coração dos EUA, é possível questionar se filmes como esse não foram longe demais a ponto de retirar a humanidade de seus *hillbillies*.

“Em filmes posteriores a 2000, como *Wrong Turn* e os vários spin-offs de *The Texas Chain Saw Massacre*, os antagonistas rurais às vezes se tornam tão distantes da humanidade a ponto de se tornarem completamente o “Outro”” (MURPHY, 2013, p. 173, tradução nossa)¹⁶⁰. Ao ressaltar apenas o caráter monstruoso, esse filme corre o risco de acabar reforçando as visões estereotipadas da região. “os pobres da zona rural são perigosos não apenas porque se ressentem de seus superiores, mas porque, em algum tipo de nível genético fundamental, eles realmente são inferiores” (MURPHY, 2013, p. 141, tradução nossa)¹⁶¹.

Porém, existem filmes que invertem a lógica dos filmes *hillbillies* e enxerga essas figuras de maneira mais simpática. Um desses filmes, *The Devil's Rejects* do diretor Rob Zombie, adota essa fórmula ao transformar a monstruosa família de seu filme anterior, *A Casa dos 1000 Corpos*, em protagonistas que conquistam a audiência.

¹⁵⁹ No original: For he can never be ‘brought to justice’ by a system he refuses to recognise. You can no more conquer that which is named ‘the backwoods’ than you can wage war on the abstract noun that is ‘terror’.

¹⁶⁰ No original: In post-2000 movies such as *Wrong Turn* and the various *The Texas Chain Saw Massacre* spin-offs, the rural antagonists sometimes even become so far removed from humanity as to be rendered entirely other.

¹⁶¹ No original: the rural poor are dangerous not just because they resent their betters, but because on some kind of fundamental genetic level, they truly are inferior.

O filme acompanha os sobreviventes da família Firefly, os irmãos Baby e Otis e seu pai Capitão Spaulding, fugindo da polícia após o xerife Wydell realizar uma operação em sua casa. Evocando discursos divinos e de moralidade, as ações de Wydell não passam de vingança após a família ter matado seu irmão no filme anterior. Os limites entre a civilidade do xerife e a selvageria do clã Firefly se tornam cada vez mais confusos conforme a narrativa avança e o primeiro adota técnicas cada vez mais sádicas e moralmente questionáveis em sua busca por vingança.

É aí que a linha divisória entre civilização e selvageria, entre a autoridade moral do Estado e a excrescência amoral que é o clã Firefly, entra em colapso quando Wydell (vingando a morte de seu irmão e de cerca de setenta outras vítimas) tortura suas vítimas com o entusiasmo de um louco (BLAKE, 2011, p. 194, tradução nossa)¹⁶²

A posição da polícia ao longo do filme, extremamente violenta e desrespeitando as normas que jura defender, pode ser associada com aquelas empregadas pelos Estados Unidos durante a chamada “Guerra ao terror”.

Uma crítica à autoridade ressoa fortemente nos filmes, pois a adesão cega a uma minoria "justa" e eleita é considerada o maior adversário da verdade. "Uma vez que a autoridade esteja totalmente comprometida com o princípio de perseguir qualquer oposição, ela só tem um caminho a seguir - o caminho de medidas progressivamente mais tirânicas, até se tornar motivo de preocupação até mesmo para seus próprios cidadãos (MCCOLLUM, 2017, p. 41, tradução nossa)¹⁶³.

Além disso, Wydell constantemente afirma que sua missão é santa e guiada pela vontade divina, muito semelhante ao discurso empregado por Bush ao longo de sua campanha. A primeira frase proferida pelo xerife no filme foi “está na hora de fazermos o que nosso Senhor chamaria de purificação dos perversos”. “Em *The Devil's Rejects*, o que é mostrado (o fanatismo e a queda inevitável do xerife

¹⁶² No original: It is there that the dividing line between civilization and savagery, between the moral authority of the state and the amoral excrescence that is the Firefly clan, collapses as Wydell (avenging the death of his brother and some seventy other posited victims) tortures his victims with the enthusiasm of a madman.

¹⁶³ No original: A critique of authority heavily resonates within the films as blind adherence to a ‘righteous’ and elect minority is deemed the greatest adversary of the truth. “once the authority is fully committed to the principle of persecuting any opposition, it has only one way to go – down the path of progressively more tyrannical measures, until it becomes a cause for concern even to its own citizens.

Wydell) e o que é mantido fora de vista (a opressão e a distorção do fanatismo de Bush) estabelecem uma correlação” (MCCOLLUM, 2017, p. 49, tradução nossa)¹⁶⁴

A caracterização de Zombie do agente da lei lançando uma guerra preventiva contra a difamada família Firefly, a fim de promover sua própria forma agressiva de governança, ecoa instantaneamente o avanço contencioso da "democracia" de Bush em solo estrangeiro após o 11/9. A retórica simplista, linha-dura e superficial do xerife, sem mencionar sua propensão à posse de armas, de certa forma se encaixa no molde de um arquétipo de anti-herói republicano horrível (MCCOLLUM, 2017, p. 46, tradução nossa)¹⁶⁵

A insinuação de que a "Guerra ao Terror" era uma campanha religiosa ficou terrivelmente clara quando Bush incluiu passagens bíblicas nos relatórios de segurança das tropas, que se viram sendo chamadas de "guerreiros sagrados", lutando pelo Deus da Bíblia contra as forças do mal (Soltz 2009 apud MCCOLLUM, 2017, p. 48, tradução nossa)¹⁶⁶

Esse filme trata seus personagens *hillbillies* de maneiras muito diferentes da fórmula esperada desse subgênero. Principalmente a partir da personagem de Baby, eles são bonitos, bem cuidados e possuem uma arcada dentária impecável. “Zombie captura continuamente o charme peculiar dos "rejeitados", fixando o enquadramento em seus rostos frequentemente sorridentes” (MCCOLLUM, 2017, p. 51, tradução nossa)¹⁶⁷. Eles são inteligentes e um tempo significativo do filme é dedicado a mostrar as interações da família uns com os outros. Constantemente é reforçado a humanidade dos personagens.

Apesar disso, o filme mostra como se é construído um discurso que os transforma em “Outros” a partir de informações divulgadas pela polícia e na mídia. Novamente, aqui é possível traçar paralelos com os discursos empregados nos anos seguintes aos atentados de 11 de setembro que buscavam a criação da figura do

¹⁶⁴ No original: In *The Devil's Rejects*, that which is shown (Sheriff Wydell's fanaticism and inevitable downfall) and that which is kept out of sight (the oppression and distortion of Bush's brush with fanaticism) establishes correlation.

¹⁶⁵ No original: Zombie's characterisation of the lawmaker launching a pre-emptive war on the vilified Firefly family, in order to promote his own aggressive form of governance, does instantly echo of Bush's contentious advancing of 'democracy' on foreign soil after 9/11. The sheriff's simplistic, hard-line and shallow rhetoric, not to mention his proclivity toward gun ownership, somewhat fits the mould of an archetypal and horrifying republican anti-hero.

¹⁶⁶ No original: The implication that the 'War on Terror' was a religious campaign, was made dreadfully clear when Bush included biblical passages on security reports for troops, who found themselves being referred to as 'holy warriors', fighting for the God of the bible, against the forces of evil.

¹⁶⁷ No original: Zombie continuously captures the peculiar charm of the 'rejects' by fixing the frame on their often-smiling faces.

“Outro” oriental, trazendo consequências negativas inclusive para pessoas morando nos EUA. A família Firefly não representa somente um “Outro” de um país distante, mas também aqueles que não se encaixam na noção de o que deveria ser um norte-americano e precisam enfrentar a intolerância e o ostracismo ao apresentarem discursos divergentes àqueles proferidos pela maioria. Isso pode ser visto claramente no filme com a mobilização de fé e preconceito por parte do xerife Wydell contra os Firefly por eles não se encaixarem nas noções de civilização, semelhante ao preconceito e oposição a opiniões, culturas e hábitos diferentes no pós 11 de Setembro.

Devido à insistência de Bush em usar pronomes como "nós" (o bem) e "eles" (o mal), um grupo se tornou local, familiar e reconhecível, enquanto o Outro foi caracterizado como distintamente diferente, arcaico e exótico (MCCOLLUM, 2017, p. 53, tradução nossa)¹⁶⁸.

Em nenhum momento os personagens se mostram envergonhados ou ressentidos por não se encaixar na “normalidade”. Eles são “livres” no sentido mais amplo possível, uma vez que não temem nenhum sistema de justiça e não se sentem obrigados a obedecer a ninguém. Em toda sua liberdade, esses personagens servem como um lembrete para a audiência do quanto ela aceita que o governo prive a sua, especialmente em uma era do Ato Patriótico. “Os Fireflys passam a encapsular toda a potencialidade anárquica do outro irracional, ao mesmo tempo em que permitem a reflexão ideológica sobre as qualidades simultaneamente repressivas e opressivas da (civilizada) vida cotidiana” (BLAKE, 2011, p. 193, tradução nossa)¹⁶⁹

Em sua guerra familiar contra a sociedade, sua total desconsideração pela moralidade contratual, seu desprezo apaixonado pelas restrições da lei e sua total liberdade para fazer e ser o que bem entenderem, Tiny e Rufus, Otis e Baby, Mother e Spaulding e o próprio Dr. Satan oferecem aos americanos um lembrete oportuno dos limites que eles consensualmente permitiram que fossem impostos à sua liberdade (BLAKE, 2011, p. 194, tradução nossa)¹⁷⁰

¹⁶⁸ No original: Due to Bush’s insistence on using pronouns such as ‘we’ (the good) and ‘they’ (the evil), one group became local, familiar and recognisable, while the Other was characterised as distinctively dissimilar, archaic and exotic.

¹⁶⁹ No original: the Fireflys come to encapsulate all the anarchic potentiality of the irrational other while allowing for ideological reflection on simultaneously repressive and oppressive qualities of everyday (civilized) life.

¹⁷⁰ No original: In their familial war against society, their utter disregard for consensual morality, their passionate contempt for the strictures of the law, and their utter freedom to do and be whatever they goddamn please, Tiny and Rufus, Otis and Baby, Mother and Spaulding, and Dr. Satan himself offer Americans a timely reminder of the limits they have consensually allowed to be placed on their liberty.

Mais do que isso, ao contrastar a figura do xerife com a da família Firefly, que em busca de vingança passa a desprezar cada vez mais as normas sociais, mostra como eles não são tão diferentes assim.

Assegurando à família Firefly que eles acabarão "sentindo a dor e o sofrimento de cada uma das vítimas", a falta de sinceridade do xerife e os métodos terríveis de sua reação ao assassinato de seu irmão sinalizam uma reviravolta vingativa nos acontecimentos (MCCOLLUM, 2017, p. 50, tradução nossa)¹⁷¹.

Esse contraste entre dois grupos sociais distintos que pouco a pouco passam a ter cada vez mais semelhanças mostra como, apesar dos julgamentos à família Firefly por seus hábitos, é tentador agir da mesma maneira que eles caso houvesse a oportunidade.

Diferente das críticas feitas ao *remake* de *Massacre da Serra Elétrica*, *The Devil's Reject* apresenta uma forte preocupação em humanizar a família Firefly. Isso pode ser visto nas interações entre eles, seus momentos descontraídos e principalmente, a partir das violências cometidas pelo xerife contra eles. "Zombie se esforça para obscurecer nosso sentimento de estranheza em relação aos Fireflies, enfatizando constantemente sua humanidade subjacente e os maus-tratos sofridos nas mãos do xerife corrupto" (MCCOLLUM, 2017, p. 55, tradução nossa)¹⁷².

Um dos casos mais marcantes se dá no final do filme quando Baby tenta escapar do xerife de uma maneira semelhante a cenas de perseguição em filmes clássicos do subgênero. Ocupando o lugar normalmente reservado para *final girl*, Baby corre e tenta se esconder enquanto Wydell a persegue com um machado (um instrumento frequentemente usado por vilões). "À medida que percebemos que Wydell é um instrumento de vingança, determinado a levar os Fireflies à justiça, custe o que custar, Zombie consegue subverter habilmente nossas expectativas, alinhando nossa simpatia com o "demônio" (MCCOLLUM, 2017, p. 59, tradução nossa)¹⁷³.

¹⁷¹ No original: Assuring the Firefly family that they will eventually 'feel the pain and suffering of every last victim', the sheriff's insincerity, and the dire methods of his reaction toward the murder of his brother, signals a vengeful turn of events.

¹⁷² No original: Zombie strives to obscure our sense of the Fireflies' otherness by consistently stressing their underlying humanity and mistreatment at the hands of the corrupt sheriff.

¹⁷³ No original: As we come to realise that Wydell is a barrelling instrument of retribution, hell-bent on bringing the Fireflies to justice no matter the cost, Zombie manages to deftly subvert our expectations by aligning our sympathies with the 'devil'.

O filme permite que a audiência reflita sobre as noções maniqueístas de “nós” e “outros” ao criar uma narrativa que faça com que a audiência simpatize com os antes considerados “selvagens”. “Ao solicitar a empatia do público pelo “demônio”, *Zombie* permite que o espectador tenha um espaço diferenciado para refletir e questionar os limites rígidos entre “nós” e “eles”, os “benfeitores” e os “malfeitores”” (MCCOLLUM, 2017, p. 59, tradução nossa)¹⁷⁴.

“Abaixo da narrativa pós-iluminista de progresso e perfeição sobre a qual repousam as fórmulas dominantes de identidade nacional, podemos ver uma história alternativa e muito mais sombria” (BLAKE, 2011, p. 193, tradução nossa)¹⁷⁵. Em uma era marcada por discursos que demonizam a figura de um “Outro” exótico ao mesmo tempo que ressaltam a identidade nacional e o que significa ser um norte-americano, os filmes *hillbillies* surgem para se contrapor a discursos mainstream ao mostrar que dentro dos próprios EUA não é possível pensar em uma única identidade nacional. Mais do que isso, esses filmes recuperam a capacidade de cometer violências presente nos norte-americanos que o governo tentou a todo custo esconder ou justificar (como pôde ser visto nas controvérsias das divulgações das fotos de tortura em Abu Ghraib e Guantánamo).

Além disso, esses filmes mostram a figura do *hillbilly* (historicamente ligada a posições individualistas e distanciadas de figuras de autoridades) como pessoas verdadeiramente livres de amarras da sociedade. Isso permite que a audiência constate o quanto ela própria não é livre em comparação a eles, “o *hillbilly* ilustra amplamente os limites impostos à liberdade por uma sociedade cada vez mais organizada e urbanizada” (BLAKE, p. 196, tradução nossa)¹⁷⁶. Essa questão se torna particularmente relevante no contexto pós atentados 11 de setembro em que constantemente foi reforçado o quanto os EUA eram a terra da liberdade e deviam, portanto, levar essa liberdade para outras nações.

A grande narrativa homogeneizada da coesão nacional e do esforço comunitário compartilhado, evocada por presidentes como George W. Bush como meio de demonizar o “outro” alienígena, é aqui negada pela selvageria aterrorizante que está

¹⁷⁴ No original: Through *Zombie*’s soliciting his audience’s empathy for the ‘devil’, he allows the spectator a nuanced space with which to reflect upon, and interrogate, that which drew harsh boundaries between ‘us’ and ‘them’, the ‘do-gooders’ and the ‘evildoers’.

¹⁷⁵ No original: unning beneath the post-Enlightenment narrative of progress and perfectibility on which dominant formulations of national identity rest, we can see an alternative and far darker story.

¹⁷⁶ No original: the *hillbilly* amply illustrates the limits placed on liberty by an increasingly organized and urbanized society

no coração da própria América (BLAKE, 2011, p. 192, tradução nossa)¹⁷⁷.

¹⁷⁷ No original: The homogenized grand narrative of national cohesion and shared communal endeavor evoked by presidents such as George W. Bush as a means of demonizing the alien “other” are here denied by the terrifying savagery that lies at the heart of America itself

Nas sombras do desespero: os finais monstruosos e o pessimismo pós atentados

Isabel Cristina Pinedo analisa em seu livro *Recreational Terror: Women and the Pleasures of Horror Film* os chamados filmes de terror pós-modernos (aqueles feitos a partir dos anos 70). Para ela, esses filmes optam majoritariamente por finais em aberto e por retratar a realidade muito mais sombria e instável em que o mal está sempre à espreita e as pessoas estão cada vez mais paranoicas. Isso se dá por eles se situarem em contextos de crise da sociedade capitalista pós-industrial (como a Guerra do Vietnã) e do questionamento da validade de estruturas tradicionais de autoridade. “Todd Gitlin associa o pós-modernismo à erosão das categorias universais, ao colapso da fé na inevitabilidade do progresso, e ao colapso de instituições morais (1989 apud PINEDO, 1997, p.11, tradução nossa)¹⁷⁸. Além disso, outra característica essencial desses filmes é o uso muito mais frequente da noção de violência como constituinte da vida cotidiana, a ideia da ineficácia da ação humana, inclusive de autoridades científicas e do Estado.

Esse capítulo tem como objetivo argumentar que os filmes de terror produzidos após o 11/09 possuem as mesmas características que essas obras pós-modernas, mas ainda mais exacerbadas. “ (...) agora temos o verdadeiro desespero e niilismo que mostra que o mal pode e vai vencer tudo” (WETMORE, 2012, p. 3, tradução nossa)¹⁷⁹. De forma a demonstrar isso serão utilizados os filmes que foram discutidos ao longo desse trabalho, mais especificamente as obras *Jogos Mortais*, *O Albergue*, *Os Estranhos* e o *remake* de *O Massacre da Serra Elétrica*. Todos esses filmes apresentam se não a derrota de seus personagens principais, no mínimo a noção de que os protagonistas podem ter escapado, mas apenas temporariamente. Eles também possuem muito menos humor e momentos engraçados do que os filmes das décadas anteriores (principalmente os do ciclo dos anos 90, como a franquia *Pânico*), mais violência (como pode ser visto no surgimento do subgênero *torture porn*) e até mesmo o uso de menos cores e preferência por tons mais escuros e terrosos na cinematografia. “No cinema de terror pós-11 de setembro, não há

¹⁷⁸ No original: Todd Gitlin associates postmodernism with the erosion of universal categories, the collapse of faith in the inevitability of progress, and the breakdown of moral clarities.

¹⁷⁹ No original: now we get true hopelessness and nihilism that shows that evil can and will conquer all.

Deus, não há nenhuma figura de autoridade que possa resolver a situação, nada nos salva e todos ou quase todos morrem” (WETMORE, 2012, p. 118, tradução nossa)¹⁸⁰.

Esses filmes apresentam uma similaridade ao valorizarem elementos realistas e a maldade humana. Apesar de serem uma parcela significativa dos filmes de terror é importante mencionar que sua popularização não significa que filmes sobrenaturais ou com monstros perderam totalmente a importância, muito pelo contrário. Como maneira de complementar a análise, a última parte do capítulo irá se dedicar a comentar sobre um dos subgêneros mais famosos de monstros: o filme de apocalipse zumbi. A escolha se deu pela profunda relação que esses monstros têm com cenários de crise institucional e trauma.

O uso dos tropos, temas e escolhas de finais desses filmes não são necessariamente novos no cinema de horror, “O mal vence, talvez com mais frequência em filmes de terror, independentemente do período, do que em qualquer outro gênero” (WETMORE, 2012, p. 12, tradução nossa)¹⁸¹. Porém, é interessante analisar a maneira como os filmes da década de 2000 se apropriaram deles em um momento de luto nacional e sentimentos de insegurança.

Como argumentado na introdução, filmes de outros gêneros que tentaram apresentar histórias heroicas e de coragem sobre os atentados foram rejeitados pelo público em geral. Durante uma tragédia e um sentimento de falha das instituições era difícil pensar em heróis quando o momento era percebido como uma derrota. Ao invés disso, filmes de terror passaram a dominar bilheterias. Até hoje a franquia de *Jogos Mortais* é a quinta mais lucrativa da história do cinema de horror (HICKS, 2023). A autora Carol Clover compara a ação de ir diversas vezes ao cinema assistir esses filmes com o conceito de “compulsão à repetição” de Freud em que o indivíduo repete as mesmas ações dolorosas e traumáticas em uma tentativa de aliviar a dor, processar as emoções, encontrar respostas ou até mesmo tentar mudar as consequências delas. Assistir essas obras várias e várias vezes permite que o espectador processe emoções dolorosas e viva o luto ao mesmo tempo

¹⁸⁰ No original: In post-9/11 horror cinema, there is no God, there is no authority figure that can fix the situation, nothing saves us and everybody or almost everybody dies.

¹⁸¹ No original: Evil wins, perhaps more often in horror films regardless of period, than in any other genre.

que essas ações não se tornam dolorosas demais pelo afastamento da realidade típica do gênero.

Os filmes do subgênero *torture porn*, mais especificamente as franquias *Jogos Mortais* e *O Albergue* analisadas nesse trabalho, são marcados pela brutalidade e violência. O consenso das críticas sobre esses filmes são o foco na crueldade humana e na violência, seu caráter realista (sem nenhum elemento sobrenatural) e sua produção a partir de 2003 (separando-os dos diversos outros filmes sobre tortura produzidos anteriormente). Eles se destacam por surgirem em um contexto em que os maiores sucessos de bilheteria do gênero de horror eram filmes com classificações etárias menores e com temas sobrenaturais.

As duas franquias mencionadas se iniciam mostrando que a normalidade já foi interrompida e o mundo é marcado pela violência. O primeiro filme de *Jogos Mortais* começa com os protagonistas acorrentados em um banheiro imundo e prontamente recebem a notícia de que terão que “jogar” para sobreviver enquanto o filme *O Albergue* mostra a limpeza de objetos e de sangue de um local destinado à tortura.

Esses filmes começam nos mostrando o mundo do filme, que é imutável e irredimível. Essencialmente, não há interrupção do mundo cotidiano, porque o filme está revelando a natureza horrível do mundo cotidiano e desmascarando nossa crença em qualquer outra sociedade (ALVARADO, 2007, p. 11, tradução nossa)¹⁸².

Mesmo no primeiro ato de *O Albergue* em que essencialmente acompanhamos a aventura dos jovens protagonistas em busca de sexo, drogas e diversão pela Europa de uma forma quase cômica, dificilmente a audiência consegue compartilhar do mesmo prazer frívolo deles por estar constantemente antecipando a tortura e o fim dos personagens.

Agora, com mais conhecimento do mundo do filme do que os personagens principais possuem, é difícil para o espectador se envolver no mesmo prazer das festas, drogas e frivolidade que os personagens experimentam (ALVARADO, 2007, p. 22, tradução nossa)¹⁸³.

¹⁸² No original: These films begin by showing us the world of the film, which is unchanging and unredeemable. Essentially there is no disruption of the everyday world, because the film is revealing the gruesome nature of the everyday world and debunking our belief in any other society.

¹⁸³ No original: Now with more knowledge of the world of the film than the main characters possess, it is difficult for the viewer to engage in the same enjoyment of the parties, drugs, and frivolity the characters experience.

Além disso, os finais desses filmes são, no mínimo, insatisfatórios. A violência prevalece e é claro que os torturadores não foram derrotados e irão atacar novamente. Em *Jogos Mortais* um dos protagonistas consegue escapar (mesmo que com um pé decepado), mas é incerto se ele realmente conseguiu fugir ou se foi capturado novamente e seu destino só é revelado no sétimo filme da franquia. O outro protagonista, por outro lado, termina o filme ainda acorrentado e deixado para morrer com a então revelação da identidade do “assassino” Jigsaw. De maneira semelhante, o protagonista de *O Albergue* consegue escapar, porém extremamente machucado e traumatizado e ainda em perigo. A organização responsável pela captura e venda de pessoas para serem torturadas está longe de ser derrotada e é deixado claro que ela continuará atuando. A força dela é reforçada ainda mais no filme seguinte que começa com a morte do protagonista do filme anterior e termina com a “mocinha” se juntando à organização. A sensação de desesperança desses filmes é prevalecente e a mensagem é clara: não se pode voltar a um lugar seguro porque ele nunca existiu de fato.

Esses filmes geram empatia por parte da audiência ao assistir um personagem (com características específicas, história e emoções) passar por situações de dilema moral sabendo que nada daquilo aconteceu e ninguém se machucou na vida real. A maior parte das pessoas se imagina como vítima ao imaginar um cenário de tortura e esses filmes são a possibilidade de experimentar esse cenário à distância. Mesmo em filmes como *Jogos Mortais*, em que o espectador norte-americano é obrigado a confrontar a realidade que seu país é visto como torturador no cenário internacional, ele ainda é convidado a se identificar com os protagonistas e a reavaliar seus sentimentos em relação ao seu país. Esse subgênero permite que a audiência possa avaliar e processar seus sentimentos em relação aos temas de tortura e violência tão presentes após a divulgação das torturas de estrangeiros em prisões norte-americanas e declarações de guerras no Oriente Médio.

A ficção permite que o público interaja com imagens violentas ao mesmo tempo em que evita os desconfortos políticos e morais particulares inerentes ao envolvimento com imagens genuínas de guerra, por exemplo, porque a ficção vem com a garantia de que ninguém foi realmente prejudicado. A ficção-horror permite que o público explore dilemas morais porque é ficcional e, portanto, está parcialmente distante do imediatismo das

circunstâncias político-históricas (JONES, 2013, p. 69, tradução nossa)¹⁸⁴.

Além disso, é interessante notar a prevalência de cenários pouco coloridos e, de certa forma, feios. Grande parte de *Jogos Mortais* se passa em um banheiro imundo e pequeno, com luzes brancas e frias em uma palheta de cores entre azul e verde (típicas de hospitais) e sem nenhuma iluminação natural. Já em *O Albergue* a palheta prevalecente (principalmente nas torturas que ocorrem em um cenário subterrâneo) é em tons terrosos. Constantemente o filme reforça o cenário de pobreza e sujeira da cidade na Eslováquia em que se passa o filme e a tortura ocorre em um subsolo mal iluminado e com aparência de velho e desgastado. É como se, de certa forma, os cenários desses filmes replicassem a sobriedade dessas histórias.

O filme *Os Estranhos*, analisado na primeira parte do capítulo de questões espaciais, também se encaixa nas características dos filmes sombrios do pós 11 de Setembro. Em primeiro momento, a sensação de desconforto se dá pela ausência de motivação dos antagonistas e pela sensação de que eles estão sempre um passo à frente dos protagonistas, apenas brincando com eles até cansarem e os assassinares.

O filme se inicia quase como uma obra de drama, mostrando um típico casal de classe média em crise. Porém quando confrontados com o perigo eles se mostram mais frágeis do que nunca. Em uma quebra de expectativa em que se espera que eles consigam se unir para enfrentar a ameaça, eles se mostram cada vez mais distantes e em crise e é reforçado a ideia de impotência do protagonista masculino para proteger os dois (como a sua inabilidade para usar uma arma e quando a usa acaba matando seu melhor amigo e a melhor opção de salvá-los), muito distante de uma figura heroica. O filme é marcado pelo constante temor e certeza de que eles não têm nenhuma chance de sobreviver.

Além disso, o filme também termina de uma maneira sombria e pessimista. Os vilões saem ilesos e deixando claro que irão atacar novamente quando uma delas afirma que da próxima vez será mais fácil matar. Nos momentos finais os

¹⁸⁴ No original: Fiction permits audiences to interact with violent images while evading the particular political and moral discomforts inherent to engaging with genuine war images, for example, because fiction comes with the assurance that no-one was really harmed. Horror-fiction allows audiences to explore moral dilemmas because it is fictional and therefore is partially distanced from the immediacy of politico-historical circumstances.

protagonistas professam seu amor um pelo outro para imediatamente serem brutalmente esfaqueados repetidas vezes. A última cena do filme mostra a protagonista feminina terrivelmente ferida sendo encontrada por duas crianças, abrindo os olhos e gritando em completo pavor, seu companheiro morto ao seu lado. A mensagem do filme é clara, mesmo na remota chance de que ela consiga sobreviver, ela é deixada sem nada. Extremamente traumatizada, ferida e marcada pela morte de seu namorado qualquer prospecto de sua vida é negativo.

O *remake* de *O Massacre da Serra Elétrica* se destaca por seguir os mesmos elementos do subgênero *slasher* que foi popularizado nos anos 80 e teve seu declínio no fim da década de 90. Esses filmes costumam ter uma fórmula e um roteiro a ser seguido, além de elementos-chave: o assassino (em sua maioria homens); um lugar terrível, no qual a *final girl* (um dos tropos mais famosos do horror, a última sobrevivente para enfrentar o assassino) finalmente percebe que está em perigo imediato; a arma utilizada pelo assassino e posteriormente pela *final girl* (raramente uma arma de fogo, e sim facas, machados, serras elétricas, servindo como um simbolismo de um elemento fálico); as vítimas acumuladas; o choque com a violência e, é claro, o herói (mais especificamente, uma heroína, a chamada *final girl*).

Porém, o tom desse filme é consideravelmente mais sombrio do que sua versão original. O *remake* passa um tempo considerável apresentando a família antagonista em detalhes, reforçando sua monstruosidade. A diferença dos dois filmes é demonstrada logo no começo do filme: enquanto na versão original eles dão carona para um dos antagonistas em uma cena tensa, mas levemente cômica, no *remake* a viajante em busca de carona é uma vítima anterior da família e a cena é muito mais deprimente com a jovem traumatizada e incapaz de contar o que aconteceu. O final da personagem é também muito mais trágico: em poucos minutos ela se suicida (em uma cena extremamente gráfica) e é sua morte que faz com que o enredo se desenvolva, diferentemente do enredo dos protagonistas originais em que eles estão indo visitar a casa antiga da família da protagonista.

A protagonista assume o papel de uma *final girl* e consegue fugir. Assim como Sally, a *final girl* da versão original, ela termina o filme viva, mas traumatizada. Porém, no caso dela, é possível argumentar que seu destino foi ainda pior por ela ter presenciado a morte de grande parte de seus amigos e ter sido incapaz de salvá-los, enquanto Sally nunca chega a ver o corpo de seus amigos.

Também nessa versão é reforçada a continuação do reinado de terror do clã antagonista marcada por uma certa “invencibilidade” uma vez que o xerife da região é um membro da família. A primeira cena do filme mostra policiais sendo atacados pelo vilão Leatherface após os eventos do filme.

Esse filme se assemelha ao subgênero *torture porn* por apresentar uma violência muito mais gráfica e dar destaque às cenas de tortura. A paleta de cores também é muito mais escura e terrosa, muito diferente do filme anterior que apresentava cores vibrantes e coloridas replicando o movimento hippie. O filme também é significativamente mais escuro, grande parte dele e, principalmente, seu clímax ocorre à noite enquanto no original ela se dá durante o dia.

Além disso, esse filme possui uma semelhança curiosa com *Os Estranhos*: os dois filmes tentam se passar como baseados em fatos reais. As cenas iniciais são voltadas para mostrar supostas gravações reais e uma narração explicando o que aconteceu. O senso de desconforto desses filmes é amplificado por darem a entender que não somente essas situações poderiam acontecer com alguém, mas sim que elas já aconteceram.

A maior semelhança entre os quatro filmes brevemente analisados aqui é o caráter realista dessas obras. Todos eles dedicam boa parte de seu foco na violência perpetrada por seres humanos. Não há qualquer sinal de elementos sobrenaturais. Isso não significa, porém, que não exista filmes com elementos fantásticos ou de monstros nessa época e que eles não possuam relevância. Muito pelo contrário, há uma proliferação de filmes de zumbis, vampiros e lobisomens, além de outros monstros. Os filmes de zumbis possuem uma relevância particular para o cenário após o 11/09 e particularmente o cenário fatalista e de desesperança que se seguiu. Eles são, necessariamente, filmes de apocalipse e de falha de instituições de segurança. A seção a seguir tem como objetivo discutir os filmes de zumbi produzidos na década de 2000 e sua ligação com os atentados.

3.1 “Eu sei que algumas coisas são piores que a morte”...reflexões apocalípticas e a ameaça zumbi

O ciclo de filmes de zumbi foi popularizado principalmente no fim dos anos 60 e início dos anos 70 com o lançamento de *A Noite dos Mortos Vivos* em 1968. Porém esse subgênero passou por um certo renascimento na década de 2000 com filmes como o *remake* de *Madrugada dos Mortos* de 2004 e *Terra dos Mortos* de

2009. É possível argumentar que os zumbis são os mais monstruosos dos monstros. Diferentemente de vampiros e lobisomens, eles não têm nenhuma consciência de suas ações e é impossível argumentar com eles. “Não é possível argumentar, apelar ou dissuadir os zumbis por meio do discurso lógico - ou repelir por superstições como alho ou cruzeiros, por exemplo” (BISHOP, 2009, p. 27, tradução nossa)¹⁸⁵. Sua natureza faz com que autores e críticos de terror comparem esses monstros com a figura do terrorista. “Da mesma forma, não se pode argumentar com os zumbis, não se pode negociar com eles, eles buscam apenas replicar a si mesmos, o que também os torna uma excelente metáfora para os terroristas” (WETMORE, 2012, p. 159, tradução nossa)¹⁸⁶. A transformação em zumbi implica em uma perda de qualquer traço de personalidade. Não mais considerado como uma pessoa, esse novo ser possui apenas um objetivo: causar destruição.

Esses filmes são pautados na ideia de que qualquer um, independente de classe, raça ou sexo, pode se tornar um zumbi ao ser infectado. Esse cenário favorece um ambiente de paranoia, uma característica comum dos filmes de terror pós modernos e amplificada nos filmes pós 11 de setembro. Além disso, um tropo comum nesses filmes é que um amigo, aliado e familiar é infectado e tenta a todo custo esconder a mordida o que resulta em ainda mais mortes e uma tragédia, amplificando o ambiente de paranoia em que ninguém é confiável.

A transmissão da infecção zumbi é uma forma simbólica de lavagem cerebral radical, como nos autômatos escravizados de alguns dos primeiros filmes de zumbis. Como qualquer pessoa pode ser infectada (ou seja, condicionada) a qualquer momento, todos são uma ameaça em potencial; a paranoia, portanto, torna-se uma ferramenta crucial para a sobrevivência. As pessoas mordidas geralmente escondem o ferimento, portanto, não se pode confiar totalmente nem mesmo em amigos e familiares (BISHOP, 2009, p. 41, tradução nossa)¹⁸⁷

Diretamente oposta à figura do zumbi está a do sobrevivente. A figura heroica desses filmes é, na maior parte das vezes, um homem líder de um grupo ou

¹⁸⁵ No original: To that end, zombies cannot be reasoned with, appealed to, or dissuaded by logical discourse—or repelled by superstitions such as garlic or crosses, for that matter.

¹⁸⁶ No original: Similarly, Zombies cannot be reasoned with, cannot be negotiated with, they seek only to replicate themselves, which also makes them an excellent metaphor for terrorists.

¹⁸⁷ No original: The transmission of the zombie infection is a symbolic form of radical brainwashing, as in the enslaved automatons of some early zombie films. Because anyone can become infected (i.e., conditioned) at any time, everyone is a potential threat; paranoia, therefore, becomes a crucial tool for survival. Those bitten often hide the injury, so even friends and family members cannot be fully trusted.

uma figura solitária. Esse personagem é constantemente associado com a figura do pistoleiro ou do caubói fundador do Estado. Eles se mostram necessários em um momento de trauma em que é necessário pensar no “renascimento” de uma nação. O explorador da nova nação se assemelha ao herói dos filmes de zumbi uma vez que é a missão de ambos desbravar um novo desconhecido. “A sobrevivência da raça humana diante de um holocausto de zumbis depende, em última análise, das escolhas que os sobreviventes fizerem. E quem melhor para tomar as rédeas na beira da catástrofe, no limite do mundo, do que o cowboy?” (ANDERSON, 2014, p. 209, tradução nossa)¹⁸⁸. Assim como no caso dos primeiros peregrinos, grande parte dos protagonistas dos filmes de zumbi (principalmente nos filmes mais conservadores, como será visto mais para frente) se juntam em pequenos grupos para sobreviver.

O que estou sugerindo é que existe uma afinidade natural entre o mito da fronteira e o gênero zumbi. Ambos são desencadeados pelo trauma e se alimentam dele. A guerra gera reflexivamente uma repetição simbólica compulsiva do mito na cultura popular. E ambos se fixam no renascimento, o que torna os zumbis recipientes ideais para contos de fronteira, não muito diferente das maneiras pelas quais o faroeste serviu tão habilmente - ao longo de muitas gerações (ANDERSON, 2014, p. 209, tradução nossa)¹⁸⁹

Os filmes de zumbi são essencialmente filmes sobre o apocalipse e o que acontece após isso. Eles seguem o tropo comum dos filmes pós modernos e dos filmes pós 11 de setembro em que todas as instituições (a polícia, o governo, os militares) falharam para proteger seus cidadãos. Essas narrativas apresentam o “pior cenário possível” em que não há mais nenhum vestígio da civilização antiga e as pessoas estão morrendo ou se contaminando em velocidades fantásticas, não há espaço para nenhum sentimento além de medo e a busca por sobreviver.

Um tropo dominante do horror pós-11 de setembro, portanto, é o fracasso da liderança e das figuras de autoridade em proteger, a incapacidade das coisas em que acreditamos de impedir a catástrofe (seja a oração, a polícia, Deus ou o governo) e a morte

¹⁸⁸ No original: The survival of the human race in the face of a zombie holocaust depends, ultimately, upon the choices the survivors make. And who better to seize the reins at the rim of catastrophe, at the edge of the world, than the frontier cowboy?

¹⁸⁹ No original: What I am suggesting is that there exists a natural affinity between the frontier myth and the zombie genre. Both are triggered by and feed on trauma. War reflexively engenders a compulsive symbolic replaying of the myth in popular culture. And both fixate on rebirth, which makes zombies ideal vessels for frontier tales, not unlike the ways in which the western has so capably served —over many generations.

e destruição resultantes (WETMORE, 2012, p. 119, tradução nossa)¹⁹⁰

Ademais, esses filmes também trabalham diretamente com a ideia do luto. Todos os personagens dessas narrativas tiveram amigos ou familiares que morreram durante o apocalipse e o luto é um tema frequente. Muitas vezes, os protagonistas se perguntam se realmente vale a pena continuar lutando após tanta dor e sofrimento, de maneira que, em alguns casos, a morte parece ser uma opção menos dolorosa. Esses filmes mostram que existem sim coisas mais dolorosas que a morte, como ser contaminado ou perder uma pessoa querida. Um dos melhores exemplos é uma fala do personagem Kenneth de *Madrugada dos Mortos* em que, após presenciar tantas mortes, ele diz que em todos os funerais que frequentou ele se sentia sortudo por estar vivo, mas não mais. Com o apocalipse zumbi ele descobriu que existem coisas piores que a morte, como não poder fazer nada além de sentar e esperar a sua vez.

Esses filmes possuem o potencial de apresentar narrativas tanto conservadoras quanto progressistas. Os filmes conservadores apresentam um mundo distópico sem nenhuma chance de recuperar a sociedade pré-apocalíptica, a salvação e o “final feliz” só são possíveis com o abandono de valores cosmopolitas e a mudança para locais isolados no interior. Os finais mais negativos desses filmes são voltados principalmente para o questionamento se a humanidade sequer merece ser salva. São esses filmes que apresentam a maior proximidade possível entre o herói e o caubói e defende uma certa regressão a um estado pré-moderno. Já os filmes de zumbi mais progressistas apresentam uma visão menos sombria do futuro, em que ainda é possível voltar para uma certa “normalidade” anterior e os zumbis passam a ser uma ameaça com a qual é possível conviver, sem precisar abandonar ideais urbanos.

A destruição da cidade simboliza a destruição de valores urbanos e o fracasso da modernidade. Em filmes de zumbi conservadores, como *Eu sou a Lenda* e *Diário dos Mortos*, ambos de 2007, a sociedade é apresentada como corrupta e perdida. Os protagonistas não se preocupam somente com os zumbis, mas também com seus próprios aliados. A falha da modernidade e suas instituições é

¹⁹⁰ No original: A dominant trope of post-9/11 horror, therefore, is the failure of leadership and authority figures to protect, the inability of the things we believe in to stop catastrophe (whether that be prayer, the police, God or government), and the resultant death and destruction which follows.

representada principalmente pelo foco dado nas cidades vazias e monumentos icônicos destruídos. Eles passam a mensagem clara de que nenhuma tecnologia moderna, ciência avançada ou instituição forte é páreo aos zumbis.

Essas imagens gráficas de decadência urbana servem como representações visuais de como os grandes governos modernos, com todo o seu armamento militar tecnologicamente sofisticado e sua dependência de cientistas altamente instruídos e treinados em universidades, mostraram-se impotentes diante do avanço da ameaça zumbi (KAMERLING, 2020, p. 147, tradução nossa)¹⁹¹

A imagem do presidente Bush foi constantemente atrelada a do caubói ao longo de seu governo em que o discurso popular era de que o presidente conduzia os assuntos de política externa à “moda texana”, utilizando da força bruta para alcançar seus objetivos. Seus discursos culminaram em uma “muitos comentários em editoriais e artigos de notícias que descreviam George W. Bush como um xerife cowboy que dizia aos bandidos para saírem da cidade ou enfrentarem as consequências” (DODWELL, 2004)¹⁹². A associação do presidente ao caubói era reforçada por ele mesmo como pode ser visto em sua preferência por botas e chapéus comumente associadas ao velho oeste. Essa imagem é replicada nos filmes de terror conservadores em que o herói protagonista assume a identidade do caubói.

Nesses filmes, a cidade se apresenta como um lugar inseguro e a ser temido, muito semelhante a comentários de extrema direita que veem com maus olhos a diversidade da cidade e reforçam o desejo de voltar para um passado utópico dos primeiros peregrinos no que viria a se tornar os Estados Unidos. É possível afirmar que esses filmes replicam o sonho obscuro pela destruição da cidade e a necessidade de se voltar para esse passado idílico. “Para muitos da direita, a cidade é irreal, uma terra estrangeira a ser temida. A imaginação cinematográfica de sua destruição nas mãos das hordas de zumbis representa um sonho conservador” (KAMERLING, 2020, p. 148, tradução nossa)¹⁹³. Nesses filmes, como argumenta Kamerling, o medo da contaminação pode ser comparado ao medo da mistura de diferentes

¹⁹¹ No original: Such graphic images of urban decay serve as visual representations of how big modern governments, with all their technologically sophisticated military weaponry and their reliance on highly-educated, university-trained scientists proved powerless before the advancing zombie menace.

¹⁹² No original: multitude of commentary in editorials and news articles that depicted George W. Bush as a cowboy sheriff who told outlaws to get out of town or face the consequences.

¹⁹³ No original: For many on the right, the city is unreal, a foreign land to be feared. Cinematic imaginations of its destruction at the hands of the zombie hordes represent a conservative dream.

culturas no ambiente da cidade. O que antes era um local majoritariamente branco e heteronormativo passa a ser, pouco a pouco, “invadido” por ideias multiculturais e diferentes. O medo da cidade contaminada por zumbis é visto como uma maneira cinematográfica de se elaborar o medo conservador da difusão de ideias cosmopolitas nas cidades.

O medo da impureza se funde com uma imaginação da cidade que vê as grandes metrópoles do mundo como caldeirões multiculturais, distintos das pátrias etnicamente mais puras (e heteronormativas) que as cercam (KEMERLING, 2020, p. 148, tradução nossa)¹⁹⁴

O caráter sombrio desses filmes se dá no constante questionamento se a humanidade merece ser salva. Eles valorizam a construção de pequenos grupos comunitários e, em muitas vezes, a figura do herói (caubói) solitário. O filme *O Diário dos Mortos* constantemente mostra como aqueles que supostamente deviam ser aliados por não terem sido contaminados são tão perigosos quanto os zumbis. Constantemente o grupo principal precisa se defender dessas outras pessoas, chegando até a serem roubados e deixados para morrer. A imagem mais emblemática ocorre ao final do filme em que a namorada do protagonista (morta enquanto tentava documentar o que estava acontecendo) se questiona se a humanidade deve ser salva ao assistir um dos últimos vídeos deixados por ele: um em que um grupo de caça propositalmente mata pessoas que foram deixadas para morrer apenas que elas voltem como zumbis com o objetivo de usá-las como alvos.

Os filmes conservadores que possuem finais mais positivos podem ser vistos como “o sonho” conservador. Como em *Eu Sou a Lenda* em que os dois sobreviventes somente conseguem ter paz ao chegar em Vermont, um estado rural e isolado que ainda estava livre da contaminação. Aqui se adota um discurso simplista de que a força bruta (e, principalmente, o uso de armas de fogo) é a coisa mais importante de todas para a sobrevivência das pessoas e os zumbis só servem para serem brutalmente mortos. A solução é a volta de modelos mais simples baseados nos brancos rurais da figura dos peregrinos e o isolamento e uso de técnicas rudimentares para sobreviver.

No final do século XX e início do século XXI, esses contos pós-apocalípticos são mundos de fantasia imaginados por reacionários políticos da direita que se veem como herdeiros de

¹⁹⁴ No original: The fear of impurity merges with an imagination of the city that views the great metropolises of the world as mongrel multicultural melting pots distinct from the more ethnically pure (and heteronormative) homelands that surround them.

um passado americano pré-moderno inventado, no qual as pessoas comuns da zona rural (brancas) confiavam no poder das armas e na capacidade individual, independentemente de qualquer supervisão governamental, para sobreviver e proteger suas liberdades dadas por Deus. (KEMERLING, 2020, p. 151, tradução nossa)¹⁹⁵

Já os filmes mais progressistas apresentam um mundo (e seus valores e instituições) que ainda pode ser salvo, e, mais do que isso, merece ser. Em muitos desses, o cenário apocalíptico se mostra temporário e que a cidade, apesar de mudada, não precisa ser completamente destruída. Esses filmes mostram que, apesar de toda a destruição e caos, a humanidade ainda pode e merece ser salva.

Nesses filmes, o vilão deixa de ser o zumbi em si para se tornar mensagens muito maiores criticando o capitalismo, consumismo ou o complexo militar-industrial (KAMERLING, 2020). Em filmes como *Terra dos Mortos* de 2005 a audiência é convidada a simpatizar com os zumbis uma vez que eles começam a desenvolver sentimentos e pensamento crítico e a obra dedica parte de seu tempo a mostrar o luto do principal zumbi ao ver seus companheiros mortos. O filme termina com os protagonistas e os zumbis chegando em uma espécie de trégua ao perceber que ambos podem coexistir. O protagonista explica sua decisão afirmando que, assim como eles, os zumbis estão procurando apenas por um lugar para viver.

Além disso, os protagonistas dos filmes mais progressistas também se afastam das noções de masculinidade branca e tradicional. Muito diferente da figura do caubói, aqui os homens reconhecem a importância das armas, mas não as glorificam como a única solução. Esses protagonistas não se ressentem de sua sociedade e da modernidade, em nenhum momento o passado é glorificado. E, em muitas ocasiões, uma ideia de nação cosmopolita é restaurada. Enquanto nos filmes conservadores se vê uma clara distinção entre “nós” e “eles” sem nenhuma chance de conciliação, os filmes progressistas mostram a possibilidade da felicidade em um moderno e que permite a coabitação de ideias diferentes. “Se os zumbis puderem adquirir a humanidade, se as fronteiras que nos separam deles forem permeáveis, então isso oferece um modelo para uma identidade política inclusiva e

¹⁹⁵ No original: In the late twentieth and early twenty-first centuries these post-apocalyptic tales are fantasy worlds imagined by political reactionaries on the right who see themselves as the inheritors of an invented pre-modern American past where common rural (white) folk relied on the power of the gun and individual ability apart from any governmental oversight for survival and for the protection of their God-given freedoms.

uma definição abrangente de cidadania” (KEMERLING, 2020, p. 155, tradução nossa)¹⁹⁶

“O zumbi deve estar fazendo um trabalho cultural valioso, proporcionando aos espectadores a catarse tão necessária, ao mesmo tempo em que revela e disfarça medos e ansiedades reprimidos, se eles estão reaparecendo tanto quanto estão” (BISHOP, 2004, p. 24, tradução nossa)¹⁹⁷. O ressurgimento dos filmes de zumbi mostra sua relevância para a época ao servir como uma oportunidade de catarse ao elaborar ideias ligadas a sentimentos de luto, medo e paranoia após o 11 de Setembro. Esses filmes surgem em um contexto de pânico em que nem o governo ou os militares (grandes instituições estabelecidas) conseguiram proteger seus cidadãos, levando a uma ideia de um possível colapso da sociedade como ela era conhecida até então.

Esses filmes também permitem falar de sentimentos dolorosos como o luto e o medo de perder amigos e amados, um medo que foi amplificado com os atentados. A sala de cinema se torna um lugar para expressar esses sentimentos dolorosos, porém de forma deslocada e em um ambiente controlado. O medo de perder os amados em atentados terroristas é reproduzido como o medo de perdê-los para um apocalipse zumbi, algo bem distante da realidade. A sala de cinema também é um ambiente protegido em que a pessoa sabe que nada do que está passando na tela é real e que ela pode ir embora caso assim deseje. Assim, a experiência permite processar e elaborar esses sentimentos, porém de uma forma que não seja totalmente dolorosa.

Eles podem servir a uma audiência mais conservadora, ao reforçar a monstrosidade do zumbi e a impossibilidade de se argumentar com eles, a necessidade de um herói masculino tradicional e a volta de tempos “mais rudimentares” e rurais. Porém também possuem a capacidade de representar uma audiência mais progressista ao mostrar heróis masculinos menos tradicionais, mostrar que o capitalismo e a ganância são, muitas vezes, os verdadeiros inimigos e apresentar uma sociedade pluralista como algo positivo.

¹⁹⁶ No original: If zombies can obtain a purchase on humanity, if the boundaries separating Us and Them are permeable, then this offers a template for an inclusive political identity and an expansive definition of citizenship.

¹⁹⁷ No original: the zombie must be doing valuable cultural work, providing viewers much needed catharsis while revealing and disguising repressed fears and anxieties, if they are reappearing as much as they are.

De mães a monstros: a complexa relação entre gênero e terror nos anos 2000

A autora Susan Faludi, em seu livro *The terror Dream: What 9/11 Revealed About America*, se preocupa em analisar o impacto dos atentados em filmes de terror a partir de uma ótica de gênero. Ela discute como os acontecimentos levaram a uma revisão do papel das mulheres e uma culpabilização do feminismo. A tese da autora é de que, nos filmes de terror pós 11 de setembro, os homens passaram a protagonizar a esfera pública enquanto as mulheres eram forçadas a voltar para a esfera privada. Isso se dá porque um certo consenso midiático passa a culpabilizar o feminismo por, de certa forma, ter emasculado os homens ao mesmo tempo que deixou as mulheres mais masculinas. Em uma tentativa de valorizar o homem como um herói tradicional e masculino as mulheres passam a desaparecer das narrativas ou, quando aparecem, são reduzidas ao papel de esposa, de mãe e de vítima.

O consenso imediato da mídia era de que o feminismo não era mais relevante ou mesmo útil após o 11 de setembro e, em casos extremos, poderia até ser o culpado pelos ataques, devido à sua contribuição ostensiva para a "feminização" do homem americano, seu compromisso com o multiculturalismo e sua devoção à oposição aos "valores tradicionais" (2007: 20–2, apud WETMORE, 2012, p. 15, tradução nossa)¹⁹⁸

O presente capítulo tem como objetivo discutir como os filmes de terror reagiram ao ambiente cultural da época em um momento de reconfiguração dos papéis de homens e mulheres. A autora Carol Clover afirma que os filmes de terror popularizados nos anos 70 e 80 refletiram um ambiente de movimentos civis como o feminista e os movimentos negros. De forma similar, os filmes de terror dos anos 2000 reagiram ao que estava acontecendo. Apesar dos filmes da época não estarem mais tão preocupados com questões de gênero e sexualidade, o principal tema das décadas anteriores (em que o assassino era movido por frustrações ligadas a esse tema) não se pode dizer que o gênero se torna completamente irrelevante.

(...)a confusão de gênero (e, portanto, as questões de gênero) não têm importância no filme de terror pós-11 de setembro. Isso não quer dizer que o gênero se tornou irrelevante, mas apenas que a confusão de gênero não mais impulsiona o assassino que, seguindo o modelo dos

¹⁹⁸ No original: The immediate media consensus was that feminism was no longer relevant or even useful in the wake of 9/11, and in extreme cases may even be to blame for the attacks, because of its ostensible contribution to the 'feminizing' of the American male, its commitment to multiculturalism and its devotion to opposing 'traditional values'.

terroristas, muitas vezes é uma personificação do mal (WETMORE, 2012, p. 194, tradução nossa)¹⁹⁹.

Porque o horror atrai audiências de jovens (tanto homens quanto mulheres) pertencentes a “novas famílias” dos anos sessenta e setenta (mulheres responsáveis pela família, famílias com mães trabalhadoras), para quem essas personagens femininas independentes são mais críveis do que para os de gerações anteriores. Por causa de uma fragmentação da noção do masculino sob a pressão do Vietnã, do movimento das mulheres, do movimento pelos direitos dos gays, os anos sessenta em geral - de uma forma que se tornou psicologicamente possível para um telespectador masculino acomodar Arnold Schwarzenegger na quarta-feira e Linda Blair na quinta. (CLOVER, 2015, p. 231, tradução nossa)²⁰⁰

A principal tese desse capítulo é que os filmes de terror pós 11 de setembro responderam a essas inquietudes ao dividir os personagens masculinos ora como heróis ou vilões masculinizados ora como homens fracos e emasculados. Ao mesmo tempo, esses filmes apresentam personagens femininas como mulheres de casa ou vilãs descontroladas. Uma boa parte dos filmes de terror da época ignoraram a enorme influência que a *final girl* teve nas décadas anteriores, a substituindo pelo *final couple* (em que sobrevive uma mulher e um homem, geralmente seu parceiro) ou mantando suas heroínas. Isso não significa afirmar que todos esses filmes seguem essa fórmula. De forma a discutir a questão serão analisados os filmes tratados ao longo dessa dissertação em que, apesar de subgêneros tão diferentes, podem ser lidos a partir da lente de gênero (inclusive mostrando como alguns desses fogem dessas categorizações).

O gênero *torture porn* foi largamente criticado por ser um subgênero misógino ao focar na tortura, no sofrimento e na sexualização das mulheres. Os filmes mais populares são, notoriamente, todos dirigidos por homens (apelidados de *splat pack* em referência ao sangue respigado nesses filmes). “O Splat Pack é, notavelmente, um clube só de garotos” (WESTER, 2015, p.311, tradução nossa)²⁰¹.

¹⁹⁹ No original: gender confusion (and therefore gender issues) are of no importance in the post-9/11 horror film. This is not to suggest that gender is made irrelevant, only that gender confusion no longer drives the killer who, modelled after the terrorists, is often a personification of evil.

²⁰⁰ No original: Because horror plays to youth audiences made upon of the sons (and daughters) of the “new family” of the sixties and seventies (woman-headed families, families with working mothers), for whom “sufficient” females figures are more plausible than they might have been to an earlier generation. Because of a splintering of the notion of the masculine under the pressure of Vietnam, the women's movement, the gay rights movement, the sixties in general—in ways that make it psychologically possible for a male viewer to accommodate Arnold Schwarzenegger on Wednesday and Linda Blair on Thursday.

²⁰¹ No original: The Splat Pack is, notably, an all-boys club.

Filmes esses discutidos largamente nessa monografia (pela sua maior popularidade na época): James Wan (diretor de *Jogos Mortais*), Rob Zombie (*The Devil's Rejects*) e Eli Roth (os dois filmes de *O Albergue*). Porém, não se pode negar que esses filmes, em geral, apresentam uma equivalência entre homens e mulheres torturados. Mesmo em filmes em que há cenas de estupro e violência sexual, ela é sempre vista como condenável. A história é filmada de uma maneira em que a audiência simpatiza com a mulher vítima e torce pela sua sobrevivência. Esse argumento é inspirado no livro de Clover que afirma o mesmo sobre os filmes slasher (muitas vezes considerados os precursores do torture porn). O autor Steve Jones, em seu livro, *Torture Porn: Popular Horror After Saw* mostra como os filmes desse subgênero invertem essa lógica ao apresentar filmes em que homens são as vítimas e em que há castração (algo raro de acontecer em filmes em geral, mas relativamente comum nesses filmes).

A brutalidade é predominantemente enfatizada em relação ao sexo no torture porn. Assim, as representações de estupro no subgênero são apresentadas sem ambiguidade como violência não provocada e horrível. A violência sexual do torture porn não é especificamente sobre misoginia, e é necessário atender à contextualização narrativa para determinar estes significados. Como com outras formas de violência no subgênero, o estupro-violência estimula problemas morais, ao invés de excitação sexual (JONES, 2013, p.140, tradução nossa)²⁰²

Em relação aos filmes discutidos no primeiro capítulo em detalhes, a franquia *Jogos Mortais* será primeiramente analisada. Os filmes, em consonância com o gênero em geral, possuem uma certa equivalência nas mortes femininas e masculinas. Além disso, todos os personagens (os que testam as pessoas e os que são testados) orbitam em torno da figura de John Kramer, não se limitando ao gênero deles. Os grandes seguidores dele novamente possuem uma “paridade de gênero”: o doutor testado no primeiro filme, Lawrance Gordon, curiosamente revelado como seguidor apenas no sétimo filme; Amanda Young, que foi testada antes do primeiro filme, e é revelada como seguidora no segundo filme; o policial Mark Hoffman, revelado como seguidor no quarto filme, e se tornando o maior vilão em relação aos outros seguidores no sexto filme; e Jill Tuck, ex-esposa de Kramer e convertida em seguidora somente após a morte de Jigsaw. Apesar disso,

²⁰² No original: Brutality is predominantly emphasised over sex in torture porn. Accordingly, the subgenre's depictions of rape are unambiguously presented as unprovoked, horrific violence. Torture porn's rape-violence is not straightforwardly about misogyny, and attending to narrative contextualisation is necessary to ascertain these meanings. As with other forms of violence in the subgenre, rape-revenge stimulates moral problems, rather than sexual arousal.

Young e Tuck são as únicas que assumem uma posição de “cuidadoras” nesses filmes.

Amanda é vista como alguém propensa a explosões emocionais, crises de ciúmes e desobediência às normas impostas por Jigsaw ao criar armadilhas impossíveis de escapar. Essa personagem é amplamente trabalhada no terceiro filme da série em que ela é responsável por ser cuidadora de um John Kramer extremamente debilitado pelo seu câncer terminal. Esse também é o filme em que ambos morrem, porém, enquanto a morte de Kramer é inevitável, Amanda é morta pelo seu mentor por causa de seus próprios erros.

Diferentemente dos outros seguidores, Amanda possui uma extrema devoção especificamente à figura de John Kramer, mais do que à figura de Jigsaw. Isso é ressaltado principalmente pelos ciúmes que ela sente dele, replicando uma relação de pai e filha. A trama do terceiro filme ocorre quando Young sequestra uma jovem médica para realizar uma cirurgia em Kramer para tentar salvá-lo da morte. Após uma tentativa de operá-lo, Kramer, alucinando com sua esposa, diz que ama a cirurgiã. Ao presenciar isso e entender a situação errado, Amanda surta por ciúmes e isso é o motivo de seu fim. Por ciúmes, ela mata a cirurgiã, o que faz com que ela falhe com Jigsaw (que já sabia da sua “falta de fé” ao acreditar que os jogadores não poderiam ser reabilitados e começar a propositalmente os matar). “E, finalmente, no final de tudo, depois de repetidos e violentos testes, Young nunca corresponde às expectativas de Jigsaw, e é um personagem masculino no final da série que assume o trono de sadismo.” (Kerner, 2015, p. 95, tradução nossa)²⁰³

“Jogando com os antigos valores patriarcais, em que o árbitro da razão é Jigsaw, a figura paterna, o filme mostra que Young, apesar de tudo o que o sádico paternalista ensina, é governada pelas emoções” (Kerner, 2015, p. 95, tradução nossa)²⁰⁴. Tudo que Amanda faz é para impressionar Kramer, quando ela mata é para obedecer às ordens dele. No fundo, Young não é uma assassina, mas uma masoquista. Isso é ressaltado quando ao sentir ciúmes ela imediatamente se corta

²⁰³ No original: And finally at the end of it all, after repeated and violent tests, Young never lives up to Jigsaw’s expectation, and it is a male character at the end of the series that assumes the sadist’s throne.

²⁰⁴ No original: Playing to age-old patriarchal values, wherein the arbiter of reason is Jigsaw, the father figure, the film shows that Young, despite everything that the paternalistic sadist teaches, is governed by emotions.

para aliviar suas emoções. No fundo, ela não passa de uma garota em busca de ganhar o amor de um “pai”.

Já Jill Tucker é vista principalmente na figura da esposa. Ela se torna seguidora muito depois da morte de Kramer após anos reprovando os jogos e constantemente implorando para ele parar. Porém, apesar disso, ela nunca revela a identidade de Kramer e de seus outros seguidores. A personagem é primeiramente apresentada em flashbacks da vida de John Kramer. Assim como Amanda, ela também possui um papel de cuidadora, representado pela sua profissão como dona de uma clínica de reabilitação. Logo depois ela é vista grávida, realizando o grande sonho de seu esposo. Porém, é seu papel de cuidadora que afeta sua vida, um dos reabilitados de sua clínica, desesperado por drogas acidentalmente provoca um aborto ao machucá-la. É esse acontecimento que faz com que Kramer desenvolva uma depressão, saia de casa e eventualmente se torne esse grande assassino.

Tudo que Tucker faz é por seu amor à Kramer e não pela ideologia de Jigsaw, de maneira semelhante à Amanda. Mesmo sendo contra aos atos de Jigsaw, ela acaba se convertendo ao receber uma caixa com uma fita de seu ex-esposo feita um pouco antes. Nessa fita, ele ressalta que nunca deixou de amá-la e que, apesar de saber que ela é contra seus atos, ele confia que ela saberá o que fazer, ou seja, realizar dois testes para ele. Semelhante ao caso de Amanda, é seu amor por ele que faz com que ela se torne uma assassina. E, novamente, é por ele que ela é morta. Como último teste, ela tem a missão de testar o suposto último seguidor, Hoffman, que também se desviou dos preceitos originais. Porém, ela não possui nenhuma chance contra ele quando ele sobrevive e imediatamente vai atrás dela para assassiná-la, utilizando a mesma armadilha que ela foi convencida a testá-lo. Esse “grande antagonista” só é parado por outro homem, em que Gordon é revelado (em uma grande reviravolta) como o verdadeiro discípulo exemplar.

A discussão sobre essa franquia revela que, apesar de ela não ser necessariamente um entretenimento misógino, ela ainda possui alguns elementos patriarcais. Apesar de tanto as vítimas quanto os “torturadores” serem relativamente bem divididos em gênero, são os homens antagonistas que são realmente (tanto fisicamente quanto emocionalmente) fortes. John, Gordon e Mark são os personagens racionais e movidos pelas suas respectivas ideologias, enquanto Jill e

Amanda são emocionais e somente seguem Jigsaw por amá-lo. As duas representam a função de cuidadoras, enquanto Jill seria a esposa exemplar, Amanda seria uma espécie de filha tentando ser exemplar. De uma maneira inovadora, elas não deixam de obedecer a normas patriarcais e os homens (nessa figura dúbia entre vilão e herói por serem os principais) dominam o território. Nossas histórias, a figura feminina é empurrada novamente para a esfera do cuidado, do amor e das emoções, se distanciando de um certo feminismo que permitiu o nascimento da *final girl* nos anos 70 e 80.

Os dois primeiros filmes de *O Albergue* também possuem uma relação interessante com questões de gênero, inclusive com o diretor, Eli Roth, constantemente enfatizando que esses filmes são, de certa forma, feministas. Como foi trabalhado ao longo do capítulo um, os personagens masculinos são vistos, principalmente, a partir de uma visão de vítima, enquanto as mulheres (ainda pouco trabalhadas nesse trabalho) são principalmente monstruosas. Porém, apesar disso, esses filmes inovam ao criticar (e até zombar) do patriarcado ao mostrar o sofrimento e castração (inclusive literal no segundo filme) do corpo masculino. Além disso, os dois filmes reforçam que, para muito além de uma lente de gênero, as relações sociais são medidas pelo poder de compra.

O primeiro filme foca principalmente no corpo masculino torturado, mais especificamente o dos dois protagonistas. Como discutido anteriormente no capítulo sobre o assunto, aqui nós temos uma vitimização dos personagens (contrário dos filmes de *Jogos Mortais*). A história do filme é movida principalmente pela objetificação do corpo masculino, em que os homens acabam se tornando “produtos” do mesmo jeito que eles enxergavam as mulheres. Durante a história, os homens têm a necessidade de se provar mais “masculinos” do que os outros, principalmente a partir de quem consegue mais mulheres. Esses homens acreditavam que tinham poder sobre o corpo das mulheres por terem a possibilidade de comprá-las (e também por uma certa relação de gênero), mas, eventualmente eles percebem que seu poder econômico não passa de algo risível em comparação ao poder dos membros do clube, o que faz com que eles se tornem as presas.

É interessante constatar que as poucas mulheres que aparecem (com exceção de uma vítima que Paxton, o protagonista do primeiro filme, tenta resgatar) são as

da Eslováquia que os seduzem e, eventualmente, são reveladas como “iscas” para conseguir vítimas para serem torturadas. Em uma cena em que Paxton descobre que a mulher com quem se relacionou é responsável pelo sequestro do seu amigo, ela afirma que ganhou muito dinheiro por “vendê-lo”, o que faz com que ela o domine. O limite entre uma tortura “reprovável” e uma “permissível” (que passa a ser muito discutida no cenário político da época) é dúbia. “Em outras palavras, em uma época em que a eficácia política e moral da tortura estava centrada em debates políticos, esses diretores e escritores visualizaram a dificuldade de reduzir tais atos a permissíveis ou imperdoáveis” (WESTER, 2015, p. 309, tradução nossa)²⁰⁵. Assim, apesar de Paxton matar com requintes de crueldade o assassino de seu amigo, essa atitude é vista como aceitável por ser algo de única vez e com uma “boa” motivação (um possível critério para decidir isso). O filme, apesar de seu final, representa Paxton como principalmente uma vítima tanto das mulheres aliciadoras quanto dos homens milionários.

As mulheres americanas não são suficientes, então eles vão para a Europa; as garotas da boate não são suficientes, então eles vão para a Eslováquia; as eslovacas não são suficientes, então eles vão para as prostitutas; os homens estão sempre em busca de mais sexo, não por amor às mulheres, mas "para ter uma história melhor" para trocar entre si e com os amigos em casa (WESTER in GRANT, 2015, p. 313, tradução nossa)²⁰⁶

O segundo filme, feito principalmente como resposta às críticas de machismo do primeiro, é ainda mais interessante para se discutir a questão de gênero. Nele, é possível ver tanto o ponto de vista da (suposta) vítima quanto do (inicialmente) torturador. O filme acompanha os personagens Stuart e Todd que viajam para a Eslováquia em busca de torturar garotas, em uma maneira de reafirmar sua masculinidade, muito semelhante aos protagonistas do primeiro filme que viajaram em busca de sexo. Em uma das primeiras cenas do filme vemos esses personagens, junto com outros do mundo todo, apostando em um leilão para conseguir as protagonistas. Enquanto no primeiro filme a masculinidade dos protagonistas era reforçada por quem conseguia mais garotas, aqui se dá nesse leilão

²⁰⁵ No original: In other words, at a time when the political and moral efficacy of torture was centered in political debates, these directors and writers visualized the difficulty of reducing such acts to permissible or unpardonable.

²⁰⁶ No original: American women are not enough so they go to Europe; the girls in the club are not enough so They go to Slovakia; the Slovaks are not enough so they go to hookers; the men are always looking for more sex not for the love of women but “for a better story” to trade among themselves and friends at home.

e quem tem um maior poder econômico. “Nos dois, Roth revela o lado sombrio do patriarcado benevolente, a impotência da hipermasculinidade e a dependência da masculinidade do corpo feminino para sua definição e auto-articulação” (WESTER, 2015, p. 312, tradução nossa)²⁰⁷

Em contrapartida, o filme também acompanha três garotas (que já foram vendidas para os antagonistas) também visitando a Eslováquia, mas por um motivo diferente, a protagonista (e “líder” do grupo), Beth, é atraída por uma mulher misteriosa e convencida a viajar. A protagonista é inicialmente reconhecida por suas características semelhantes a uma de *final girl*: ela não tem medo de ser assertiva com homens, é responsável por tentar proteger suas amigas de homens violentos e também não se envolve sexualmente com ninguém. “De fato, ela literaliza o desafio e o poder inerentes ao olhar inabalável da *final girl* para o corpo masculino” (WESTER, 2015, p. 321, tradução nossa)²⁰⁸

Eventualmente ela e sua melhor amiga são capturadas e “dadas” pelos antagonistas. O foco se dá principalmente em Stuart e sua “presa”, Beth. Ao revelar um lado psicótico, que utiliza a protagonista como uma substituta de sua esposa, ele tenta recuperar uma masculinidade que sente que foi tirada dele por sua esposa controladora, que o despreza e que tem capacidade de se igualar a ele como mulher moderna e trabalhadora.

Porém, a reviravolta do filme é a capacidade de Beth de reverter os papéis ao revelar ao chefe da organização que é extremamente rica, em oposição ao Stuart que está com dificuldades de pagar a hipoteca da sua casa. Beth negocia sua entrada na organização e a compra de Stuart, simbolizada pela literal castração dele ao tentar xingá-la. “Sua castração ocorre, portanto, como consequência de sua incapacidade de reconhecer como sua posição de patriarca fica em segundo lugar em relação à posição de Beth como poderosa capitalista” (WESTER, 2015, p. 316,

²⁰⁷ No original: In the two, Roth thus unveils the dark side of benevolent patriarchy, the impotency of hypermasculinity, and masculinity’s dependency on the female body for its definition and self-articulation.

²⁰⁸ No original: Indeed, she literalizes the defiance and power inherent in the final girl’s unflinching stare at the male body.

tradução nossa)²⁰⁹. Assim como o primeiro filme, o que importa nesses filmes é a capacidade de compra acima de qualquer relação.

As posições dos homens em ambos os filmes articulam as maneiras pelas quais o capitalismo enfraquece o privilégio associado ao patriarcado. Embora o mercado ainda seja um espaço predominantemente identificado com gestos masculinos, ele também é acessível às mulheres, graças ao foco no capital e não nos corpos de gênero (WESTER, 2015, p. 317, tradução nossa)²¹⁰

Porém, apesar desses filmes retratarem os homens de uma maneira um tanto negativa, abusando de uma espécie de poder para transformar corpos em mercadoria, não se pode dizer que a representação feminina é positiva. Tanto as mulheres eslovacas aliciadoras do primeiro filme quanto a protagonista Beth no segundo são corrompidas pelo poder econômico. “Assim, as mulheres, reconhecidas como competidoras em potencial no mercado global, se transformam em vítimas ou monstros (ainda sexualizados) nos filmes de Roth (WESTER, 2015, p. 324, tradução nossa)²¹¹

Embora o filme de Roth não seja gentil com os homens e ilustre os horrores que eles cometem nas tentativas de manter o privilégio patriarcal contra uma força de mercado objetificadora, sua representação das mulheres é, na melhor das hipóteses, conflituosa. Embora elas sejam aparentemente vitoriosas onde os homens falham, sua visão da garota final como uma figura lésbica vingativa com influência econômica está aberta ao debate (WESTER, 2015, p. 319)²¹²

A personagem Beth é o melhor exemplo para discutir o gênero na franquia *O Albergue*. Se em um primeiro ela pode ser comparada com uma final girl, ela se mostra como tudo que uma final girl não devia ser. Ela não usa inteligência e habilidade para sobreviver, ela usa o poder econômico. “Ao contrário da última garota, o poder de Beth também vem de sua posição econômica. Na verdade, sua mobilidade econômica parece ser o fator que realmente desgenderiza Beth, em vez

²⁰⁹ No original: His castration thus occurs as a consequence of his failure to recognize how his position as patriarch falls second to Beth’s position as powerful capitalist.

²¹⁰ No original: Men’s positions in both films articulate the ways that capitalism undermines the privilege associated with patriarchy. While the marketplace is still a space overwhelmingly identified with masculine gestures, it is also accessible to women, thanks to a focus on capital rather than gendered bodies.

²¹¹ No original: Thus women—recognized as empowered, would-be-competitors within the global market—dissolve into either victims or (still sexualized) monsters in Roth’s films.

²¹² No original: Although Roth’s film is not kind to men and illustrates the horrors they commit in attempts to hold on to patriarchal privilege against an objectifying market force, his representation of women is conflicted at best. Although they are seemingly victorious where men fail, his re-vision of the final girl as a vengeful lesbian figure with economic clout is open to debate.

de seu nome ou olhar” (WESTER, 2015, p. 321, tradução nossa)²¹³. Além disso, ela eventualmente se torna o próprio monstro torturador no final. Ao invés de mudar o sistema, ou, ao menos se recusar a participar dele (como Paxton), ela é corrompida por ele. Ela é tão violenta e torturadora quanto o torturador que “derrotou”. “O retrato zombeteiro do patriarca psicótico e da heroína igualmente monstruosa sugere que todos se tornam vilões por participarem da economia capitalista” (WESTER, 2015, p. 306, tradução nossa)²¹⁴.

Isabel Pinedo analisa que as *final girl* se aproximam da figura lésbica ao ter uma associação entre a violência e mulheres que não estão no espectro da feminilidade. De forma a não incomodar tanto a audiência, essas *final girls* compensam com outros traços para não parecerem “tão” lésbicas. Aqui, Beth não só possui essas características, como é, de fato, uma. Toda sua trajetória é feita por ter se encantado com a personagem aliciadora desse filme, Axelle, funcionária de alto nível da organização. E, ao final do filme, ao se tornar verdadeiramente parte da organização, sua primeira ação é ir atrás de Axelle e a matar de uma maneira extremamente violenta. Apesar de Paxton também matar para se vingar (mas de uma forma “nobre”, por seu amigo), ele eventualmente consegue volta a si mesmo. Beth se torna uma mulher monstruosa que tomou gosto por matar.

Embora o desmascaramento deixe Paxton vulnerável, também o deixa humano; ele essencialmente retorna ao seu eu. Assim, o desmascaramento de Beth também sugere um retorno ao seu eu, só que esse eu é uma figura violenta e monstruosa do poder feminino (WESTER, 2015, p. 323, tradução nossa)²¹⁵

Apesar desses filmes mostrarem que as mulheres podem se igualar aos homens, isso só se dá pelo poder econômico. Ou seja, a mulher digna de ser tratada como igual é somente as com alto poder aquisitivo. Feminismo nenhum é capaz de gerar avanços, uma vez que a única maneira de ascender é pelo dinheiro. Um exemplo disso é a tatuagem obrigatória para todos os membros da organização, enquanto os homens fazem em seus bíceps, Beth tem a sua no final da lombar. “A

²¹³ No original: Unlike the final girl, Beth’s power also comes from her economic position. In fact, her economic mobility seems to be the factor that truly ungendered Beth, rather than her name or gaze

²¹⁴ No original: mocking portrayal of the psychotic patriarch and equally monstrous heroine suggests that all become villainous through participation in capitalist economy.

²¹⁵ No original: While the unmasking leaves Paxton vulnerable, it also leaves him human; he essentially returns to his self. Thus Beth’s unmasking also suggests a return to her self, only that self is a violent and monstrous figure of feminine power.

diferença no local da tatuagem sugere que, uma vez reduzidos a mercadoria, os homens são valorizados por sua força e poder, enquanto as mulheres ainda são excessivamente valorizadas como corpos sexuais” (WESTER, 2015, p. 323, tradução nossa)²¹⁶

Esses filmes surgiram no contexto das fotos de Abu Ghraib e nas discussões sobre tortura e a necessidade de confrontar a imagem dos norte-americanos como torturadores. Porém, um detalhe não comentado até então, é o papel das mulheres soldadas nos episódios de tortura. Quando houve o vazamento de fotos foi descoberto que muitas dessas mulheres participaram desses episódios de tortura. Isso obrigou a sociedade norte-americana a se confrontar com esse lado “obscuro” feminino, tão diferente dos discursos que buscavam reforçar uma feminilidade após os atentados. Assim como as discussões que obrigavam a aceitar essa capacidade de violência de mulheres, os filmes da franquia *O Albergue* também apresentaram essas mulheres torturadoras monstruosas.

O envolvimento de mulheres celebrando a humilhação sexual e a dor dos prisioneiros foi extremamente difícil de ser compreendido pelas pessoas e forçou a sociedade ocidental a perceber que o simples fato de adicionar mulheres às forças armadas não as tornava automaticamente menos propensas à brutalidade (PORTER; GAVIN; 2015, p. 2, tradução nossa)²¹⁷

Se os filmes discutidos até aqui foram focados no papel das mulheres, o filme de *Home Invasion, Os Estranhos*, discute a emasculação do homem e sua incapacidade de proteger seu lar e sua família. O personagem principal, James, é, de certa forma, digno de pena. O filme já inicia com o personagem “humilhado” após Kristen não aceitar seu pedido de casamento. Diferente do que se espera em uma dinâmica patriarcal, Kristen é aquela quem consola seu parceiro em sofrimento, tomando sorvete direto do pote (típico das mocinhas de filmes de comédia romântica ao sofrer uma desilusão amorosa).

A incapacidade dele de performar uma masculinidade vista como ideal é apenas reforçada ao longo do filme, uma cena chave sendo a que ambos os personagens encontram a arma do pai de James. Ele tenta entender seu

²¹⁶ No original: The difference in tattoo location suggests that once reduced to commodity, men are valued for strength and power while women are still overly valued as sexual bodies.

²¹⁷ No original: The involvement of women celebrating prisoners’ sexual humiliation and pain, was extremely difficult for people to comprehend and it forced western society to realize that simply adding women to the military did not automatically make that military less prone to brutality.

funcionamento, mas é obrigado a confessar para Kristen que não sabe. Confusa, Kristen diz que ele contou para ela que costumava caçar com seu pai, o que faz com que ele precise confessar sua mentira, novamente envergonhado. Ademais, ele é capturado antes de sua namorada, deixando para ela um certo papel de *final girl*.

Ele só é, de certa forma, redimido quando Kristen finalmente aceita o pedido dele e coloca o anel minutos antes de ambos morrerem. Em décadas anteriores, como dito por Clover, a morte dos homens muitas vezes é retratada com uma certa distância ou mostradas de forma pouco nítida em cenas escuras, as mortes das mulheres costumam ter muito mais detalhes gráficos e durar por tempo prolongado. Em *Os Estranhos* essa lógica é revertida, a cena da morte de James é mostrada com detalhes e por alguns minutos.

Um destino anteriormente reservado às vítimas do sexo feminino, isso se tornou uma característica proeminente do horror recente. James aguarda impotente os repetidos golpes da faca em seu torso, morrendo não como "marido", mas novamente como simbolicamente feminizado - amarrado, manipulado e penetrável (DONNAR, 2020, p. 101-102, tradução nossa)²¹⁸

Uma possível leitura desse filme, a partir de uma ótica de gênero, é a ansiedade do homem branco, chefe de família de não ser capaz de proteger sua família. A incapacidade de proteger as pessoas durante os ataques de 11 de setembro fez com que os norte-americanos se sentissem humilhados e feminilizados. Assim, a verdadeira fonte de terror a partir dessa lógica é a incapacidade de se adequar aos ideais de masculinidade que, nessa época, eram entendidos como uma equiparação de virilidade e masculinidade com poder e força. A morte de James é uma maneira de acabar com a vergonha causada pela sua inabilidade de ser um modelo "ideal" e proteger sua casa e sua amada.

"Talvez, em vez dos transgressores do lar, seja James, o homem urbano supercivilizado, envergonhado e vergonhoso, que represente a verdadeira ameaça ao lar - o "monstro" cujo projeto de remasculinização se desfaz e que deve ser aniquilado e abolido" (DONNAR, 2020, p. 102, tradução nossa)²¹⁹. Ao assistir a

²¹⁸ No original: A fate previously reserved for female victims, this has become a prominent feature of recent horror. James helplessly awaits the repeated plunging of the knife into his torso, dying not as "husband" but as again symbolically feminized—bound, acted on, and penetrable.

²¹⁹ No original: Perhaps, rather than the home's transgressors, it is James, the shamed and shameful overcivilized urban male, who poses the true threat to the home—the "monster" whose project of remasculinization unravels and who must then be annihilated and abolished.

cena de sua morte, a audiência (principalmente a “masculina” ensinada a defender sua casa quase de uma maneira primal) é capaz de “exorcizar” essa insegurança ao ser confrontada com o verdadeiro vilão: ela mesma e sua fraqueza. Assim, a constante humilhação que ele passa ao longo do filme tem um fim com a sua morte. Tanto um alívio por erradicar essa vergonha tanto por uma espécie de punição por não ter sido capaz de agir (ou pela noção de que não saberia agir) nesse momento trágico. O oposto também pode ser entendido como possível, o medo (de uma audiência normalmente entendida como “feminina” e ensinada a depender do homem) da inabilidade dos homens ao seu redor de te proteger.

O filme busca obliterar a vergonha da qual é testemunha, aniquilando o que - ou quem - é mais vergonhoso: James, o protagonista masculino fracassado. James é um substituto para o desejo duplo do público-nação de ter seus medos erradicados e a vergonha punida (DONNAR, 2020, p. 100, tradução nossa)²²⁰

O *remake* de *O Massacre da Serra Elétrica* é uma exceção aos *remakes* e filmes inspirados em slashers que buscavam acabar com a figura da *final girl*, criando o *final couple* ou matando a protagonista. Aqui, Erin, assim como a protagonista original, sobrevive. Além disso, ela consegue escapar sozinha por conta própria, diferente da original que precisou ser resgatada por um motorista. Porém, isso não significa afirmar que esse filme é feminista e progressista. Muito pelo contrário, é extremamente conservador (tanto pela maneira de representar os *hillbillies* quanto na maneira de tratar questões de gênero).

A figura da *final girl* aqui é muito semelhante às precursoras. Ela também não bebe, não apoia o uso de maconha de seu namorado e deseja principalmente ser pedida em casamento. Além disso, como nos moldes das anteriores, ela é atraente (em contraste à família *hillbilly* monstruosas), reforçado pela blusa colada da atriz principal. Isso se dá em consonância com o que Clover analisa em seu livro em que a *final girl* permite que a audiência masculina se identifique com ela, ao mesmo tempo que permite que ele negue essa identificação por ser do sexo oposto. Ela é “(...) uma fonte através da qual o rapaz pode experimentar simultaneamente desejos

²²⁰ No original: The film seeks to obliterate the shame to which it bears witness by annihilating what—or who—is most shameful: James, the failed male protagonist. James is a surrogate for the nation-audience’s twinned desire to have its fears eradicated and shame punished.

proibidos e rejeitá-los na justificativa de que o ator visível é, afinal de contas, uma garota” (CLOVER, 2015, p. 18, tradução nossa)²²¹.

A *final girl* deve ser suficientemente feminina para atrair o olhar dos espectadores (principalmente homens), mas também deve ser suficientemente masculina para ser capaz de derrotar o monstro no final. Erin é ambígua exatamente nesse sentido, começando no próprio nome (SLADE, 2012, p. 66, tradução nossa)²²²

Diferente do original, esse filme apresenta uma tentativa de humanizar o antagonista, Leatherface, ao criar uma história para ele. Seu instinto assassino tem como justificativa toda a humilhação que ele sofreu enquanto crescia. Como argumentado por Andrew Slade, em seu artigo, os assassinatos que ele comete na sua vida adulta são culpa das garotas que o atormentavam quando pequeno. Ao longo de sua vida, ele foi “castrado” pela violência que sofreu e isso faz com que ele comece a cometer uma onda de assassinatos como forma de se emancipar. Essa interpretação se assemelha a discursos da vida real, em que diversos discursos passaram a culpabilizar o feminismo pelos males que antecederam os ataques e por ter metaforicamente castrado os homens. Quando ele é machucado por Erin, a audiência é convidada a simpatizar com ele. “Thomas é vitimado mais uma vez depois de ter sofrido a vida inteira por causa de garotas como Erin” (SLADE, 2012, p. 62, tradução nossa)²²³.

O feminismo é tão poderoso e mal orientado que os meninos não podem ser meninos. Assim, Leatherface é um desses garotos que foi afetado de forma tão adversa pelos males do feminismo que ele ataca e mata as mulheres que conspiraram contra ele (SLADE, 2012, p. 58, tradução nossa)²²⁴

Como defendido por Slade, o filme original pode ser considerado progressista ao mostrar que o discurso da família patriarcal é insustentável por se basear em um ódio e repulsa à mulher. Já o *remake* é conservador por colocar a mulher na figura de cuidadora (muito semelhante ao que foi discutido na franquia *Jogos Mortais*), são as mulheres da família de Leatherface que são responsáveis por

²²¹ No original: (...) a font through which the boy can simultaneously experience forbidden desires and disavow them on ground that the visible actor is, after all, a girl.

²²² No original: The final girl must be sufficiently feminine to solicit the gaze of the (primarily male) spectators, but must also be sufficiently masculine so as to be capable of beating the monster in the end. Erin is ambiguous precisely in this sense, beginning at the level of the name

²²³ No original: Thomas is victimized yet again after having already suffered his entire life because of girls like Erin.

²²⁴ No original: Feminism is so powerful and misguided that the boys are not allowed to be boys. Thus, Leatherface is one of those boys who has been so adversely affected by the evils of feminism that he lashes out and kills the women who conspired against him.

cuidar dele, o proteger e encobrir os assassinatos dele. Esse papel de cuidadora faz com que elas (tanto Erin quanto as mulheres da vida do antagonista) propositalmente se coloquem em perigo e se insiram conscientemente em um mundo violento masculino.

Elas se tornam participantes voluntárias da vitimização das vítimas do assassino em nome da preservação da família. Em nome da preservação da família, as mulheres servem e protegem a violência masculina hegemônica (SLADE, 2012, p. 61, tradução nossa)²²⁵

A família do *remake* ainda é vilanizada e objeto de asco como a do filme original, porém aqui ela segue um modelo nuclear entendido como convencional (a mãe, o irmão, a tia etc) diferentemente do original em que a família de assassinos não tinha nenhuma mulher.

Erin, enquanto isso, sobrevive por seu desejo de construir uma família, ser uma cuidadora. Ela mostra que quem sobrevive é quem segue essa espécie de “ideologia”. “Erin nos ensina que eles podem ser derrotados e que podemos seguir em frente se a seguirmos, lutarmos para preservar a família e combatermos os agentes dessa perversão” (SLADE, 2012, p. 67, tradução nossa)²²⁶. Ao descobrir que um neném foi sequestrado pela família, ela se arrisca para salvá-lo e foge com ele. “A criança personifica uma forma de família e filiação que está sendo atacada pela família retrógrada” (SLADE, 2012, p. 67, tradução nossa)²²⁷. Assim, ela começa sua própria família, uma família “normal” que esteve ameaçada pela perversidade da família *hillbilly*. Ela é a *final girl*, mas sua última função no filme é a de cuidadora.

Erin se torna a defensora do valor da família como fonte de transmissão de valores e da preservação do futuro, o que implica a preservação de uma configuração passada de cultura e família. Ela é a *final girl* e a primeira mãe (SLADE, 2012, p. 67, tradução nossa)²²⁸

²²⁵ No original: They become the willing participants in the victimization of the killer's victims in the name of preserving the family. In the name of preserving the family, the women serve and protect hegemonic masculine violence.

²²⁶ No original: Erin teaches us that they can be beat back and we can move forward if we follow her, fight to preserve the family, and struggle against the agents of its perversion.

²²⁷ No original: The child embodies of a form of family and filiation that is under attack by the backward family.

²²⁸ No original: Erin becomes the champion of the value of the family as the source of the transmission of value and the preservation of the future, which entails the preservation of a past configuration of culture and family. She is the final girl and the first mother.

O filme sobre o apocalipse zumbi a partir de uma lente de gênero é *Eu Sou a Lenda*, um filme de caráter conservador. Como mencionado no capítulo anterior, esse filme reinvoca a imagem do caubói, pai de família e herói moralmente correto. Constantemente assombrado pelas lembranças de ter ajudado, involuntariamente, a desenvolver o vírus e de não ter sido capaz de salvar sua família.

Esse filme apresenta a figura de um final boy, solitário (acompanhado apenas de seu cachorro) focado principalmente na dor, no luto e na ansiedade de ser o único sobrevivente, semelhante a grande parte dos filmes desse tema focados muito mais no “depois” do apocalipse (e um eterno desejo de ter feito as coisas diferentes no “antes”) do que no “durante” o apocalipse. “Eu Sou a Lenda articula a culpa profissional e paterna por meio da repetição traumática e do desejo de retornar ao tempo anterior ao apocalipse para evitá-lo e (simbolicamente) apagá-lo” (DONNAR, 2020, p. 109, tradução nossa)²²⁹.

Assim como aqueles que foram afetados (direta e indiretamente) pelo 11 de setembro, o protagonista é obrigado a viver com a culpa, a dor e a vergonha de não ter sido capaz de salvar sua família. A experiência cinematográfica permite que as pessoas processem esses sentimentos difíceis, ao mesmo tempo que faz com que essa experiência não seja tão negativa assim por se distanciar da realidade (afinal, um apocalipse zumbi parece muito difícil de acontecer). Além disso, essa certa “redenção” do personagem ao se tornar um herói másculo e forte e finalmente poder proteger outros permite uma experiência catártica e motivadora para uma audiência que se identifica com ele.

Na ausência de um Estado em funcionamento, o pai normalmente assume sua autoridade simbólica (patriarcal) no cinema de ficção científica e pós-apocalipse. Em *Eu Sou a Lenda*, Neville não se torna apenas representante do Estado, mas o substitui, uma equação particularmente apropriada dada a fusão da identidade paterna e profissional-militar (DONNAR, 2020, p. 118, tradução nossa)²³⁰

Em filmes de apocalipse com inclinação mais conservadora, é comum que as pessoas se reúnam em pequenos clãs ou grupos, geralmente liderados por esse

²²⁹ No original: I Am Legend articulates professional and paternal guilt through traumatic repetition and an accompanying desire to return to the time before apocalypse to both prevent and (symbolically) erase it.

²³⁰ No original: In the absence of a functioning state, the father typically assumes its symbolic (patriarchal) authority in science fiction–postapocalypse cinema. In I Am Legend, Neville does not merely become representative of the state but replaces it, an equation particularly appropriate given the conflation of paternal and professional-military identity.

homem herói (semelhante ao caubói). Em um momento de falha do Estado alguém precisa tomar o seu lugar, passando de um Estado paternalista para uma única figura patriarcal. Ao longo do filme, Neville passa de um homem solitário para pouco a pouco estabelecer uma nova família nuclear. A protagonista feminina serve como um contraponto a ele, uma figura cuidadora de uma maneira maternal e lembrando o protagonista de sua humanidade.

Seguindo os papéis tradicionais de uma família nuclear, a mãe cuida e o pai protege. É por isso que Neville se sacrifica, ativando uma granada que mata ele e os monstros, enquanto Anna e a criança sobrevivem com a missão de levar a cura para a colônia militar localizada no campo (mostrando a relação desses filmes conservadores com a preferência pelo ambiente rural, como argumentado no capítulo anterior). Neville se redime por não ter protegido sua família original tornando-se um mártir e deixando como legado sua nova família, a mulher novamente no campo doméstico do cuidado e a criança.

Os filmes de terror das décadas anteriores se preocupavam, principalmente, com questões de gênero e sexualidade. Os acontecimentos do 11 de setembro fizeram com que essas ansiedades fossem deslocadas a partir de uma ideia de que agora existiam questões “mais importantes” e que qualquer um poderia morrer. Porém, isso não significa que essas questões foram completamente abandonadas nesse cinema. Esse capítulo buscou mostrar como os filmes analisados ao longo desse trabalho podem ser analisados também a partir de uma lente de gênero ao pensar no papel que as mulheres têm neles. Apesar de pertencerem a subgêneros e temáticas muito diferentes, eles tratam suas personagens femininas de maneiras semelhantes: as relegando ou ao papel de cuidadoras ou as tornando em monstros vingativos. Assim, apesar desses filmes não serem necessariamente misóginos, não se pode negar que a representação feminina é altamente estereotipada.

Além disso, também se discute diferentes formas de masculinidade. Enquanto alguns filmes (como os conservadores) buscam retomar a figura do herói masculina tradicional, outros buscam retratar homens “emasculados” e “fracos” incapazes de proteger quem amam. Os dois são uma oportunidade, de maneiras diferentes, da audiência lidar com os sentimentos de impotência e luto devido ao medo suscitado pela incapacidade de salvar pessoas amadas.

Os filmes de terror respondem ao cenário político da época que era marcado por um forte ressentimento em relação ao feminismo por entendê-lo como um dos culpados pelos ataques por ter articulado a feminilização dos homens norte-americanos. Em um momento em que a mídia defendia que a figura feminina fosse relegada ao cenário privado e que as mulheres deveriam voltar a ser mais femininas e “de família”, o cinema de horror responde a essas ansiedades, de forma que sua audiência possa elaborar e processar sentimentos e ansiedades advindas de discussões sobre papéis de gênero.

Conclusão

Os atentados de 11 de setembro são marcados, principalmente, pelo impacto do trauma deixado na psique norte-americana. Muito mais do que a quantidade de mortos, a destruição deixada e a violação da soberania americana, esse acontecimento gerou rupturas na noção de segurança e estabilidade e obrigou seus cidadãos a reconsiderar o que significa ser um norte-americano tanto no seu país quanto no mundo.

O impacto deixado por um trauma dessa magnitude muitas vezes faz com que seja difícil encontrar palavras para entender, processar e lidar com o que aconteceu. Nesse sentido, obras de arte, aqui mais especificamente os filmes de terror norte-americanos, surgem como uma maneira de lidar com todas essas emoções difíceis de uma maneira mais palatável com temas e imagens semelhantes, mas se distanciando da realidade para não serem dolorosos demais para lidar.

Esse trabalho teve como objetivo analisar como os filmes de terror norte-americanos produzidos nos anos seguintes aos ataques representam a atmosfera afetiva (e altamente traumatizada) do cidadão comum e ajudaram a elaborá-la. Esses filmes são vistos, um após o outro, em uma tentativa de reviver esses sentimentos (como o medo, o luto e a raiva) na esperança de, um dia, conseguir processar tanto o que aconteceu quanto todos os processos afetivos que resultaram disso.

Muito além de buscar entender esses filmes a partir de uma lente valorativa, o que foi pretendido discutir ao longo desse trabalho é o potencial desses filmes para discutir questões afetivas importantes daquele contexto. Por meio de metáforas, alegorias, e deslocamentos e, portanto, de um certo distanciamento da realidade, os filmes de terror são um terreno fértil para lidar com emoções de uma maneira não tão dolorosa e de pensar criticamente sobre discussões da época (por exemplo o potencial desses filmes para criticar o governo).

Os filmes tratados aqui representam uma significativa (apesar do grande terreno ainda a ser explorado) variedade de temáticas, subgêneros e visões. Esses filmes de terror refletem diversas discussões da época, muitas vezes partindo de pontos diferentes. A divisão entre o “eu” e o “outro” reside no medo. Quem as

pessoas são ensinadas a temer refletem o ambiente político em que a pessoa vive, o medo é, em si, político. O cinema de horror reflete essa realidade complexa, tendo tanto um potencial conservador (muito ligada ao apoio de um Estado forte e autoritário e uma masculinidade exacerbada) quanto um potencial progressista (criticando as ações militares do governo estadunidense da época, preocupados com pautas sociais e valorizando ambientes multiculturais).

Nesse sentido, o primeiro capítulo abordou o nascimento do subgênero *torture porn* em um contexto de reflexão política e social sobre a tortura, em um contexto de declaração de guerra ao Iraque e divulgação de fotos de Guantánamo e Abu Ghraib. Altamente criticados pela violência e tortura escancarada, por muito tempo eles foram considerados entretenimento barato e de pouco valor. O que foi discutido aqui foi muito mais uma tentativa de demonstrar como eles comentam e ajudam a elaborar contextos políticos, sociais e afetivos do que uma tentativa de os classificar como bons ou ruins (o que também seria, no mínimo, problemático ao considerar a ampla variedade dentro desse subgênero). O essencial sobre eles é que permitem que sua audiência reflita sobre o que significa ser norte-americano e conseqüentemente como isso afeta a imagem dela no internacional.

Aqui, muitas vezes pela primeira vez, segmentos da população norte-americana precisam lidar com o fato de que talvez os Estados Unidos não sejam os heróis como propagado pelo discurso político do governo Bush ao mesmo tempo que a sensação de vítimas de uma violação tão cruel ainda é forte no imaginário popular. As duas franquias discutidas aqui (escolhidas por sua popularidade), *Jogos Mortais* e *O Albergue*, permitem discutir o norte-americano tanto no papel do torturador quanto no papel do torturado. Elas se apresentam como uma possibilidade de expressar sentimentos que muitas vezes seriam malvistas (medo, raiva, vergonha e desaprovação de seu país).

Em seguida, foi discutido a maneira como o cinema de terror é fortemente influenciado pela interação de seus personagens com o espaço. A escolha dos dois subtemas desse capítulo, a família tradicional do *home invasion* e a monstruosidade dos *hillbillies*, se deu por entender os dois como opostos. No *home invasion*, nós temos um cenário rural em que o terror se dá quando os protagonistas têm seu espaço invadido. Em comparação, o terror *backwoods* se passa em um em que o

terror se dá quando os protagonistas invadem um espaço desconhecido, selvagem e onde se encontra o monstruoso.

O filme escolhido para a análise do *home invasion*, *Os Estranhos*, segue o mesmo caráter desse subgênero nessa época em geral: um conservador. Esses filmes falam principalmente sobre as ansiedades de uma classe média branca: uma acostumada a viver confortável, com seus privilégios e protegida pelo Estado. O atentado quebra, de certa forma, essa noção de estabilidade ao mostrar a fragilidade do cotidiano e a possibilidade de morrer simplesmente por estar no lugar errado na hora errada. Esses filmes também reforçam seu caráter conservador ao reforçar a ideia de que os ataques à casa aconteceram de maneira aleatória e sem motivação em uma clara comparação com o que aconteceu no país, ignorando o histórico imperialista e interventor dos Estados Unidos no exterior. Além disso, atribuem a invasão à feminilização e emasculação dos homens como resultado do feminismo.

Já os filmes de terror *hillbilly* possuem tanto um potencial conservador quanto progressista. Esses filmes criam um “Outro” selvagem, mas doméstico. Eles herdam o histórico dos filmes de faroeste, trocando a figura do indígena, por causa dos movimentos civis e sociais que começaram a problematizar esse papel do indígena necessariamente como selvagem, pela do *hillbilly*, menos problemático por ser branco. A partir dos anos 2000 esse subgênero tem um “renascimento” em que, herdado da história dos anos 70 (a troca do “Outro” racializado por um branco), aqui acontece o mesmo (troca-se o “Outro” também racializado e estrangeiro, o muçulmano, pelo branco doméstico). Além disso, esses filmes também permitiam discutir duas questões importantes para a década: a censura crescente aos direitos dos norte-americanos a partir do Ato Patriótico (mostrando como o *hillbilly* é livre, tão diferente da audiência) e a selvageria “escondida” no coração dos Estados Unidos e sua capacidade de ser violento (na diferenciação entre o que era dito pelo governo e as suas ações interventoras no exterior).

Foram escolhidos dois filmes, um progressista e um conservador, para demonstrar as diferenças. O filme conservador escolhido foi o *remake* de *Massacre da Serra Elétrica* por apresentar a figura do *hillbilly* como alguém monstruoso, selvagem e digno de ser temido. Ao contrário dele, temos *The Devil's Rejects* que inova ao mostrar uma história a partir da visão dos *hillbillies* e vilanizar o cidadão

visto como ideal, o xerife que mantém a ordem. Diferente de *Massacre da Serra Elétrica*, *The Devil's Rejects* mostra a família *hillbilly* atraente, carismática e verdadeiramente livre.

O capítulo sobre o tom sombrio desses filmes teve como objetivo mostrar como todos esses filmes (de temáticas e subgêneros tão diferentes), de uma forma ou de outra, seguem essa fórmula sombria. A escolha por adicionar um subtópico sobre filmes apocalípticos e de zumbi se deu pelo caráter, independentemente do filme, de devastação, luto e violência.

Inicialmente esse capítulo seria voltado para discutir diversos monstros, como lobisomens e vampiros, não somente de zumbis. Porém, ao longo dessa pesquisa foi encontrado um certo problema conceitual para conseguir alocar esses outros monstros na pesquisa. Utilizando o vampiro como exemplo, se por um lado temos o crescimento de vampiros monstruosos (seguindo o mesmo caminho de outros monstros, como o zumbi), por outro temos um fenômeno inesperado que mudou a figura do vampiro (e conseqüentemente do lobisomem) na cultura popular: a publicação de *Crepúsculo*. É interessante pensar no impacto que esses livros (e eventuais filmes) tiveram na cultura popular (e aproximando um certo gênero de terror com o público juvenil) e que rapidamente substituíram a imagem dos vampiros monstruosos que estava sendo construída. Pensar nessa discussão em uma maneira melhor construída iria requerer um trabalho muito mais complexo e maior para isso.

Outro ponto apontado com a construção da pesquisa é importante de se discutir se dá no âmbito dos filmes de zumbi. Divididos entre conservadores (com a valorização da figura do herói patriarca e caubói) e os progressistas (que propõem uma nova masculinidade e um mundo multicultural), nesse momento é interessante pensar especificamente no conservador.

O filme pós-apocalíptico de zumbis conservadores são marcados por duas características principais: a vilanização da cidade e a valorização do caubói e, conseqüentemente, do rural. Esses filmes se apresentam, de certa forma, como o oposto dos filmes de *hillbilly* que (em grande parte) demonizam o interior e seus habitantes. Como apresentado no capítulo anterior, os filmes clássicos de *hillbilly* horror representam o rural como selvagem e degenerado, sendo o filme *The Devil's*

Rejects uma notória exceção. Ao longo do capítulo dois foi discutido como os filmes mais conservadores mostram a vilanização da população rural (codificada como indígena em um primeiro momento e posteriormente como o “Outro” estrangeiro racializado) e seu caráter monstruoso. Porém, nos filmes de zumbis, temos essa visão conservadora oposta à defendida no outro subgênero. Aqui esses filmes conservadores anseiam pela destruição da cidade e a volta de tempos mais simples, em que a lógica do caubói de utilizar a violência física para resolver seus problemas e o homem é o líder másculo de sua casa.

Esses filmes conservadores aparentam desejar coisas diferentes: no *hillbilly* horror se anseia pela cidade, enquanto no filme de zumbi se anseia para uma volta ao campo. Isso se apresenta como uma espécie de contradição pois se ambos os filmes são conservadores espera-se que eles desejem as mesmas coisas. Não existe uma resposta simples encontrada para essa questão. A hipótese tirada desse trabalho é de que o conservadorismo do *backwoods* horror ojeriza as matas por associá-las aos *hillbillies* (novamente, codificados como os “Outros”), enquanto o conservadorismo do pós-apocalipse anseia pela volta às matas por associá-las com o caubói. Novamente, não foi encontrada uma resposta completamente satisfatória para essa questão, sendo necessário uma pesquisa mais extensa.

Por último, no último capítulo foi escolhido analisar os filmes citados ao longo desse trabalho como maneira de mostrar as diferentes possibilidades de se enxergar esses filmes. Apesar de muitos poderem ser entendidos como “progressistas”, em geral, a questão de gênero foi abandonada (pela separação da ideia do assassino com questões de gênero e sexuais), o que acabou influenciando um certo “esvaziamento” das personagens femininas. Em um ambiente marcado por um ressentimento do feminismo após os ataques e uma tentativa de resgate da mulher feminina, dócil e frágil é de se esperar que isso acabe afetando o cinema de horror. Como apontado no capítulo, a figura feminina passou a ser dividida, em grande parte, em duas personas: a cuidadora e a mulher monstruosa.

Em geral, todos os principais filmes trabalhados aqui foram citados nesse capítulo. Com exceção de um: *The Devil's Rejects*. Isso se deu por um entendimento de que pouco pode ser dito sobre ele. O diretor, Rob Zombie, faz parte do “clube de garotos” *splat pack*. Seus filmes são notórios pela sexualização do corpo feminino.

A maior parte das mulheres desse filme servem para ser abusadas, seja por meio de violência ou de maneira sexual. A única mulher que se destaca é a protagonista, Baby. Ela se destaca por ser a única mulher que detém a capacidade de usar a violência, mas isso não a impede de ser sexualizada ao longo do filme e nem de precisar ser salva no final. Nos primeiros minutos do filme, ao escapar da invasão da sua casa, é mostrado ela atravessando um riacho e imediatamente sua calça caindo e revelando seu corpo. Uma cena que se pode argumentar como de nudez “gratuita”. Além disso, esse filme também pode ser visto como mais um que assassina uma final girl no final. Na última cena do filme, ela, junto com seu irmão e seu pai, percebe que não sairá viva de uma barricada policial. Cada um com uma arma na mão, eles dirigem até a barricada, supostamente se matando. Curiosamente a sequência foi lançada 14 anos depois, mostrando que a teoria da morte da final girl, por fim, não era verdade. Se esse filme representa um avanço na representação do *hillbilly*, há de se questionar se não há o retrocesso na representação feminina.

Nenhum outro filme trabalhado aqui foi tão (de certa forma) violento especificamente com a figura feminina, seja pela sexualização desconfortável ou por trabalhar extensamente com violências de gênero muito específicas (como a cena em que Otis, ameaça uma mulher despida enquanto obriga o marido dela a assistir). Essa visão de gênero, de certa forma também contrabalança a simpatia que esses personagens trazem (extensamente discutida no segundo capítulo). O filme coloca a audiência na posição desconfortável de ao mesmo tempo humanizar os protagonistas/vilões/anti-heróis e até mesmo fazer com que as pessoas simpatizem com eles ao mesmo tempo que mostra, a partir de uma lente de gênero, atos horrendos especificamente contra mulheres. Essa posição desconfortável permanece ao analisar essa obra: chega a ser difícil entender o papel da mulher nesse filme e o que exatamente pode ser tirado disso.

Assim, os filmes de terror se apresentam como uma possibilidade de analisar a realidade política a partir de uma ótica diferente de uma puramente analítica e realista, podendo captar novas nuances e dimensões que não foram discutidas anteriormente. Eles são tanto uma oportunidade de entender e processar a realidade como também de transformá-la a partir de suas representações que influenciam sua audiência. A construção das narrativas desses filmes se dá a partir da diferenciação

entre nós e “os Outros” (os objetos a serem temidos), de uma maneira muito semelhante aos discursos criados pelo Estado-nação.

O cinema de horror foi uma oportunidade catártica particularmente relevante após os atentados de 11 de setembro pelo seu distanciamento da realidade. Em uma época em que a sociedade norte-americana ainda se encontrava muito frágil para conseguir colocar em palavras e discutir abertamente o trauma que ocorreu, eles permitem processar sentimentos dolorosos e difíceis de serem vocalizados uma vez que esse cinema historicamente lida com essas emoções vistas como “reprováveis”. A partir de temáticas que ressoam com o que estava ocorrendo (como discussões sobre luto e tortura), a audiência encontra um lugar para deslocar esses sentimentos e poder processá-los de uma maneira não tão dolorosa uma vez com um gênero marcado por metáforas e distanciamento da realidade.

Ademais, esses filmes possuem um potencial de ser tanto progressistas quanto conservadores (inclusive o mesmo filme dependendo de quem o interpreta). Como demonstrado ao longo desses capítulos, a escolha do objeto a se temer é em si um ato político. Os filmes conservadores ressaltam o caráter patriótico e ufanista da nação norte-americana, pedindo pela volta de figuras masculinas tradicionais (como o caubói) e enfatizando o papel de vítima dos Estados Unidos na questão dos atentados. Já os filmes mais progressistas reformulam ideias de masculinidades tradicionais, são uma oportunidade de criticar ações do governo mesmo que de forma velada (como o Ato Patriótico e os episódios de tortura) e ressaltam os aspectos positivos de uma sociedade multicultural.

Essa monografia teve como objetivo analisar diferentes temáticas e subgêneros de horror que foram relevantes após os atentados de 11 de setembro, mostrando como os sentimentos que surgiram por causa do ocorrido podem se manifestar de diferentes formas e narrativas. Cada capítulo discutido aqui apresentou temáticas e histórias muito diferentes entre si (o que mostra a vastidão desse gênero) porém, de certa forma, todos eles se conectam como uma oportunidade de discutir o trauma gerado pelos ataques e por todas as consequências que vieram por causa deles. Um evento tão catastrófico como os ataques às Torres Gêmeas certamente criaria um terreno fértil para o surgimento de traumas manifestados em diversas formas, sendo o cinema de horror (por sua

riqueza e variedade) um bom instrumento para auxiliar a sua audiência a confrontar, processar e eventualmente lidar com eles. Mais do que isso, é inquestionável o valor político e de análise que esse cinema possui para discutir a realidade política e consequentemente influenciá-la.

Referências bibliográficas:

- ALVARADO, Amanda Marie. Living in Terror Post 9/11 Horror Films. Tese (Mestrado em Literatura Inglesa) – Indiana University. Indiana, 2007.
- ANDERSON, Mark Cronlund. Zombies and cowboys: how to win the apocalypse. *European Scientific Journal*, França, v. 2, n. 10, p. 207-215, set./2014. Disponível em: <https://eujournal.org/index.php/esj/article/view/4145>. Acesso em: 20 de junho de 2023
- ATENTADOS de 11 de Setembro: a tragédia que mudou os rumos do século 21. BBC, 2021. Disponível em: <<https://www.bbc.com/portuguese/internacional-55351015>>. Acesso em: 20 de fevereiro de 2023
- BAUDRILLARD, Jean. *The Spirit of Terrorism*. New York: Verso, 2003.
- BISHOP, Kyle William. *Dead Man Still Walking: A Critical Investigation into the Rise and Fall . . . and Rise of Zombie Cinema*. Tese (Doutorado em Filosofia) – University of Arizona. Arizona, 2009
- BLAKE, Linnie. “I Am the Devil and I’m Here to Do the Devil’s Work”: Rob Zombie, George W. Bush, and the Limits of American Freedom. . In: BRIEFEL, Aviva; MILLER, Sam J. (orgs). *Horror after 9/11: World of Fear, Cinema of Terror*. Austin: University of Texas Press, 2011, 186-198
- BLAKE, Linnie. *The wounds of Nations: Horror Cinema, Historical Trauma and National Identity*. Manchester: Manchester University Press, 2008.
- BLEIKER, Roland. Art after 9/11. *Alternatives: Global, Local, Political*, New York, v. 31, n.1, p. 77-99, jan./mar 2006. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/43455424_Art_after_911>. Acesso em: 20 de fevereiro de 2023
- BLEIKER, Roland. The Aesthetic Turn in International Political Theory. *Millenium: Journal of International Studies*, New York, v. 30, n. 3, p. 509-533, dez./2001. Disponível em: <https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/03058298010300031001?journalCode=mila>. Acesso em: 10 de abril de 2023
- BLEIKER, Roland (org.). *Visual Global Politics*. Londres: Routledge, 2018.
- BRIEFEL, Aviva; MILLER, Sam J. (orgs). *Horror after 9/11: World of Fear, Cinema of Terror*. Austin: University of Texas Press, 2011.

BRANIGIN, William. President Bush apologized publ... The New York Times, 2004. Disponível em: <<https://www.washingtonpost.com/archive/business/technology/2004/05/06/president-bush-apologized-publ/db4d9af1-4891-498e-8260-1fea882defde/#comments>>. Acesso em: 25 de março de 2023

BUSH diz que sua retórica o fez parecer um "homem belicoso". G1, 2008. Disponível em: < <https://g1.globo.com/Noticias/Mundo/0,,MUL596661-5602,00-BUSH+DIZ+QUE+SUA+RETORICA+O+FEZ+PARECER+UM+HOMEM+BELICOSO.html>>. Acesso em: 25 de março de 2023

CARROLL, Noel. *The Philosophy of Horror: Or, Paradoxes of the Heart*. Londres: Routledge, 1990

CASA Branca admite monitoramento de milhões de telefonemas nos EUA. Folha de São Paulo, 2013. Disponível em: < <https://m.folha.uol.com.br/mundo/2013/06/1290652-casa-branca-admite-que-ordenou-grampear-milhoes-de-telefones-nos-eua.shtml>>. Acesso em: 25 de maio de 2023

CLOVER, Carol. *Her Body, Himself: Gender in the Slasher Film*. In: GRANT, Barry Keith. *The Dread of Difference: Gender and the Horror Film*. Austin: University of Texas Press, 2015

CLOVER, Carol. *Men, Women, and Chainsaws: Gender in the Modern Horror Film*. 2 ed. Nova Jersey: Princeton University Press, 2015, 280 p.

COHEN, Paula Marantz. "Conceptual Suspense in Hitchcock's Films". In LEITCH, Thomas; POAGUE, Leland (orgs.). *A Companion to Alfred Hitchcock*. New Jersey: Wiley–Blackwell, 2011

DODWELL, Karen. *From the Center: the Cowboy Myth, George W. Bush, and the war with Iraq*. American Popular Culture, 2004. Disponível em: < https://americanpopularculture.com/archive/politics/cowboy_myth.htm>. Acesso em: 10 de junho de 2023

DONNAR, Glen. *Troubling Masculinities: Terror, Gender, and Monstrous Others in American Film Post-9/11*. Mississippi: University Press of Mississippi, 2020

EDKINS, Jenny. *Change and the politics of certainty*. Manchester: Manchester University Press, 2019

EDKINS, Jenny. Missing Persons: Manhattan, September 2001. In: DAUPHINEE, Elizabeth; MASTERS, Cristina. The Logics of Biopower and the War on Terror: Living, Dying, Surviving. Londres: Palgrave MacMillan, 2007

EDKINS, Jenny. Remembering Relationality: Trauma Time and Politics. In: BELL, Duncan (org.). Memory, Trauma and World Politics: Reflections on the Relationship Between Past and Present. Londres: Palgrave MacMillan, 2006.

EDKINS, Jenny. Trauma and the Memory of Politics. Cambridge: Cambridge University Press, 2003

EU Sou a Lenda. Direção: Francis Lawrence. Produzido por Akiva Goldsman. Estados Unidos: Warner Bros Picture, 2007

ESTADOS UNIDOS. Presidente (2001-2009: George Bush). Declaração do presidente em seu discurso à nação. Estados Unidos, 11 set. 2001. 3 f. Disponível em: <<https://georgewbush-whitehouse.archives.gov/news/releases/2001/09/20010911-16.html>>.

Acesso em: 25 de março de 2023

ESTADOS UNIDOS. Presidente (2001-2009: George Bush). Discurso do Presidente à Nação. Estados Unidos, 11 set. 2006. 2 f. Disponível em: <<https://georgewbush-whitehouse.archives.gov/news/releases/2006/09/20060911-3.html>>.

Acesso em: 24 de fevereiro de 2023

FERNANDES, Vitor; Zanini, Cláudio Vescia. We're doing this because you were home: an analysis of elements of the slasher formula in The Strangers (2008). Literartes, São Paulo, v.1, n. 25, p. 215-242, dez./2021. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/235179>. Acesso em: 15 de abril de 2023

FIERKE, Karin M. Bewitched by the Past: Social Memory, Trauma and International Relations. In: BELL, Duncan (org.). Memory, Trauma and World Politics: Reflections on the Relationship Between Past and Present. Londres: Palgrave MacMillan, 2006.

FREUD, Sigmund. Luto e Melancolia. São Paulo: Le Books, 2020.

FREUD, Sigmund. Recordar, repetir e elaborar (Novas recomendações sobre a técnica da Psicanálise II). In FREUD, Sigmund. Edição standard

brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud Vol. 12. Rio de Janeiro: Imago, 1980, 191-203

GLASBY, Matt. *The Book of Horror: The Anatomy of Fear in Film*. Londres: Frances Lincoln, 2020

GUTIERREZ, Felipe. 'Ele me disse que a América estava sob ataque': veja como George W. Bush e outros receberam a notícia dos atentados de 11 de setembro. G1, 2021. Disponível em: <<https://g1.globo.com/mundo/noticia/2021/09/10/ele-me-disse-que-a-america-estava-sob-ataque-veja-como-george-w-bush-e-outras-pessoas-receberam-a-noticia-dos-atentados-de-11-de-setembro.ghtml>>. Acesso em: 25 de março de 2023

HICKS, Katey. Highest-Grossing Horror Movie Franchises of All Time. *Movie Web*, 2023. Disponível em: <https://movieweb.com/highest-grossing-horror-movie-franchises/#a-quiet-place-mdash-638m>. Acesso em: 24 de abril de 2023

HILLS, Matt. Cutting into Concepts of “Reflectionist” Cinema? The Saw Franchise and Puzzles of Post-9/11 Horror. In: BRIEFEL, Aviva; MILLER, Sam J. (orgs). *Horror after 9/11: World of Fear, Cinema of Terror*. Austin: University of Texas Press, 2011, 107-123

HOLLAND, Jack; SOLOMON, Ty. Affect is what states make of it: articulating everyday experiences of 9/11. *Critical Studies on Security*, York, v.2, n. 3, p. 262-277, set./2014. Disponível em: <https://eprints.whiterose.ac.uk/93330/1/holland-and-solomon-affect-is-what-states-make-of-it-csos.pdf>. Acesso em: 22 de fevereiro de 2023

HULSE, Carl; CONNELLY, Marjorie. Poll Shows a Shift in Opinion on Iraq War. *The New York Times*, 2006. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2006/08/23/washington/23poll.html>>. Acesso em: 24 de março de 2023

JOGOS Mortais. Direção: James Wan. Produção de Peter Block. Estados Unidos: Lions Gates Films, 2003

JONES, Steve. *Torture Porn: Popular Horror after Saw*. Londres: Palgrave MacMillan, 2013

KAMERLING, Henry. *Zombies and the City*. In: PASCUZZI, Francesco; WATERS, Sandra. *The Spaces and Places of Horror*. Delaware: Vernon Press, 2020

KATTEMALAVADI, Chinmayi. (An) *Unsettled Commons: Narrative and Trauma after 9/11*. Tese (Doutorado em Filosofia) – Wayne State University. Detroit, 2017

KERNER, Aaron Michael. *Torture Porn in the Wake of 9/11: Horror, Exploitation, and the Cinema of Sensation*. New Jersey: Rutgers University Press, 2015

LACY, Mark J. *Responsibility and Terror: Visual Culture and Violence in the Precarious Life*. In: DAUPHINEE, Elizabeth; MASTERS, Cristina. *The Logics of Biopower and the War on Terror: Living, Dying, Surviving*. Londres: Palgrave MacMillan, 2007

LOWENSTEIN, Adam. *Shocking Representation: Historical Trauma, National Cinema, and the Modern Horror Film*. New York: Columbia University Press, 2005

MARCUCCI, Dario. *Strangers at the Door: Space and Characters in Home Invasion Movies*. In: PASCUZZI, Francesco; WATERS, Sandra. *The Spaces and Places of Horror*. Delaware: Vernon Press, 2020

MCCOLLUM, Victoria. *Post 9/11: Rural horror films in na era of urban terrorism*. Londres: Routledge, 2017

MURPHY, Bernice M. *The Rural Gothic in American Popular Culture: Backwoods Horror and Terror in the Wildnerss*. Londres: Palgrave MacMillan, 2013

NDALIANIS, Angela. *Genre, culture and the semiosphere: New Horror cinema and post-9/11*. *International Journal of Cultural Studies*, New York, v. 18, n. 1, p. 135-151, jan./2015. Disponível em: <https://journals.sagepub.com/doi/full/10.1177/1367877914528123>. Acesso em: 26 de março de 2023

NEWPORT, Frank. *Seventy-Two Percent of Americans Support War Against Iraq: Bush approval up 13 points to 71%*. Gallup, 2003. Disponível em: <https://news.gallup.com/poll/8038/seventytwo-percent-americans-support-war-against-iraq.aspx>. Acesso em: 25 de março de 2023

O Albergue. Direção: Eli Roth. Produção de Quentin Tarantino. Estados Unidos: Lions Gate Films, 2005

O Massacre da Serra Elétrica. Direção: Marcus Nispel. Produzido por Jeffrey Allard. Estados Unidos: Platinum Dunes, 2003

OS Estranhos. Direção: Bryan Albertino. Produzido por Doug Davison. Estados Unidos: Universal Pictures, 2008

PARKER, James. Don't Fear the Reaper: Learning to love the slasher-film Renaissance. The Atlantic, 2009. Disponível em: <https://www.theatlantic.com/magazine/archive/2009/04/dont-fear-the-reaper/307318/>. Acesso em: 26 de março de 2023

PINCHEVSKI, Amit. Archive, Media, Trauma. In: MEYERS, Ore; NEIGER, Motti; ZANDBERG, Eyal (orgs.). On Media Memory: Collective Memory in a New Media Age. Londres: Palgrave MacMillan, 2011, 253-264

PINEDO, Isabel Cristina. Recreational Terror: Women and the Pleasures of Horror Film Viewing. Nova Iorque: State University of New York Press, 1997, 177 p.

PORTER, Therese; GAVIN, Helen. Perceptions of Evil from Abu Ghraib: Female Prison Guards and Sexual Violence. In: Evil, Women and the Feminine, 7, 2015, Dubrovnik. Unpublished. Disponível em: <http://eprints.hud.ac.uk/id/eprint/24595/>. Acesso em: 26 de maio de 2023

PUIG, Claudia. Still painful, Sept 11 has few rewards for Hollywood. [Entrevista cedida a] Jill Serjeant. Reuters, 2011. Disponível em: < <https://jp.reuters.com/article/us-sept11-hollywood-idUSTRE7860PV20110907>>. Acesso em: 23 de fevereiro de 2023

SAURETTE, Paul. You dissin me? Humiliation and post 9/11 global politics. Review of International Studies, Cambridge, v. 32, n. 3, p. 495-522, jul./2006. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/40072200>. Acesso em: 25 de março de 2023

SCAHILL, Andrew. What horror films reveal about society's fears. [Entrevista cedida a] Oliver Ward. City Stories, 2019. Disponível em: < <https://news.ucdenver.edu/what-horror-films-reveal-about-societys-fears/>. Acesso em: 23 de fevereiro de 2023

SLADE, Andrew. Remake as erasure in The Texas Chain Saw Massacre. Horror Studies, Londres, v. 3, n. 1, p. 57-69, abril/2012. Disponível em:

https://intellectdiscover.com/content/journals/10.1386/host.3.1.57_1.

Acesso em: 10 de junho de 2023

SOBCHACK, Vivian. Bringing It All Back Home: Family Economy and Generic Exchange. In: GRANT, Barry Keith. The Dread of Difference: Gender and the Horror Film. Austin: University of Texas Press, 2015

SONTAG, Susan. Regarding The Torture Of Others. The New York Times, 2004. Disponível em: <

<https://www.nytimes.com/2004/05/23/magazine/regarding-the-torture-of-others.html>>. Acesso em: 25 de março de 2023

STUMP, Jacob L. Producing zones of neediness in world politics: missionaries, educators, and a cultural political economy of colonialismo in Appalachia. Review of International Political Economy, Londres, v. 28, n. 5, p. 1119-1141, maio/2020. Disponível em: <

<https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/09692290.2020.1761428>>.

Acesso em: 20 de abril de 2023

THE Devil's Rejects. Direção: Rob Zombie. Produção de Peter Block. Estados Unidos: Lions Gate Films, 2005

TWO Decades Later, the Enduring Legacy of 9/11. Pew Research Center, 2021. Disponível em:

<https://www.pewresearch.org/politics/2021/09/02/two-decades-later-the-enduring-legacy-of-9-11/>>. Acesso em: 23 de fevereiro de 2023

UNIVERSITY of Notre Dame. Memorial mapping, 2015. About 9/11. Disponível em: < <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-55351015>>. Acesso em: 22 de fevereiro de 2023

WESTER, Maisha. Torture Porn and Uneasy Feminisms: Rethinking (Wo)men in Eli Roth's Hostel Films. In: GRANT, Barry Keith. The Dread of Difference: Gender and the Horror Film. Austin: University of Texas Press, 2015

WETMORE, Kevin J. Post-9/11 Horror in America Cinema. New York: Continuum, 2012

