

UNIVERSIDADE CATÓLICA PORTUGUESA

Slashers: do Original ao Remake

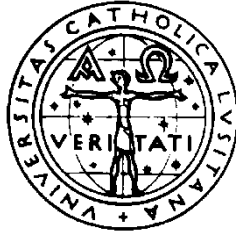
Dissertação apresentada à Universidade Católica
Portuguesa para obtenção do grau de mestre em
Ciências da Comunicação - Comunicação, Televisão e
Cinema

Por

Bruno Miguel Silva e Cunha

Faculdade de Ciências Humanas

Janeiro de 2015



UNIVERSIDADE CATÓLICA PORTUGUESA

Slashers: do Original ao Remake

Dissertação apresentada à Universidade Católica
Portuguesa para obtenção do grau de mestre em
Ciências da Comunicação - Comunicação, Televisão e
Cinema

Por

Bruno Miguel Silva e Cunha

Faculdade de Ciências Humanas

Sob orientação de Catarina Duff Burnay

Janeiro de 2015

Resumo

Verifica-se, na história do cinema, a utilização repetida de temas e enredos com a capacidade de chegar aos espectadores. Desde os grandes estúdios ao cinema independente, é possível identificar a aplicação de uma espécie de fórmula para cada género narrativo, fazendo com que os indivíduos consumam cada filme e cada história como se fossem únicos e diferentes. Um destes géneros é o *Slasher*. Desde a década de setenta que são produzidos filmes que obedecem a indicadores semelhantes e facilmente reconhecíveis pelo espectador. O seu sucesso massivo tem permitido não só a criação de novos títulos, como a reinvenção, mediante a oferta de *mash ups* e, acima de tudo, *remakes*.

Com esta dissertação, pretende-se verificar se existe consistência nos padrões das narrativas *Slashers* originais comparativamente aos seus *remakes*, pelo que foi construída a seguinte pergunta de partida: “De que modo é que as convenções do subgénero *Slasher* são trabalhadas nos *remakes*?”

Foi elaborada uma grelha composta por indicadores definidos com base nas características do subgénero *Slasher*. Para o preenchimento de todos os indicadores, foram visualizados dez filmes do subgénero *Slasher*, sendo eles cinco originais e os cinco respectivos *remakes*.

A análise dos resultados leva-nos a concluir que os *remakes* potenciam a alteração das convenções definidas.

Palavras-Chave: Cinema, Género, Subgénero, *Remake*, *Slasher* e Convenções.

Abstract

It is found in the history of cinema, the repeated use of themes and plots with the ability to reach viewers. From major studios to independent films, you can identify the application of a kind of formula for each narrative style, making individuals consume each film and each story as if they were unique and different. One of these genres is the Slasher. Since the seventies there are films, which obey to certain indicators easily recognizable by the viewer. Its massive success has allowed not only the creation of new titles, but also the reinvention, by offering mash ups and, above all, remakes.

With this dissertation, we intend to investigate if there is consistency in the pattern of the original Slasher narratives compared to their remakes. For that, it was built the following initial question: “In which ways are the Slasher subgenre conventions worked on the remakes?”

A grid composed by indicators based on the characteristics of the Slasher subgenre was developed. To fill all indicators, ten films of the Slasher subgenre were visualized - five originals and their respective remakes.

The analysis leads us to conclude that the remakes enhance the alteration of defined conventions.

Keywords: Cinema, Gender, Subgenre, Remake, Slasher and Conventions.

Dedicatória

Ao meu segundo pai, o meu avô Álvaro ou “avô dos estudos”, como carinhosamente o apelidava, que ansiou ver o neto licenciado, a defender a sua dissertação de Mestrado e a ser bem sucedido profissionalmente e nos restantes campos.

Agradecimentos

Gostaria de agradecer o apoio e ajuda dos meus pais, Filomena e Rui Cunha, no processo de escrita desta dissertação e pelo facto de nunca me terem privado de nada em relação às minhas escolhas durante toda a minha vida. Outras pessoas importantes foram a minha tia e madrinha, Analiza Mónica Silva, a minha avó Leonor e restantes familiares, que sempre acompanharam de perto o meu crescimento como estudante e pessoa.

A todos os meus amigos, principalmente, Marisa Costa, Tiago Gouveia e Diogo Torres, que sempre me apoiaram não só nos melhores e piores momentos no decorrer da escrita da presente dissertação, como em todos.

À minha orientadora de Mestrado, a Professora Doutora Catarina Duff Burnay, pela sua perseverança, disponibilidade em ajudar e acima de tudo, pela amizade e carinho.

Por último, à minha segunda mãe, a minha avó Romy ou Mitinha, como carinhosamente a apelido, por ser um modelo a seguir, uma amiga e a pessoa mais importante na minha vida. Sem ela, o gosto pelo cinema não existia, devido aos nossos visionamentos semanais que acontecem desde que me lembro ser pessoa.

Índice

RESUMO	2
ABSTRACT	3
DEDICATÓRIA	4
AGRADECIMENTOS	5
INTRODUÇÃO	8
CAPÍTULO 1 – COMPONENTE TEÓRICA	10
1.1. O SURGIMENTO DO GÊNERO TERROR E DO SUBGÊNERO <i>SLASHER</i>	10
1.2. DO GÊNERO AOS GÊNEROS CINEMATOGRAFICOS	16
1.3. O QUE É O SUBGÊNERO <i>SLASHER</i> ?	22
1.4. O FILME E O BOX OFFICE	24
1.5. O FILME DE CULTO	28
1.6. A (RE)APRESENTAÇÃO DAS HISTÓRIAS: DA SEQUELA AO <i>REMAKE</i>	30
1.7. OS TIPOS DE <i>REMAKES</i> , SEGUNDO VÁRIOS TEÓRICOS	43
1.8. A HIBRIDAÇÃO E A REMEDIAÇÃO	45
CAPÍTULO 2 – METODOLOGIA	48
CAPÍTULO 3 – COMPONENTE EMPÍRICA	53
3.1. <i>HALLOWEEN</i> (1978)	53
3.2. <i>HALLOWEEN</i> (2007)	60
3.3. ANÁLISE COMPARATIVA: <i>HALLOWEEN</i> DE 1978 E 2007	66
3.4. <i>SEXTA-FEIRA 13</i> (1980)	69
3.5. <i>SEXTA-FEIRA 13</i> (2009)	74
3.6. ANÁLISE COMPARATIVA: <i>SEXTA-FEIRA 13</i> DE 1980 E 2009	80
3.7. <i>PESADELO EM ELM STREET</i> (1984)	82
3.8. <i>PESADELO EM ELM STREET</i> (2010)	88
3.9. ANÁLISE COMPARATIVA: <i>PESADELO EM ELM STREET</i> DE 1984 E 2010	93
3.10. <i>MASSACRE NO TEXAS</i> (1974)	95
3.11. <i>MASSACRE NO TEXAS</i> (2003)	100
3.12. ANÁLISE COMPARATIVA: <i>MASSACRE NO TEXAS</i> DE 1974 E 2003	106
3.13. <i>CARNAVAL SANGRENTO</i> (1981)	109
3.14. <i>SÃO VALENTIM SANGRENTO 3D</i> (2009)	113
3.15. ANÁLISE COMPARATIVA: <i>CARNAVAL SANGRENTO</i> DE 1981 E <i>SÃO VALENTIM SANGRENTO 3D</i> DE 2009	119
3.16. ANÁLISE COMPARATIVA: OS 5 <i>SLASHERS</i> ORIGINAIS	121
3.17. ANÁLISE COMPARATIVA: OS 5 <i>REMAKES</i> DOS <i>SLASHERS</i>	125
3.18. ANÁLISE COMPARATIVA: OS 10 <i>SLASHERS</i>	128
CONCLUSÃO	135
BIBLIOGRAFIA	138

ANEXOS	145
ANEXO A	146
ANEXO B	152
ANEXO C	158
ANEXO D	163
ANEXO E	169
ANEXO F	175
ANEXO G	180
ANEXO H	184
ANEXO I	190
ANEXO J	195
ANEXO K	203

Índice de Imagens

FIGURA 1 – Os vários Géneros Cinematográficos, segundo Daniel Chandler	21
FIGURA 2 – <i>Halloween</i> (1979)	203
FIGURA 3 – <i>Halloween</i> (2007)	204
FIGURA 4 - <i>Sexta-feira 13</i> (1980)	205
FIGURA 5 - <i>Sexta-feira 13</i> (2009)	206
FIGURA 6 – <i>Massacre no Texas</i> (1974)	207
FIGURA 7 – <i>Massacre no Texas</i> (2003)	208
FIGURA 8 – <i>Pesadelo em Elm Street</i> (1984)	209
FIGURA 9 – <i>Pesadelo em Elm Street</i> (2010)	210
FIGURA 10 – <i>Carnaval Sangrento</i> (1981)	211
FIGURA 11 – <i>São Valentim Sangrento 3D</i> (2009)	212

Introdução

A presente dissertação intitula-se *Slashers: do Original ao Remake*. O seu principal objectivo é verificar a consistência nos padrões das narrativas e dos elementos formais e estruturais dos *Slashers* originais comparativamente aos seus *remakes*.

O subgénero referido é padrão, havendo regras estipuladas que são facilmente verificáveis. Porém, como há uma diferença de quase trinta anos entre a produção dos originais e dos seus *remakes*, são notórias as diferenças inerentes à evolução da indústria cinematográfica. Contudo, verificam-se outras alterações que ultrapassam esta realidade.

Uma vez que, para a concretização desta dissertação, era necessário escolher uma área abrangente a nível teórico e prático, mas que fosse do gosto pessoal do autor, foi escolhido o cinema. Seguidamente, foi seleccionado um género cinematográfico, tendo a escolha recaído sobre o Terror e, dentro deste o subgénero *Slasher*. Estabelecida a área, pensou-se numa tema pouco estudado e que pudesse vir a ser útil para futuros estudiosos, tendo-se optado pela comparação entre as produções originais e os seus *remakes*.

Depois de definidas a área e o tema, foi elaborada uma pergunta que pudesse guiar o nosso trabalho, sendo esta: “De que modo é que as convenções do subgénero *Slasher* são trabalhadas nos *remakes*?”. Desta forma, pretende-se estudar as linhas estruturantes dos originais e dos *remakes*, no que respeita à construção da história e à utilização da tecnologia para dar corpo aos princípios enformadores do subgénero a tratar.

Para esta dissertação, foram escolhidos dez filmes como amostra, cinco originais e os seus respectivos *remakes*, sendo eles: *Halloween* (1978 e 2007), *Sexta-feira 13* (1980 e 2009), *Massacre no Texas* (1974 e 2003), *Pesadelo em Elm Street* (1984 e 2010), *Carnaval Sangrento* (1981) e o seu *remake*, *São Valentim Sangrento 3D* (2009).

Estes filmes foram escolhidos como amostra por serem considerados icónicos e merecedores do rótulo de filme de culto pelos fãs, entusiastas, críticos, como Roger Ebert¹, assim como por diversos teóricos (ver, entre outros: J. A. Kerswell [2010], James Marriott [2006], Kim Newman [2011 e 2006], Peter Normanton [2012] ou Don Sumer [2010]). Além disso, as receitas de bilheteira dos originais contaram como indicador, visto que

¹ Roger Ebert (1942-2013) foi um dos mais reconhecidos críticos cinematográficos americanos e colaborador no jornal *Chicago Sun-Times*. Posteriormente, criou um website, que mesmo após a sua morte, continua activo, sendo um dos mais visualizados do mundo do cinema.

todos foram sucessos de Box Office (exceptuando *Carnaval Sangrento* [1981], que só passou a ser reconhecido depois de ter sido lançado no mercado de *Home Video*).

A dissertação está dividida em três capítulos. No primeiro capítulo, abordamos, teoricamente, alguns dos indicadores mais relevantes para a análise empírica escolhida: “O Surgimento do Género Terror e do Subgénero *Slasher*”; “Do Género aos Géneros Cinematográficos”; “O que é o Subgénero *Slasher*?”; “O Filme e o Box Office”; “O Filme de Culto”; “A (Re)apresentação das histórias: da Sequela ao *Remake*”; “Os tipos de *Remakes*” e “A Hibridação e a Remediação”.

No segundo capítulo, apresentamos a metodologia seguida, nomeadamente, o Manual de Codificação, ou seja, uma grelha de análise composta por indicadores definidos através da sistematização das características base do subgénero *Slasher*. Esta grelha encontra-se dividida em quatro grandes áreas, que são: a ficha técnica, as características representativas/ narrativas, a estrutura e características de conteúdo.

No terceiro e último capítulo, tratamos a componente empírica, sendo que esta consiste na abordagem individual e comparativa de dez filmes escolhidos (os cinco originais e os respectivos *remakes*), utilizando a grelha de análise.

Por fim, na Conclusão, fazemos uma sistematização analítica dos resultados apurados e respondemos à nossa pergunta de partida.

Capítulo 1 – Componente Teórica

1.1. O surgimento do Género Terror e do Subgénero *Slasher*

O cinema é um meio de comunicação de massa, que surgiu no final do século XIX e foi sofrendo uma evolução até à actualidade. A ele se deve a ideia de audiência – recepção em larga escala de uma mesma *performance*. A sua concepção deu-se em 1889, por Henry M. Reichenbach, com a criação de fotografias “(...) numa base celulósida flexível e semitransparente (...)” (Bergan, 2008: 16) para a Kodak. Em 1891 nasceu o cinema com Thomas Edison, sendo ele o criador do Cinetoscópio, um aparelho que incorporava uma bobine que permitia a visualização de imagens contínuas, sendo as primeiras de bailarinas, homens no seu meio de trabalho e animais.

Em 1894, o Cinetoscópio de Edison foi apresentado em Paris, na mesma altura em que os irmãos Lumière estavam a criar uma máquina semelhante, que pudesse competir com a criação de Edison. Em 1895, surgiu o Cinématographe dos Lumière, mais precisamente no dia 28 de Dezembro, no Salon Indien do Grand Café, com a exibição de um programa com a duração de vinte minutos, ou seja, dez gravações. O primeiro filme exibido foi *Trabalhadores Saindo da Fábrica Lumière* (1895) e, nesta mesma data, ocorreu o primeiro uso de efeitos visuais no filme *A Demolição de um Muro* (1895), onde foi utilizado o *reverse motion* (ou seja, rebobinar) para “reconstruir” um muro. O primeiro cinema (Théâtre Robert Houdin) foi inaugurado no dia 4 de Abril de 1896 por Méliès.

No início do séc. XX, os estúdios cinematográficos situavam-se em Nova Iorque, mas devido à necessidade de mudança, alguns cineastas americanos mudaram-se para um pequeno subúrbio em Los Angeles, conhecido hoje como Hollywood (antes da I Guerra Mundial).

David Wark Griffith foi um dos principais impulsionadores do cinema, sendo o seu primeiro filme *As Aventuras de Dollie* (1908) um marco importante na indústria, o que se deveu ao facto de ele ter sido aprendiz do realizador Edwin S. Porter, que ficou conhecido pelo filme *O Grande Assalto ao Comboio* (1903). Entre 1908 e 1913, Griffith produziu mais de quatrocentos e cinquenta filmes, tendo desenvolvido a colocação da câmara, as tramas e a naturalidade dos actores intervenientes.

Nos anos vinte, ou seja, a seguir à I Guerra Mundial, surgiram os géneros cinematográficos, devido à repetição de temas e estruturas nas mais diversas obras cinematográficas. Um dos géneros mais produzidos foram os *westerns*, nos quais existia sempre um vilão e um xerife/ herói. Além disso, este género era tão vulgar, na altura, que os estúdios aproveitavam as paisagens californianas como pano de fundo.

Foi exactamente nos anos vinte que a indústria cinematográfica conheceu a sua época de ouro (com o ainda cinema mudo), tendo sido produzidas as comédias americanas devido, sobretudo, à influência e carisma de actores como Charlie Chaplin, Oliver Hardy, Buster Keaton, entre outros. A partir desse momento, um dos objectivos da indústria cinematográfica foi o de diferenciar as películas, de modo a que o público pudesse associar determinados actores ou realizadores a um género cinematográfico específico.

Segundo Ronald Bergan (2008), foi também nos anos vinte que o cinema dito de Terror se tornou num género cinematográfico, influenciado pelo expressionismo alemão, um movimento artístico cujo principal propósito era distorcer a realidade ao explorar áreas nunca antes investigadas. *O Gabinete do Dr. Caligari* (1920) realizado por Robert Wiene; *O Golem* (1920) realizado por Carl Boese e Paul Wegener; *Nosferatu, o Vampiro* (1922) realizado por F.W. Murnau ou *O Fantasma da Ópera* (1925) realizado por Rupert Julian, são alguns dos exemplos dos primeiros filmes deste género, tendo os cineastas trazido para as telas monstros, lendas conhecidas, personagens desconcertantes, para explorarem o medo dos espectadores.

No entanto, convém assinalar que a exploração do medo, uma das principais emoções do ser humano, levou escritores e cineastas, mesmo antes do nascimento do cinema, a criarem histórias assustadoras destinadas a causar o pânico nos leitores, como é o caso de *Drácula* de Bram Stoker e de *Frankenstein* de Mary Shelley e da curta-metragem *Le Manoir du Diable* de 1896, considerada a primeira alusão ao cinema de Terror por Ronald Bergan (2008).

Ainda durante os anos vinte, a necessidade de inovação passou pelo adicionar de som às películas produzidas, verificando-se a primeira tentativa no filme *Don Juan* (1926) do realizador Alan Crosland. No entanto, não se tratava de uma longa-metragem falada, uma vez que foram colocadas sequências musicais em discos à parte a acompanhar a narrativa. Só em 1927 é que surgiu o primeiro filme sonoro, *O Cantor de Jazz* de Alan Crosland, que incluía gravações de canções e alguns diálogos. O sucesso obtido levou os

estúdios a adoptarem esta nova tecnologia. Oficialmente, foi o filme *Applause* (1929) produzido pela MGM e realizado por Rouben Mamoulian, que inaugurou o cinema sonoro, tendo sido utilizados dois microfones para a captação de som em certas cenas, para depois ser misturado na pós-produção. Daí em diante passaram a ser produzidos vários musicais com o nascimento do estúdio RKO (Radio-Keith-Orpheum).

Nos anos trinta surgiram os grandes estúdios cinematográficos, como a Universal Pictures, a Columbia Pictures, a Twentieth Century Fox e a Warner Bros. A Universal Pictures ficou conhecida pela produção de filmes de Terror, a Columbia Pictures por comédia ou dramas, a Twentieth Century Fox por filmes futuristas (devido à imagem de marca – os holofotes com o nome da empresa – sendo associado a grandes produções) e a Warner Bros. a filmes de *gangsters*. A MGM já existia, mas estava associada a musicais e filmes românticos de cariz glamoroso. Pode concluir-se que também os estúdios estavam associados a determinados géneros cinematográficos.

Em meados dos anos trinta, já existiam filmes a cores, mas apenas em 20% das produções, contudo só no final desta década, mais precisamente em 1939, surgiu o cinema a cores, sendo um ano de ouro para Hollywood devido às câmaras Technicolor e à produção de filmes como: *O Feiticeiro de Oz* (1939) ou *E Tudo o Vento Levou* (1939), ambos realizados por Victor Fleming.

Nos anos quarenta, marcados pela II Guerra Mundial, a produção de películas estava mais direccionada para o género Guerra, tanto na Europa como nos Estados Unidos da América. Apesar da guerra, o seu durante e pós não afectaram a indústria cinematográfica que atingiu recordes de bilheteira. Os anos quarenta foram igualmente importantes para reivindicar o papel da mulher no cinema com o surgimento dos filmes *Noir*, um novo género cinematográfico que nasceu em 1941 e perdurou até 1958. Os filmes *Noir* mostravam um novo papel da mulher, ou seja, esta deixava de ser uma personagem secundária ou a típica dona de casa, para passar a obter um novo estatuto – o de *femme fatale*, isto é, a mulher fatal que ajuda a causar a ruína ou até mesmo a morte do herói da trama.

Mais tarde, Hollywood sentiu a necessidade de inovar a indústria cinematográfica e no início dos anos cinquenta surgiram as primeiras telas em formato 3D. Com o aparecimento desta tecnologia, os espectadores teriam de colocar um par de óculos com lentes azuis e encarnadas, com o objectivo de presenciarem a ilusão de uma terceira

dimensão espacial. Apesar de este ser um avanço na indústria cinematográfica, o formato não foi bem sucedido, não só pelas críticas negativas recebidas por parte do público, mas também pelo facto dos espectadores alegarem que este formato lhes causava dores de cabeça.

Apesar das inovações da indústria cinematográfica e do surgimento de actores consagrados como Grace Kelly, James Deen, Marlon Brando, Elizabeth Taylor ou Marlyn Monroe, as receitas de bilheteira não aumentaram o que levou os produtores a sentirem a necessidade de produzirem filmes para a televisão e de elaborarem longas-metragens para espectadores de uma faixa etária mais jovem, entre os dezasseis e os vinte e quatro anos de idade, mais atraídos pela violência de cariz gráfico e pelo sexo explícito. A *Nouvelle Vague* francesa permitiu aos jovens produtores “fugirem” aos métodos convencionais de fazer cinema, passando a filmar em ruas, com câmaras portáteis, utilizando cortes e improvisando. Esta “fuga” teve como objectivo dirigir-se a um público jovem e intelectual, sendo que muitos filmes foram bem sucedidos e distribuídos para mercados fora de França.

Foi, igualmente, nos anos sessenta que o realizador Alfred Hitchcock aderiu ao género Terror com o seu filme *Psico* (1960), cujo protagonista/ *Serial Killer* é Norman Bates (Anthony Perkins). Também, durante este período, o realizador George A. Romero criou uma nova forma de terror com o filme *A Noite dos Mortos-Vivos* (1968), ao “dar vida” aos zombies.

Na década seguinte, apesar de se ter observado o declínio de espectadores, existiram filmes que despertaram o interesse do público e que constituíram sucessos de bilheteira, como é o caso de *Tubarão* (1975) de Steven Spielberg ou *A Guerra das Estrelas* (1977) de George Lucas. Estes filmes também foram um êxito de aluguer, arrecadando mais de 100 milhões de Dólares, segundo Ronald Bergan (2008).

A Guerra do Vietname (1955-1975) e o Escândalo de Watergate (1974) motivaram a violência gráfica no mundo do cinema e, por outro lado, assistiu-se a um novo sistema de classificação de filmes mais criterioso, com filmes como *O Último Tango em Paris* (1972) de Bernardo Bertolucci ou *Menina Bonita* (1978) de Louis Malle. Foi, igualmente, neste período que surgiu o subgénero *Slasher*, motivado, também, pela Guerra do Vietname, pois os cineastas de filmes de Terror passaram para o ecrã os traumas, os desequilíbrios emocionais, todas as sequelas de guerra, que potenciam o aparecimento de assassinos e/ ou psicopatas, como é o caso do filme *Massacre no Texas* (1974) do realizador Tobe Hooper.

Esta longa-metragem chocou os americanos, devido à sua violência e ao facto de o assassino utilizar uma serra eléctrica como arma. No entanto, foi o filme *Halloween* (1978) que oficializou o nascimento do subgénero *Slasher*. Aliás, no final dos anos setenta e durante os anos oitenta, este subgénero conheceu a sua época de ouro, tendo sido produzidos vários filmes como: *Black Christmas* (1974), *Massacre no Texas* (1974), *Halloween* (1978), *O Regresso do Comboio do Terror* (1980), *Sexta-feira 13* (1980), *Meia-Noite Fatal* (1980), *A Vingança* (1981), *Aniversário Macabro* (1981), *Carnaval Sangrento* (1981), *O Assassino da Rosa* (1981), *Acampamento Sangrento* (1983), *A Casa na Esquina de Sorority* (1983), *Pesadelo em Elm Street* (1984), entre outros. Apesar dos sucessos dos *Slashers*, os filmes do género Terror não deixaram de ter um êxito significativo. Recordamos, a título de exemplo, películas como: *O Exorcista* (primeiro filme do género a ser nomeado para o Óscar de Melhor Filme, tendo conquistado a estatueta de Melhor Argumento Adaptado [1973]), *Tubarão* (1975) de Steven Spielberg ou *Alien – O 8º Passageiro* (1979) de Ridley Scott. Esta última película marcou a união de dois géneros cinematográficos distintos num só filme: o Terror e a Ficção Científica.

Se os anos setenta não foram profícuos para os estúdios de Hollywood, estes voltaram a conhecer a sua época de ouro nos anos oitenta, devido à “cooperação” entre a televisão e o cinema. Aquela passava publicidade dos filmes que teriam a sua estreia nas salas de cinema, aumentando, desta forma, os custos de *marketing*, mas propiciando maior lucro aos estúdios. Continuou a assistir-se a uma adesão do público mais jovem ao cinema, contribuindo com quase 50% dos lucros e deu-se a consagração do estatuto de herói, associado a vários actores como: Sylvester Stallone, Harrison Ford, Tom Cruise, Bruce Willis ou Arnold Schwarzenegger.

Nos anos noventa, o cinema conheceu profundas transformações decorrentes do desenvolvimento tecnológico, mais precisamente, no domínio dos efeitos especiais e aperfeiçoamentos ao nível da imagem, som e cor. Os filmes passaram a ter uma produção digital em vez de celulóide. Aquela permitiu aos espectadores a visualização de uma película de uma forma mais realista. A longa-metragem *Titanic* (1997) de James Cameron, foi a que maior sucesso financeiro obteve nas bilheteiras (rendeu mais de 2,1 biliões de Dólares em todo o mundo)². Só, posteriormente, em 2009, o mesmo realizador superou

² Ver resultados de bilheteira de acordo com o website *BoxOfficeMojo*.
<http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=titanic.htm>

este êxito com o filme *Avatar* (2009) que arrecadou mais de 2,7 bilhões de Dólares em todo o mundo³.

Os filmes independentes (películas de baixo orçamento e lançadas em poucos cinemas) e uma maior internacionalização de filmes estrangeiros (fora dos Estados Unidos da América), verificou-se nos anos 2000. Esta década ficou marcada pela produção de *remakes*, sobretudo de fitas do género Terror (principalmente produções asiáticas, em que a nova versão é produzida pelos estúdios americanos, como é o caso de *The Grudge – A Maldição* [2003] de Takasha Shimizu ou *The Ring – O Aviso* [2002] de Gore Verbinski) e pelo reaparecimento do 3D, mas em formato Digital. Na verdade, a utilização de óculos especiais permite que a audiência possa visualizar, de uma forma mais real, histórias emocionantes, como se fizesse parte da acção. As películas a três dimensões têm sido, nos últimos anos, sucessos de bilheteira. Também a criação de salas de cinema com a tecnologia IMAX, com o seu ecrã gigante, contribui para uma melhor qualidade de imagem e som.

Em suma, todos estes contributos tecnológicos enriquecedores do mundo cinematográfico, aliados a outros aspectos relacionados com downloads ilegais, são, em parte, responsáveis pelo decréscimo de espectadores nas salas de cinema. No entanto, Hollywood, atenta a todas estas mudanças, procura ela, também, tirar partido do desenvolvimento tecnológico, privilegiando o mundo da Internet, uma vez que reconhece a importância deste suporte no mundo contemporâneo.

³ Ver resultados de bilheteira de acordo com o website *BoxOfficeMojo*.
<http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=avatar.htm>

1.2. Do Género aos Géneros Cinematográficos

A palavra género vem do francês “genre”, referenciando-se a um “tipo” ou “classe”. O termo é utilizado na retórica, na teoria literária, nos media e na linguística, com o objectivo de se associar a um texto específico. Robert Allen (1989) afirma que o estudo do género está relacionado com a divisão do mundo literário em vários segmentos ou tipos.

Na literatura, existem várias categorias, sendo as divisões mais abrangentes: a poesia, a prosa e o drama, havendo ainda subdivisões, como: a tragédia ou a comédia na categoria do drama, por exemplo; no mundo cinematográfico, há filmes de Terror, Comédia, *Westerns* entre outros; na Televisão, temos as *sitcoms*, os *reality shows*, entre outros géneros televisivos. Existe assim, uma panóplia de designações para os vários géneros nos media, mas alguns teóricos como Alastair Fowler (1989) e Katie Wales (1989) afirmam que muitos géneros ou até mesmo subgéneros carecem de uma designação específica, facto que se deve à complexidade e diversidade da sociedade, segundo Carolyn Miller (1984).

O procedimento que qualifica hierárquica e taxonomicamente os géneros não é algo imparcial ou objectivo e, por esta razão não existe um mapa com os vários sistemas de classificação de géneros nos vários meios em que se encontram. Jane Feuer (1992) afirma que: “Um género é em última análise uma concepção abstracta, em vez de algo que existe empiricamente no mundo”, justificando que, nalguns casos, existem discórdias teóricas face à definição de géneros específicos, ou seja, um determinado género para um teórico pode ser um subgénero ou até mesmo supergénero para outro. Para David Bordwell, “(...) qualquer tema pode pertencer a qualquer género” (Bordwell, 1989: 147).

O género, regra geral, determina o seu conteúdo temático, estrutural e estilístico. Há, porém, filmes que estão alinhados com determinados géneros, no tocante ao conteúdo, mas não quanto à forma, facto que coloca, por vezes, muitas dificuldades na definição do género.

O teórico de cinema, Robert Stam (2000), sustenta que existem várias formas de categorizar os filmes: há géneros baseados no conteúdo da história, mais precisamente, em supostos factos reais, como acontece nos filmes de guerra; outros são conferidos pela literatura como a comédia ou o melodrama ou por outros meios de comunicação como os musicais; ainda há outros que se apoiam no estatuto racial, como ocorre nos filmes sobre

negros; outros na localização como os *Westerns* ou até mesmo na orientação sexual como o cinema *Queer*. Convém salientar que não é o filme que define o gênero, mas é este que define aquele, devido à existência de convenções, estilos e assuntos associados a um determinado gênero.

É muito raro encontrar-se um texto que pertença a um gênero particular, porque não existem “(...) regras rígidas de inclusão e exclusão” (Gledhill, 1985: 60), pois os gêneros não são padrão. Tzvetan Todorov afirma que “(...) um novo gênero é sempre a transformação de um ou vários gêneros antigos” (Todorov, 1976: 161), sendo que todos os novos desenvolvimentos dentro de um determinado gênero podem potencializar as mudanças dentro de um outro gênero ou até mesmo ajudar a construir novos subgêneros. Além disso, existem gêneros que se sobrepõem e outros que até se misturam, como por exemplo, no caso dos filmes do gênero Comédia/Drama (*dramedy*). No entanto, existem gêneros mais permeáveis a novas convenções do que outros.

De acordo com Daniel Chandler (1977), a forma como se define um gênero depende dos nossos propósitos, ou seja, se estudarmos a forma que modela a interpretação do leitor de um determinado texto face ao gênero, deve-se ter em consideração a forma como os mesmos identificam os vários gêneros em vez de distinções teóricas. Por exemplo, Stephen Neale (1980: 51) afirma que “(...) os gêneros não são sistemas: são processos de sistematização”.

O mesmo autor, baseando-se numa afirmação de Jacques Derrida (“[...] um texto não pode não pertencer a nenhum gênero [...] Todos os textos participam num ou vários gêneros, não existindo nenhum texto sem gênero” [Derrida, 1981: 61]) afirma que a literacia tradicional assume uma pretensão de não ser algo genérico, mas pode-se argumentar que é impossível produzir textos que não tenham qualquer tipo de relação com gêneros já estabelecidos e acrescenta que a interação entre os gêneros e os media pode ser vista como uma das forças que contribui para a mudança dos gêneros. Alguns gêneros são mais dominadores do que outros, diferindo no estatuto que lhes é atribuído pelos produtores de textos e até mesmo pelo seu público.

A este propósito, Nicholas Abercrombie (1996) demonstra alguma inquietação face à televisão moderna, afirmando que esta se encontra em constante desmoronamento do gênero, concorrendo para tal a procura incessante de novas audiências, atendendo à proliferação de canais televisivos e à consequente oferta de um leque variado de

conteúdos. Anteriormente, em 1977, Daniel Chandler defendia que a estabilidade dos géneros nas diversas áreas permitia aos produtores prever as expectativas do seu público. Já Christine Gledhill afirma que “(...) as diferenças entre géneros significou que diferentes públicos pudessem ser identificados e atendidos (...) tornando-se fácil de padronizar e estabilizar a produção” (1985: 58).

Os géneros podem estar envolvidos na construção dos seus próprios leitores. John Fiske vê o género como “(...) um meio de construir tanto o público como o sujeito de leitura” (1987: 114).

Alguns géneros são definidos apenas retrospectivamente, não sendo reconhecidos pelos próprios produtores e pelo público original. De acordo com Susan Hayward (1996), os géneros actuais passam por períodos de popularidade (como é o caso dos *Slashers* dos anos setenta e oitenta), sendo permanentes numa fase e quase desaparecem noutra, em que o factor tempo é fundamental para a sua permanência ou não. Pode-se, pois, afirmar que a definição dos géneros cinematográficos corresponde a certas preocupações sociais e culturais do público do cinema, visto que este adere a este ou aquele filme de acordo com as suas preferências.

Chandler (1977) diz que alguns géneros (tanto no cinema como na televisão) têm sido estereotipados quer pelo público masculino quer pelo feminino. Por exemplo, os filmes de acção ou *westerns* são géneros, geralmente, mais direccionados para um público masculino, enquanto as telenovelas ou comédias românticas agradam mais a um público feminino. Isto não significa, de modo algum, que as audiências deste ou daquele género sejam homogéneas.

Na opinião do mesmo autor, os teóricos contemporâneos tendem a destacar a importância da semiótica na intertextualidade, pois um género pode ser visto como um código compartilhado. Alastair Fowler chega mesmo a afirmar que “(...) a comunicação é impossível sem os códigos acordados de género” (1989: 216). Também, Gunther Kress (1988), defende que cada género implica diferentes hipóteses de resposta e de acção, como é o caso de um entrevistador ou um entrevistado; de um ouvinte ou um contador e de um leitor ou um escritor. Katie Wales (1989: 259) diz que o “(...) género é... um conceito intertextual”.

Segundo Cleanth e Robert Penn Warren (1972), a retórica tradicional distingue quatro tipos de discurso: exposição, argumentação, descrição e narração. Estes são

referidos como géneros (Fairclough, 1995), embora haja algumas formas, como é o caso específico da narração que não pode ser considerada um género, uma vez ocorre em diferentes tipos de contextos, textos e convenções. É por esta razão que Tony Thwaites, Lloyd Davis e Warwick Mules (1994) preferem considerar a narração um modo textual.

Chandler (1977) afirma que há propriedades textuais de um género inerentes ao cinema e televisão, tais como:

Narrativa – as tramas (podem ser padrão), estruturas, situações previsíveis, sequências, episódios, obstáculos, conflitos e resoluções;

Caracterização – personagens semelhantes ou estereotipadas com as suas devidas funções, qualidades pessoais, motivações, objetivos e comportamentos;

Temática - tópicos, assuntos (sociais, culturais, psicológicos, profissionais, políticos, sexuais ou morais) e valores;

Localização - geográfica e histórica;

Iconografia - conotações que se tornaram fixas como: decoração, guarda-roupa e objectos, diálogos estereotipados, música ou sons e topografia adequada;

Técnicas Cinematográficas - trabalho de câmara, iluminação, gravação de som, uso de cor, edição, entre outros.

Convém lembrar que o conceito “género cinematográfico” é algo com que o espectador se familiariza, pois a escolha de um filme (drama, comédia, musical, *thriller*, entre outros) depende das suas preferências e gostos pessoais. Raphaele Moine (2008) corrobora esta ideia e defende que os géneros influenciam a relação do espectador com a sétima arte.

Um género cinematográfico serve para classificar, identificar ou diferenciar várias obras umas das outras, em função de estruturas padrão (já estabelecidas) de acordo com temas tratados, estatuto das personagens, ambientes, tópicos, entre outros. Além destes aspectos de carácter inclusivo, existem também as características extrínsecas. Isto acontece, quando um espectador, com poucos conhecimentos na área cinematográfica, atribui, por vezes, uma categorização a um filme associada ao seu conhecimento de uma determinada película, conferindo-lhe uma identidade genérica e, conseqüentemente, a atribuição das referidas características de carácter extrínseco ao género.

Para a classificação de géneros cinematográficos, pode ser útil a ficha técnica de um filme, que inclui o nome dos actores, realizadores, argumentistas ou produtores, já que estes estão/ podem estar associados a um determinado género.

Raphaëlle Moine (2008) afirma que, muitas vezes, os géneros cinematográficos são um modelo eficaz para a indústria do cinema, pois fornecem uma fórmula pré-concebida aos produtores: estes sabem, exactamente, qual é o seu trabalho, justificando, assim, não só a produção do filme como também o sucesso financeiro do mesmo, facto que permite minimizar riscos. O mesmo autor sustenta que os géneros cinematográficos podem ser vistos como a propagação visual de um mito, pois expressam certos pensamentos ou ideias de uma cultura na memória dos espectadores.

Qualquer produtor pode produzir uma película de qualquer género cinematográfico, visto que este não é exclusivo de um determinado estúdio, porém, as estratégias de promoção devem ser evidentes quanto ao género tratado, a fim de o distinguir de outros que possam concorrer com ele, por exemplo na semana de estreia.

A existência de géneros cinematográficos exclusivos é sinal que a fórmula utilizada é bem sucedida, devido às características inerentes (por exemplo: o subgénero *Slasher* é padrão, obedecendo a certas regras que os conhecedores identificam facilmente). Este facto cativa os espectadores aficionados do género e pode levar à adesão de outros.

Raphaëlle Moine (2008) afirma que as críticas cinematográficas a um determinado filme ou o material promocional (*trailers*, cartazes, *merchandising*, entre outros) podem influenciar ou não a sua visualização, pois dependem de indicadores estabelecidos por cada espectador, como o seu gosto pessoal por determinado género cinematográfico, o seu interesse na opinião dos críticos ou a identificação de algo empolgante nos materiais promocionais, entre outros.

Ainda sobre os géneros cinematográficos, convém referir que Raphaëlle Moine (2008), tendo em linha de conta a hibridação e a globalização, considera que o cinema contemporâneo está direccionado para um gosto mais generalizado, assistindo-se à união de vários géneros cinematográficos e à propagação dos filmes no mercado global.

Embora haja várias concepções teóricas sobre os géneros cinematográficos, apresentamos, em seguida, a perspectiva de Daniel Chandler (1977), através de um

1.3. O que é o Subgénero *Slasher*?

O *Slasher* é um subgénero de Terror que envolve sempre um assassino que mata aleatoriamente. O assassino usa uma máscara ao longo do filme, contudo, no final, a sua verdadeira identidade é revelada pela *final girl*, ou seja, a rapariga que foge durante toda a acção e que acaba por matar o vilão. Este subgénero é uma produção de baixo orçamento (actualmente existem diversas excepções), chegando a ser independente ou então classificado como filme de “série B”⁵.

Como referido, este subgénero segue o percurso de um assassino que mata as suas vítimas, havendo momentos de tensão que antecedem o acto da morte ou violência gráfica. Entre as regras que o definem, relevamos as seguintes: assassinato de adolescentes atraentes e delinquentes (frequentadores do ensino secundário ou universitário) que consomem drogas, álcool e praticam sexo promíscuo (o assassinio ocorre, normalmente, antes, durante ou pós o acto sexual). A sua morte tem, por isso, um carácter punitivo. A primeira vítima tende a ser um casal ou uma rapariga, loira, bonita e com um corpo delineado, mas ignorante e inculta. Existem, igualmente, vítimas adultas, podendo ser pais das vítimas que são assassinadas ou agentes da autoridade. Em alguns filmes os pais das vítimas são afastados, encontrando-se de férias ou em viagem de trabalho.

A comunidade jovem é culpada de uma acção injusta e o assassino volta para se vingar ao matar os culpados e aqueles que se intrometem no seu caminho (redefinindo os culpados); um membro dos culpados tenta avisar a comunidade da chegada do assassino, mas aquela ignora o aviso; um detective tenta capturar o assassino e o herói ou a heroína (mais proeminente) vê o assassino, luta contra ele, mata-o ou não, dependendo do caso, pois existe uma tendência para um último susto (dando abertura a uma sequela), sobrevive e assiste ao assassinato dos seus amigos ou percebe o rasto deixado pelos seus corpos.

O herói/ heroína, o protagonista, é uma personagem tranquila, inocente e nervosa. Quando um dos seus amigos desaparece é a primeira pessoa a detectar a sua ausência; não consome drogas, álcool nem pratica sexo promíscuo e é a pessoa mais consciente do grupo de amigos. No decorrer do filme, quando os corpos das vítimas começam a ser identificados, o herói/ heroína, juntamente com os ainda sobreviventes (normalmente três

⁵ Filmes comerciais de baixo orçamento com actores pouco conhecidos por parte do público.

ou quatro), tenta fugir. Porém, os sobreviventes acabam por morrer, já perto do final da acção e o herói/ heroína sobrevive e é salvo por um polícia ou detective.

Acresce dizer que este subgénero tem vindo a sofrer algumas alterações, entre as quais o facto de, em algumas películas, o protagonista acabar por morrer.

O assassino é normalmente um homem, exceptuando alguns casos, como no original *Sexta-feira 13* (1980). Nas suas sequelas, porém, o *serial killer* já é do sexo masculino. Inicialmente, a sua identidade é desconhecida (pode provir de um mito), teve uma infância traumática, usa uma máscara para cobrir o seu rosto (por vezes desfigurado) e utiliza um instrumento afiado para assassinar as suas vítimas: uma catana, uma faca de cozinha, uma serra eléctrica, um machado, entre outros. Os assassinatos ocorrem, regra geral, em locais ermos, impedindo que as vítimas possam ser socorridas.

1.4. O Filme e o Box Office

Antes de uma película chegar às salas de cinema, existe um longo processo que antecede a sua distribuição, que passa pela pré-produção, produção e pós-produção. Regra geral, a pré-produção começa com uma conversa ou reunião, entre estúdios, produtores, argumentistas, realizadores, entre outros, durante a qual se discute o desenvolvimento do produto cinematográfico, sendo o produtor um dos membros mais importantes, uma vez que ele é o investidor, ou seja, a pessoa que disponibiliza o dinheiro para a realização do filme.

Depois de definido o argumento que, na maior parte dos casos, sofre alterações e adaptações, inicia-se a fase de pré-produção, dando o estúdio “luz verde” para o avanço do projecto. Seguem-se os *castings* para selecção dos actores que melhor se adequam a cada personagem e também para a selecção dos realizadores (procura-se o aval dos agentes quer dos realizadores quer dos actores). Depois de calculado o orçamento da película, definem-se os locais onde vão ser filmadas as várias cenas e o material utilizado, quer seja técnico ou não. Selecionam-se, também, os *designers*, os editores e os agentes de montagem (que será na fase de pós-produção), os directores de fotografia, a equipa de produção, os duplos, os electricistas, os maquinistas e também o guarda-roupa, entre outros. Em suma, é na fase de pré-produção que se define a função de cada elemento, quer durante a rodagem do filme, quer no período de pós-produção. Trata-se, assim, de uma fase de alinhamento ou organizacional.

Definidas as funções de todos os membros da equipa, iniciam-se as filmagens, sendo que o tempo de rodagem varia de filme para filme, dependendo do orçamento e de outras questões contratuais. Depois da rodagem, o período de pós-produção que engloba a montagem, durante a qual se faz alinhamento de planos e cenas de forma a produzir uma longa-metragem coesa. Segue-se a adição do som e o visionamento do filme por uma determinada audiência cuja reacção determinará (ou não) as últimas alterações. Só depois deste percurso é que se procura um distribuidor com o objectivo de ser agendada uma data de estreia nos cinemas. Destaca-se, porém, que os meses que antecedem a estreia do filme são marcados por cartazes, *billboards*, *trailers* e outros materiais promocionais de forma a dar a conhecer ao público a existência da película.

A maior parte dos filmes passam por ante-estreias, um evento promocional recorrente, que envolve, normalmente, uma passarela vermelha por onde desfilam os principais protagonistas da obra. O papel dos críticos é importante nesta fase de ante-estreia, na medida em que as suas opiniões podem influenciar o público.

O primeiro fim-de-semana em que ocorre a estreia é o que, normalmente, obtém mais lucro financeiro, destinado a cobrir ou superar o orçamento do filme e, conseqüentemente, a dar lucro ao estúdio que o produziu. No entanto, nem todas as películas conseguem superar o seu orçamento, ficando aquém das expectativas. Após a saída das salas de cinema, os filmes entram nos mercados de aluguer e de venda ao público (lançamento em DVD ou Blu-Ray – mercado de *Home Video*), proporcionando a obtenção de mais lucros aos estúdios.

Quando um filme obtém êxito financeiro, regra geral, há uma tendência para a realização de sequelas ou *remakes* (por exemplo e de acordo com Matthew Murray⁶ no ano 2013, foram lançados nos cinemas americanos cerca de trinta sequelas, três prequelas, dois *reboots*⁷, quatro *remakes*, um *spin-off*⁸ e sete adaptações literárias). Mas como é que se pode afirmar que um filme é um sucesso de bilheteira ou não?

O sucesso de um filme, como atrás já foi referido, começa a delinear-se na sua estreia nas salas de cinemas, mais precisamente no primeiro fim-de-semana. No entanto, o facto de uma longa-metragem ser considerada o número um na tabela de Box Office, tal não significa que ela seja um sucesso de bilheteira. Aliás, pode-se afirmar que o sucesso de bilheteira de um filme envolve a duplicação ou triplicação do seu orçamento, questão que vai ser, seguidamente, objecto de análise neste subcapítulo.

Em primeiro lugar, como certos estúdios demonstram uma certa relutância em mostrar orçamentos, receitas de bilheteira, custos de *marketing* ou lucros no mercado *Home Video*, desconhece-se o êxito ou inêxito de certas películas.

⁶ Ver fonte:

<http://whatculture.com/film/remakes-sequels-reboots-does-hollywood-need-help.php>

⁷ Relançamento de uma obra de ficção, em que se mantêm os elementos principais da trama, embora possam ocorrer mudanças dos actores/ actrizes, dos realizadores, entre outros elementos da equipa, bem como dos próprio título. Por exemplo, o realizador Sam Raimi dirigiu, em 2002, em 2004 e em 2007, a trilogia *Homem-Aranha* com Tobey Maguire e Kristen Dunst e, em 2012 e em 2014, o realizador Marc Webb dirigiu os dois primeiros capítulos de uma trilogia planeada, intitulada *O Fantástico Homem-Aranha* com Andrew Garfield e Emma Stone, nos principais papéis.

⁸ Designa o que deriva de algo que já foi desenvolvido e/ ou produzido, anteriormente e que, regra geral, obteve êxito. O termo é utilizado em várias áreas, nomeadamente, nos negócios, na tecnologia e nos media. Por exemplo, na série televisiva, *Anatomia de Grey* (2005), a personagem Dr^a Addison Montgomery (Kate Walsh) surge, posteriormente, na série *Clínica Privada* (2007-2013), como personagem principal.

Por vezes, nos filmes de menor orçamento (entre dez ou quinze milhões de Dólares), os custos de *marketing* ou promoção superam o orçamento da película, sendo que aqueles nunca estão incluídos no orçamento. Por esta razão, os filmes têm de ter uma campanha promocional eficaz de modo a gerar lucro.

Assim, os estúdios procuram que o seu filme seja um sucesso de bilheteira logo no primeiro fim-de-semana. Nos Estados Unidos da América, por exemplo, existem mais de 5000 locais com salas de cinema e um filme pode estrear em quase todos eles, de forma a estar o mais próximo possível dos espectadores. Embora a maioria dos estúdios lucre cerca de 90% dos bilhetes vendidos no primeiro fim-de-semana, os cinemas só beneficiam com o preço inflacionado da comida que vendem nos bares. Nas semanas que se seguem, os estúdios baixam a percentagem de lucro, pois, por exemplo, durante a quarta semana de exibição de um filme, o estúdio lucra pouco mais de 50% dos bilhetes vendidos.

Constata-se que vários filmes que foram *flops* de bilheteira nos Estados Unidos da América, conheceram o sucesso financeiro no resto do mundo, como é o caso da película *A Bússola Dourada* (2007) de Chris Weitz que tinha um orçamento avaliado em 180 milhões de Dólares (sem incluir custos de *marketing*) e rendeu nos Estados Unidos da América cerca de 70 milhões de Dólares, contudo no resto do mundo fez mais de 302 milhões de dólares, ajudando a que o orçamento fosse duplicado (não contando com as receitas do *Home Video*, que só nos Estados Unidos da América foram mais de 40 milhões de Dólares)⁹. Não esqueçamos, porém, que a percentagem de lucro obtido pelos estúdios está igualmente relacionado com as taxas e a circulação do Dólar fora do território nacional (na Europa o custo do Euro é mais alto do que o Dólar) e também com a densidade populacional, pelo que é mais fácil um filme obter mais sucesso financeiro a nível mundial do que nos Estados Unidos da América.

O *Home Video* (compra) e o mercado das *Set Top Boxes* (deu um rude golpe aos vídeo-clubes tradicionais) podem gerar cerca de 60 a 100 milhões de Dólares, logo, é possível que uma película encontre sucesso nestes mercados. Contudo, os estúdios recebem menos lucro nestes mercados do que na internacionalização (quando um filme é lançado nos cinemas, no resto do mundo), pois aqueles pertencem aos distribuidores. Um exemplo de um género que perfaz bastante dinheiro no mercado *Home Video* é o Terror,

⁹Ver resultados de Box Office e *Home Video* de acordo com o website *TheNumbers*.
<http://www.the-numbers.com/movie/His-Dark-Materials-The-Golden-Compass#tab=summary>

pois são películas cuja produção é mais económica e, mesmo que não alcancem o êxito financeiro nos cinemas, alcançá-lo-ão com o lançamento em DVD ou Blu-Ray¹⁰. Na verdade, os filmes do género Terror podem gerar o pânico, o medo, o suspense e há quem prefira visioná-los num espaço mais familiar e propiciador de uma sensação de conforto ou até mesmo de segurança.

Actualmente, as receitas de bilheteiras são maiores quando um filme estreia nas salas de cinema do que quando ele é lançado em DVD ou Blu-Ray, devido à pirataria (downloads ilegais) e à popularidade de plataformas como a Netflix, que permitem a aquisição de filmes ou séries televisivas de um modo legal e rápido. O facto de o mercado de *Home Video* não ser tão fiável, foi compensado, actualmente, com a criação do 3D Digital, que inflaciona o preço dos bilhetes, compensando as vendas diminutas no mercado *Home Video*, o mesmo acontece com o lançamento de filmes em Blu-Ray 3D.

Posto isto, pode-se afirmar que o sucesso de um filme depende de múltiplos factores: duplicação ou triplicação do seu orçamento; o volume de vendas do *Home Video* e ainda, o lucro que o estúdio obtém a nível nacional e internacional.

¹⁰ Ver fonte:
<http://io9.com/5747305/how-much-money-does-a-movie-need-to-make-to-be-profitable>

1.5. O Filme de Culto

De acordo com Dan Bentley-Baker (2010), o cinema de culto nasceu no início dos anos setenta e é uma “super-classe” cinematográfica, mas não um género ou subgénero (estes abordam a previsibilidade de cada filme, funcionando como uma padronização do mesmo). Por exemplo, o subgénero *Slasher* destaca-se pelos seus elementos estruturais ou conteúdos, existindo sempre um assassino, uma *final girl*, mortes, entre outras características. Portanto, coloca-se a questão: “Quais as características que um filme deve ter para ser considerado de culto?”

Para Tom Naim (1906), um texto de culto é uma “moda intelectual”, uma vez que, por exemplo, filmes independentes (*indie*) ou estrangeiros, bem recibos pelos críticos, adquirem o estatuto de culto. Alguns deles podem ser películas esquecidas ou nunca reconhecidas pela indústria cinematográfica no momento do seu lançamento, só adquirindo, posteriormente uma legião de fãs (não são filmes de cariz comercial). Louis Giamatti (2005) afirma que os filmes de culto apelam à transformação da moral convencional e são marcos históricos na cultura cinematográfica. Acrescenta também que os filmes de culto estão associados a uma minoria, ou seja, têm um público específico, o *fandom*¹¹. Para além destes aspectos, Louis Giamatti (2005) defende que os filmes de culto vivem sobretudo das críticas recebidas e não das receitas de bilheteira. Por exemplo, o *Slasher Carnaval Sangrento* (1981) rendeu pouco dinheiro nas bilheteiras, mas quando foi lançado no mercado *Home Video* obteve o estatuto de filme de culto, devido ao sucesso de vendas e reconhecimento por parte dos admiradores do subgénero.

Gerald Mast e Bruce F. Krawin (2008) afirmaram que a produção de filmes de culto em Hollywood tinha como objectivo distanciar-se das produções europeias, devido ao facto de se tratar de películas com um cariz surreal, excêntrico, peculiar ou extravagante. Em alguns casos, a catalogação “culto” pode ser vista como uma estratégia de *marketing*, pois pode levar o espectador a consciencializar-se que se trata de um filme que obedece a determinados padrões cinematográficos.

Ainda relativamente aos filmes de culto, Ernest Mathijs (2008), advoga que um filme de culto não nasce com essa categorização. Trata-se de uma contingência, pois a classificação de culto depende da reputação que lhe é conferida pelo público, que faz dele

¹¹ Significa *Fan Kingdom*, ou seja, um conjunto de indivíduos aficionados por um determinado filme, série televisiva, entre outros.

(ou não) um fenómeno social. No mesmo ano, David Church (2008) sustenta que algumas películas de culto são raras, sendo difícil a sua aquisição no mercado *Home Video*. A sua visualização, por vezes, só é possível por intermédio de um *torrent*, ou seja, através da pirataria cinematográfica que é ilegal. Não raras vezes, esta ilegalidade/ transgressão ajuda o filme a adquirir o estatuto de culto.

Segundo Dan Bentley-Baker (2010), existem várias características inerentes a uma película considerada de culto. Porém, nem todos os filmes catalogados como tal têm de conter todas as características que passamos a enumerar:

1. Marginalidade – é uma película controversa e fora do comum;
2. Repressão – é uma película censurada e ridicularizada;
3. Receitas de Bilheteira – é um *flop*, pois não consegue recuperar o seu orçamento ou criar lucro;
4. Transgressão – é um filme que ultrapassa os padrões sociais, morais ou legais;
5. Seguimento por parte de uma legião de fãs – existe um conjunto de seguidores ou aficionados pela obra (*fandom*);
6. Comunidade – uma audiência torna-se num grupo aficionado pelo filme;
7. Citação – a linguagem utilizada no filme é citada no mundo real (pelo grupo de fãs e outros);
8. Iconografia – torna-se num ícone da cultura cinematográfica.

Convém ainda assinalar, a diferença entre um filme de culto e um evento de culto. Este pode ser a transmissão televisiva de um filme de culto (tal acontece mais com os filmes do género Terror) ou a adaptação para o cinema de um musical, por exemplo, da Broadway como *Mamma Mia!* ou *Chicago*.

1.6. A (Re)apresentação das histórias: da Sequela ao *Remake*

Neste capítulo, vamos debruçar-nos sobre as diversas formas de re(apresentar) as histórias, referindo as razões que as determinam, o que as define, as características que as diferenciam e as que as aproximam.

Qualquer filme realizado pode ser um risco financeiro (não recuperação do orçamento investido na sua produção), mas quando ele obtém o sucesso desejado ou até o ultrapassa, os estúdios empenham-se em estudar fórmulas de sucesso que beneficiem os produtores, que motivem a adesão de novos espectadores, mas principalmente satisfaçam os fãs do original. Surge, então, a sequela, palavra proveniente do verbo latino *sequi*, que significa “seguir”. Assim, a sequela é uma extensão de uma narrativa anteriormente realizada, uma adição de elementos com base no material do filme original.

Nos anos trinta, os estúdios tiveram a ideia do *double bill*, ou seja, dois filmes pelo preço de um, com o intuito de tentar atrair de volta os espectadores da época da Grande Depressão e, nos anos seguintes, sentiu-se a necessidade de continuar as narrativas de um filme original, ou seja, uma sequela.

A sequela funciona como um complemento da história original, de forma a completá-la ou deixá-la em aberto para futuras sequelas ou prequelas. O prazer sentido pelos espectadores é reforçado pelo uso de estruturas já presentes no original.

Nos Estados Unidos da América, existem várias produções de sequelas dos filmes do género Terror, mais precisamente do subgénero *Slasher*. Aquelas mantêm certas características do original, como a sobrevivência do assassino e a morte de personagens com determinado perfil. Esta repetição de códigos e convenções (quer em sequelas, prequelas ou *remakes*) é crucial para o sucesso monetário deste subgénero, não só por ser padrão como também pelo facto de o espectador saber previamente o que vai visualizar. As sequelas do subgénero supracitado funcionam, deste modo, como um elemento interpretativo, pois correspondem às regras impostas pelo subgénero: o *serial killer* assassina repetidamente várias vítimas; é morto e renasce para voltar a atormentar futuras vítimas.

A sequela pode ser igualmente vista como um género ou até mesmo um subgénero, uma vez que se trata de uma “repetição com variação”, segundo Paul Budra e Betty A. (1998). O conceito pressupõe uma repetição face ao original, devido às características afins

e isto é comparável à questão dos géneros. Contudo, uma sequela nunca é exactamente igual ao original. Ainda a este propósito, Carolyn Jess Cooke (2009) afirma que todos os filmes estão associados a um ou mais géneros cinematográficos, reforçando a conexão com filmes do mesmo género e intertextos. Estes implicam a criação de um texto adaptado a partir do original, podendo, no entanto, ser amplificados, transformados ou subvertidos, na opinião de Robert Stam (2000).

Alguns factores têm contribuído para incrementar a produção de sequelas e, conseqüentemente, para gerarem um maior impacto junto dos espectadores. É o caso da globalização, do desenvolvimento das tecnologias de informação e comunicação, sobretudo das redes sociais ou *websites* e ainda do *transmedia storytelling*. Assim, o desenvolvimento das estratégias de *marketing* facilitaram a propagação das sequelas pelo mundo, despertando um maior interesse do público que intervém mais activamente, dando a sua opinião, colocando questões ao elenco e sujeitando até o “produto” a um processo de votação, através das inúmeras redes sociais disponíveis ou os *websites* dos próprios filmes. Foi exactamente o que aconteceu na sequela de *Piranha 3D* (2010), intitulada *Piranha 3DD* (2012), em que houve uma campanha dirigida aos fãs da película original com o objectivo de eles escolherem uma celebridade que pudesse entrar no filme, recaindo a escolha em David Hasselhoff. Parece-nos poder afirmar que é esta relação entre os novos media e as sequelas, a que se acrescenta o *word of mouth*, que propicia uma maior recepção daquelas e que se tem traduzido em termos de receita de bilheteira.

No que diz respeito à realização das sequelas, Carolyn Jess Cooke (2009) defende que existe um pensamento, quase generalizado, que as sequelas são exclusivamente realizadas em Hollywood, ideia de que discorda. As sequelas começaram a ser recorrentes fora de Hollywood, mais precisamente em Bollywood - a indústria cinematográfica indiana, localizada em Mumbai. As produções bollywoodescas são marcadas por um carácter patriótico, aludindo, frequentemente, aos usos e costumes indianos.

Convém referir que a sequela, embora esteja presente na cultura cinematográfica, é, por vezes, ignorada pelos media e/ ou pelos principais críticos cinematográficos, sobretudo quando as críticas não lhe são favoráveis. Torna-se evidente que este facto influencia a não adesão dos espectadores a certas sequelas. Além disso, os estudos sobre sequelas ou *sequelisation* escasseiam, contrariamente ao que acontece com os *remakes*,

intertextualidade ou até mesmo adaptação. Aliás, os poucos estudos que existem¹² tendem a condenar as sequelas, vendo-as como *rip-offs*, ou seja, um “veneno cinematográfico”.

Além da sequência, existem outras estratégias de rentabilização das películas, tais como: a prequela, o *remake*, o *franchise* e a trilogia que, por vezes, são confundidas com aquela. Contudo, a principal diferença é que a sequência repete as personagens do filme original continuando a sua acção. A prequela, como o próprio vocábulo sugere, é uma espécie de “prólogo” da película original, uma vez que “explora” aspectos que antecedem à acção do original. Aliás, parece existir uma tendência dos estúdios de Hollywood em lançar sequelas de *remakes* ou até mesmo prequelas. É o caso de *Massacre no Texas* de 2003 (*remake* do filme original com o mesmo título, datado de 1974) que conheceu a sua prequela em 2006, intitulada *Massacre no Texas – O Início*. Um outro exemplo é o *remake* de Rob Zombie do *Slasher, Halloween* (2007), que, dois anos após o seu lançamento nos cinemas, teve a sua sequência denominada *Halloween II* (2009), da autoria do mesmo realizador.

Impõe-se, igualmente, fazer uma distinção entre sequência, *franchise* e trilogia. Esta é um conjunto de três filmes que se complementam entre eles dentro de uma narrativa tripartida que conclui com um último acto. A complexidade da trilogia é referida por Carolyn Jess Cooke (2009), e deve-se à existência do terceiro filme. Este tem que ter o seu princípio, meio e fim, mas também condensar as ideias dos outros dois filmes anteriormente realizados. Os cineastas devem, por isso, dar uma especial atenção à realização do terceiro filme, não introduzindo novas personagens ou acontecimentos, para que ele encerre, efectivamente, a trilogia.

Tal como a sequência, também a trilogia procura continuar uma narrativa original, recorrendo ao mecanismo de repetição. Contudo, a trilogia não destaca as diferenças entre os pontos cruciais da história, dos temas ou até mesmo das personagens, visto que tudo é conduzido, gradualmente, de filme para filme. A sequência, porém, apesar das afinidades com o original, também releva certas diferenças.

¹² Ver, entre outros:

- Limbacher, James L. 1991. *Haven't I Seen You Somewhere Before? Remakes, Sequels, and Series in Motion Pictures and Television, 1896-1978*. Nova Iorque (Estados Unidos da América): Pierian;
- Nowlan, Robert A., e Gwendolyn Wright Nowlan. 1989. *Cinema Sequels and Remakes, 1903-1987*. Jefferson, NC (Estados Unidos da América): McFarland;
- Silverman, Stephen M. “Hollywood Cloning: Sequels, Prequels, Remakes and Spin-Offs”. *American Film* 3.9 (Julho-Agosto 1978). PP. 24-30.

Acresce-se, também, assinalar que a trilogia, regra geral, apresenta o mesmo realizador, enquanto as sequelas são produzidas por autores diferentes da película original. A própria abordagem da sequela a nível comercial é diferente da fita original.

A trilogia de Terror do realizador Wes Craven, *Gritos* (1996, 1997 e 2000)¹³, expõe, na sua narrativa, de uma forma explícita, as convenções genéricas do subgénero e faz uma paródia sobre si mesmo, levando os espectadores a tomarem consciência das características do referido subgénero, à medida que vão visualizando a película. Por exemplo, o primeiro filme da trilogia (*Gritos*, 1996) ridiculariza o subgénero a que pertence; na sequela intitulada, *Gritos 2* (1997), os protagonistas troçam das convenções das sequelas do subgénero *Slasher* e do facto deste ser padrão. O terceiro filme, *Gritos 3* (2000), graceja com o facto de constituir o fecho da trilogia e da *final girl* dever morrer de forma a fechar a trilogia (tal acaba por não acontecer).

Como temos vindo a referir, as várias estratégias de rentabilização das películas baseiam-se num mecanismo de repetição, embora este esteja mais nítido nas sequelas. Neste sentido, vários autores tentaram uma explicação para o aparecimento das sequelas, ou antes, para o mecanismo de repetição que as caracteriza. Robert Stam (2000), baseando-se na teoria da hipertextualidade de Gérard Genette (1997), apresenta a adaptação como uma relação entre um determinado texto (hipertexto) e um anterior (hipotexto), que se transformam, gerando uma dupla leitura, uma vez que, aquele transforma, modifica, elabora e amplia um hipotexto já criado. Ora, como já atrás foi referido, o público aficionado, através das novas tecnologias de informação e comunicação, pode participar na criação ao intervir de uma forma mais activa na produção e transformação de textos fílmicos.

James Strachey (1995) cita Sigmund Freud (1919), que afirma que a compulsão levava à repetição, esclarecendo que certos indivíduos tinham comportamentos repetitivos, causados por um trauma reprimido. Se compararmos o que Freud disse com o conceito de “sequela”, podemos concluir que esta foi criada para que algo que a precede fosse lembrado. Além disso, a sequela pode associar-se à expressão, “memória secundária”, criada por Dominick LaCapra (1998), no domínio das novas tecnologias. Trata-se da vivência no presente de experiências já passadas.

¹³ Actualmente, já não pode ser considerada como tal, devido ao facto de ter sido lançado um quarto filme em 2011, com o objectivo de elaborar uma segunda trilogia com os mesmos actores.

Para Carolyn Jess Cooke (2009), a sequência parece problematizar a experiência ou até mesmo a memória do material de origem, pois reinterpreta e traz certas recordações do filme original ao público que visualizou ambas as películas - o original e a sequência. Pode-se, pois, acrescentar que a sequência funciona como uma finalização gradual do filme original, prolongando a experiência vivida pelo espectador, aquando da visualização do filme original.

Parece-nos que podemos afirmar que a sequência privilegia o presente, fazendo com que o original fique preso no passado. Trata-se, em suma, de uma reorganização e complementação da memória.

Tratada a sequência, vamos abordar outra estratégia da rentabilização das películas, que tem vindo a ser recorrente na indústria cinematográfica: o *remake*. Este consiste em novas versões de filmes anteriormente produzidos, em que, normalmente, o elenco, os produtores e até mesmo os realizadores mudam. Recentemente, alguns especialistas na área de reconstrução cinematográfica, definiram os *remakes* como “filmes baseados em argumentos que já foram escritos” (Mazdon, 2000: 2), ou como “novas versões de películas já existentes” (Grindstaff, 134) e ainda como “filmes que de uma forma ou de outra abordam uma ou mais obras já feitas” (Horton e McDougal, 1998: 3).

Um *remake* pode ser, igualmente, visto como uma moda, em que os estúdios de Hollywood procuram duplicar longas-metragens bem sucedidas, com o objectivo de diminuir o risco financeiro e de se voltar a conectar com as audiências, mesmo que isso leve à criação de uma produção inferior, face ao original. A este propósito, Mark Kermode (2003) afirma que o *remake Massacre no Texas* (2003) de Marcus Nispel é um exercício de “rebranding” cínico que evidencia a preguiça artística da indústria de entretenimento e a tendência de vender um produto já comercializado, ou seja, o filme original.

Para além de uma moda, um *remake* pode ser entendido como um produto industrial, pois nas produções de filmes de cariz comercial, as narrativas são copiadas e as fórmulas constantemente repetidas. Os *remakes* são “pré-vendidos” para o seu público, porque se espera que ele tenha alguma experiência ou que possua uma imagem narrativa da história original. Por exemplo, há filmes estrangeiros que são importados pelos Estados Unidos da América, sobretudo os que apresentam determinados conteúdos de cariz político ou social. Segundo Verevis (2006), devido ao imperialismo cultural americano e às

estratégias agressivas de *marketing*, assiste-se à desvalorização do filme original, dando a entender que o *remake* é, ele mesmo, um produto original.

Tanto os *remakes*, como as sequelas, os *reboots*¹⁴ ou os *franchises*¹⁵, procuram satisfazer os requisitos de Hollywood, baseando-se no mecanismo de repetição e privilegiando a inovação. É neste sentido que Verevis sustenta: “Remaking is located in a filmmaker’s desire to repeatedly express (and modify) a particular aesthetic sensibility or world view in light of new developments and interests.” (Verevis, 2006: 8).

No que diz respeito à produção de *remakes*, Verevis (2006) coloca alguns problemas. O primeiro tem a ver com um *remake* que não tem um texto original, mas repete alguns elementos gerais ou particulares das narrativas de outros filmes produzidos; também existem *remakes* baseados em fontes, como uma obra literária ou um incidente histórico, mas o produto final difere da fonte original, contendo novas narrativas. Acontece ainda, num contexto contemporâneo, a existência de um maior número de *remakes* que vendem o título de um outro filme para criar um *non-remake*, sendo que a nova versão é em tudo nova, incluindo personagens, cenários e narrativas. Por último, o autor afirma que os originais nunca são puros ou singulares.

A questão da intertextualidade é importante no caso dos *remakes*, pois de acordo com Mikhail Iampolski (1998) a plenitude semântica de um texto é o resultado do poder em conseguir estabelecer uma conexão com outros textos que vieram antes dele e, possivelmente, outros que poderão vir a existir. Gérard Genette (1997) restringe este conceito, com o propósito de direccionar e localizar ocorrências de citação, contudo o termo *allusion* (“alusão” em português) inspira uma prática ampla e uma possível sobreposição de imitações, pastiches ou paródias com o objectivo de construir a hipertextualidade, em que um hipertexto transforma, modifica, elabora e estende um hipotexto já criado.

Segundo Verevis (2006), os *remakes* não consistem apenas no corpo dos filmes, pois tal como os géneros cinematográficos, também eles estão centrados nas expectativas e

¹⁴ É um reinício, ou seja, um filme é refeito, mas com um novo elenco. Embora faça alusões às origens, as narrativas tomam um rumo diferente das películas que lhe servem de ponto de partida.

¹⁵ Trata-se de várias sequelas (mais do que duas), geradas por um filme original (também integra o conjunto), que é seguido por uma legião de fãs, potenciando um *merchandising* relacionado com a película original e as respectivas sequelas. Do mesmo modo que uma série contém vários episódios, um *franchise* implica vários filmes que apresentam um fio condutor comum, geralmente uma personagem. Por exemplo, James Bond ou o Agente 007 foram desempenhados por vários actores, mas a personagem manteve-se nas inúmeras sequelas produzidas.

conhecimento por parte do público e também em organismos que orientam e apoiam estratégias de leituras específicas.

Como todas as construções críticas, os *remakes* são criados e sustentados através do uso repetido de terminologias. Culler (1975), referindo-se às narrativas aplicadas aos *remakes*, afirma que elas são: “an elementary and intuitively given fact that a story can be told in different ways and remain, in an important sense, the same story”.

Ainda a propósito do mecanismo de repetição, Thomas Elsaesser (1998) defende que existem duas estratégias relacionadas com a repetição dos media: a *serialisation* e a *multiplication*. A primeira é uma estratégia textual utilizada pela televisão e pelo cinema com o propósito de ligar uma audiência global ao produto e à sua própria instituição; a segunda é uma estratégia de *marketing* que faz a conexão entre as instituições e o seu público. O mesmo autor encara a indústria do entretenimento como globalizada, em que o cinema e a televisão fazem uma transgressão para outras plataformas como os videojogos, os parques temáticos ou a música.

Se, como já foi anteriormente referido, os *remakes*, enquanto produtos comerciais, repetem fórmulas bem sucedidas, com o objectivo de minimizar os riscos e assegurar os lucros, como é caso do filme realizado por Peter Jackson, *King Kong* (2005), outros filmes são retrabalhados (exemplo das versões contemporâneas de *Batman* do realizador Christopher Nolan), com o propósito de explorar novos mercados, criar novos *franchises* e ajudar o público a (re)viver as versões contemporâneas.

Para Verevis (2006), cada representação pode ser considerada uma adaptação, pelo facto de nenhum filme corresponder à sua própria realidade, ou seja, adapta-se e representa um modelo já pré-existente.

A este propósito, Robert Eberwein (1998) afirma que existe uma ligação entre os termos “adaptar” e “refazer”, entendendo que este é uma espécie de leitura ou releitura do texto original.

Apesar da pouca atenção dada pelos estudos cinematográficos aos *remakes* de longas-metragens, segundo Constantine Verevis (2006), Lesley Stern (2000) sustenta que nos encontramos numa era de *remakes* e que muitas vezes é a nova versão que se torna padrão. Esta última opinião remete para a questão das adaptações, dos *remakes* e para a identificação do texto original. Actualmente, os críticos relevam a questão da liberdade e de fidelidade nas versões adaptadas ou refeitas, já que alguns filmes têm poucos ou quase

nenhuns pontos em comum com o material de origem. Stern (2000) faz alusão a uma nova estratégia, a da tradução, que facilita a adaptação com o propósito desta ser o mais fiel possível. As semelhanças ou as diferenças da nova versão, são traduzidas com o objectivo de existir identidade ou até mesmo integridade, face ao original. O mesmo autor refere uma outra estratégia de tradução, que consiste nas adaptações cinematográficas que se encontram em processo de transformação (“transformative”). Elas são adaptadas do texto original, mas modificadas.

Ainda no domínio das adaptações, Robert Stam (2000), defende que estas adaptações não precisam, necessariamente, de ser uma cópia fiel do texto original, baseando-se na teoria da hipertextualidade de Gérard Genette (1997) já anteriormente referida. Para Stam (2000), as adaptações cinematográficas que incluem *remakes* são entendidas como hipertextos, ou seja, novos filmes, derivados de hipotextos já existentes que foram transformados através de indicadores definidos como: selecção, amplificação, concretização, crítica, extrapolação, analogias, popularização e reculturação e nas novas adaptações (*remakes*) os hipertextos são provenientes dos hipotextos originais e abrangem uma grande cadeia de *remakes*, formando um maior hipotexto cumulativo.

Eric Cazdyn (2002), afirma que cada reorganização ou reconstrução não transformam somente o texto original, mas também as adaptações anteriores, ou seja, cada adaptação organiza os elementos fulcrais do texto literário original de uma determinada forma, com o propósito de o transformar e de se superar. Tal como nas adaptações, os *remakes*, na opinião de Stam (2000), encontram-se no meio de um tumulto intertextual, gerando outros textos por intermédio da reciclagem, transformação e transmutação, chegando-se a um determinado ponto em que já não se sabe de onde provêm.

A linguagem gerada pela tradução implica que as adaptações cinematográficas (*remake* de uma película) não sejam uma imitação de um texto autêntico e original, mas uma menção de fragmentos num novo contexto. Mais uma vez, Stam (2000) afirma que o intertexto ou texto de origem formam um texto adaptado ou um *remake*, no caso do cinema, podendo este ser amplificado, transformado ou subvertido.

As descrições textuais de *remaking* ou “reconstrução”, mais precisamente as taxonomias, pretendem identificar a repetição estrutural de recursos específicos. A abordagem semântica ajuda a definir o filme ou o género de acordo com uma lista de

características, tais como: tipo de personagens, objectos, locais e derivados, que ajudam a constituir a iconografia da obra cinematográfica.

As taxonomias de refazer (*close* ou *direct remakes*¹⁶ – são as adaptações mais fiéis) pretendem reduzir as diferenças entre os *remakes* e os seus respectivos originais, por intermédio dos elementos sintáticos e semânticos.

Os elementos fulcrais para a análise narrativa do género permitem entender as relações hipertextuais, contudo as semelhanças textuais entre o original e o *remake* permitem saber que as estruturas de *remaking* ou “refazer” não se encontram no texto, mas na leitura deste. Ou seja, o público é estimulado a reconhecer o original com a visualização do *remake*, devido à variedade textual e extratextual. Assim, as taxonomias dos *remakes* não abordam, somente, as estruturas textuais e a relação de fidelidade com o original ou a diferenciação de ambos, fazendo com que o original seja identificado na versão mais recente.

Quer nos casos dos *remakes* transformados, quer nos disfarçados, existem semelhanças entre os dois filmes, sendo as mais evidentes a nível sintático: repetição de arquétipos (o herói, o vilão, os ajudantes, entre outros) e de outras funções apontadas por Vladimir Propp no seu livro *Morfologia do Conto* (1928).

Segundo Verevis (2006), existem três momentos históricos que marcam a questão da transformação e da relação entre a nova versão e o original, a saber:

1. O início do cinema, antes de Hollywood ser o maior produtor cinematográfico (antes de 1917);
2. O cinema clássico de Hollywood (1917-1960);
3. O cinema de Hollywood contemporâneo (após 1960).

No campo industrial, o *remake* tende, por norma, a seguir uma linha de fidelidade face ao material de origem, em que as narrativas originais são reinventadas pelo uso de convenções de género, de elencos diferentes ou novas tecnologias.

Entre os anos sessenta e setenta, o “novo cinema Americano” e o “novo cinema Hollywoodesco” procuraram novas alternativas com o objectivo de se expandirem e fugirem à rigidez hierárquica da representação. Começaram, então, a fazer-se *remakes* que recorriam a alguns aspectos do material de origem (algo específico), mas também surgiam outros novos. Cazdyn (2002), a este propósito defende que estas transformações devem ser

¹⁶ Ver página 43 sobre tipos de *remakes* de Michael B. Druxman (1975).

conduzidas dentro das limitações de uma situação histórica particular e que foram aquelas que fizeram sentir a necessidade de criar um novo conceito: o *remaking* (ou reconstrução).

Verevis (2006) sustenta que este conceito nunca está apenas relacionado com a qualidade dos textos, mas também com o resultado amplo obtido pela actividade discursiva. O acto de refazer uma película (*remaking*) é algo limitado, devido a uma panóplia de factores, como: os direitos de autor, a revisão e a literacia dos media (elementos essenciais à existência e também conservação dos *remakes*).

Para além do que foi mencionado, o termo *remaking* pode ser muitas vezes referenciado a estruturas gerais de intertextualidade, como a conotação, a alusão e até mesmo a adaptação. Assim, a identificação de um *remake* pode não se restringir somente ao reconhecimento padrão de materiais afins, mas também ao conhecimento por parte do público.

O *remake* é, frequentemente, considerado como um *remake* de outro filme, embora um dos principais argumentos da teoria da adaptação se centre no movimento de diferenciação semiótica entre a literatura e o filme adaptado. A adaptação não está somente relacionada com a releitura de uma história, na medida em que se tem que levar em linha de conta que existe uma mudança do meio de expressão: por um lado temos uma narrativa literária e, por outro lado uma narrativa fílmica. Também Catherine Grant (2002) afirma que os filmes, porque são adaptações, devem comunicar com as audiências com o objectivo de elas se lembrarem do material que foi sujeito a uma adaptação.

Na verdade, os *remakes* não podem ser tratados como algo simples, mas como uma subclasse cinematográfica de evidente complexidade. Aliás, Verevis (2006) defende este ponto de vista e sustenta que se deve ter em atenção vários factores como: as expectativas por parte do público, a construção do corpo da obra e até os modos de rotulação dos *remakes*, como, por exemplo, o seu título.

Também, John Ellis (1992) descreve a imagem narrativa de uma película, como sendo um conjunto de ideias divulgadas e promovidas, com o intuito de ser absorvida e consumida pelos espectadores. Para a promoção da imagem, são descritos três discursos, a saber:

1. Os discursos públicos institucionalizados, como a imprensa, a rádio ou a televisão;
2. Os discursos diários não oficiais, como o *word of mouth*, internet ou críticas;

3. Os discursos da indústria cinematográfica, como a publicidade, o *marketing* ou a exposição.

A referida imagem narrativa pode estar relacionada com a transtextualidade abordada por Gérard Genette (1997) e descrita agora como paratextualidade: são convenções que se encontram dentro do texto (paratexto) e fora dele (epitexto) e que intercedem na forma como o leitor capta o texto. No caso dos *remakes*, estas convenções estão associadas aos títulos, aos subtítulos, às dedicatórias, às epígrafes, aos elementos epitextuais como notas de produção ou diários de bordo, à correspondência de autores, às entrevistas e aos materiais promocionais como *trailers*, cartazes, bandas sonoras, *press-kits*, sites oficiais, entre outros.

Segundo Verevis (2006), alguns *remakes* baseiam-se em características facilmente identificáveis. Por exemplo, o *remake* de *Massacre no Texas* (1974) de Tobe Hooper tem o mesmo título do original, sendo evidente uma relação intertextual com a sua fonte. Noutros casos mais recentes, o conceito de *remaking* não é tão claro, pois o título altera-se e são mantidos poucos elementos do filme original, com o objectivo de suscitar um maior interesse por parte dos espectadores. Acontece, ainda, que alguns *remakes* são concebidos a partir de um material pouco conhecido, pois os cineastas alteram o título, disfarçam as suas origens e chegam a transformá-lo a nível estético, ideológico e até de género.

Há casos, porém, em que um *remake* não mantém o título da fonte original, embora esta seja referenciada nos créditos iniciais ou finais ou através das críticas cinematográficas ao referido filme. Por exemplo, o *remake* do *Slasher The House on Sorority Row* (1983) intitula-se *Sorority Row* (2009).

O processo de identificação da fonte original de um *remake*, baseou-se, inicialmente, nos marcadores paratextuais dos títulos e/ ou créditos e alargou-se aos mecanismos promocionais da indústria cinematográfica, do *marketing*, da distribuição e da globalização. No caso das adaptações, não é incomum uma película fazer publicidade à sua fonte de origem, seja ela uma obra literária, um texto clássico ou até mesmo um texto popular.

Os *press-release* são outro processo de identificação de um filme, dando informações sobre a nova versão (*remake*), actualizada e/ ou melhorada e fornecendo uma variedade de materiais, como: sinopses, fotos do elenco, detalhes técnicos, fotos publicitárias. Estes materiais, quando são disponibilizados aos media, podem tornar-se

virais ao serem distribuídos em *websites* e ao facultarem *downloads* promocionais, como papéis de parede para o computador. Nas notas de produção (que contêm informação sobre os produtores, argumentistas, elenco, realizadores, entre outros) existe um interesse em motivar o público, pois pode-se visualizar o processo de *remaking* e cada passo executado pelos cineastas para elaborar uma nova versão, apelando a um público contemporâneo. Muitas vezes, estes materiais promocionais são expandidos, quando as películas são lançadas no mercado *Home Video*, oferecendo vários extras nas edições especiais. Neste mercado, o *remake* pode distanciar-se do material de origem, como é o caso da edição da película de Steven Soderbergh, *Solaris* (2002) (pode-se visualizar nos extras da edição em DVD, onde os cineastas pouco ou nada falam do original) ou aproximar-se como em *Um Golpe em Itália* (2003) de F. Gary Gray, que foi lançado um *pack* com o *remake* e o original.

Para além das estratégias já referidas, no que diz respeito à abordagem dos filmes originais e da sua relação com os respectivos *remakes*, existem outras como os festivais de cinema em que os cineastas refazem o original com uma melhor qualidade de imagem e de som ou com a inclusão de cenas cortadas que na altura do seu lançamentos não foram mostradas ao público. Deste modo, são beneficiados, não só o novo público, mas também todos os que, eventualmente, já tinham visualizado a película. Porém, André Bazin (1951) advoga que um filme bem sucedido e produzido há vários anos deve ser *remaked* e não redistribuído, pois o *remake* é uma nova “visão” do filme original.

Verevis (2006) afirma que, tal como os géneros, os *remakes* estão sujeitos ao exercício crítico, pois o *remake* é uma evocação textual do material de origem para o espectador. A este propósito, Dan Harries (2000) afirma que a experiência anterior, ou seja, o original, é necessária, visto que é este conhecimento que permite ao espectador identificar discrepâncias ou transformações na nova versão.

Apesar de os *remakes* refazerem um filme original, os espectadores não têm que ser os mesmos e não têm que se sentir familiarizados com o material de origem. A audiência vai visualizar o *remake* com diferentes graus de conhecimento sobre a fonte, pois uns nunca ouviram falar dela, nunca a visualizaram, ou não se recordam e também existem os que têm um conhecimento mais detalhado. Segundo Scott Foundas¹⁷, um exemplo é o

¹⁷ Ver crítica cinematográfica de Scott Foundas ao filme *Massacre no Texas* (2003) na revista Variety. Fonte: <http://variety.com/2003/film/reviews/the-texas-chainsaw-massacre-1200538555/>

resultado de uma pesquisa pelos produtores do *remake* *Massacre no Texas* (2003) de Marcus Nispel, que demonstra que noventa por cento do público (homens dos dezoito aos vinte e quatro anos de idade) conheciam o original, mas nunca o visualizaram, tendo sido um dos motivos para a produção deste *remake*. Além disso, os *remakes*, muitas vezes, servem para destacar alguém, como uma futura estrela de cinema em ascensão ou um argumentista ou um realizador. Para justificar, basta visualizar o exemplo supracitado, o qual foi o veículo para o estrelato da atriz principal e até então desconhecida, Jessica Biel.

Ainda a propósito da relação entre o filme original e o respectivo *remake*, Victor Ginsburgh, Pierre Pestieau e Sheila Weyers (2007) colocam duas questões, uma relacionada com a qualidade: “Poderão os *remakes* ser melhores do que o original?” e a outra centrada no aspecto financeiro: “Poderão os *remakes* ser financeiramente mais bem sucedidos do que os filmes originais?”

A resposta à primeira questão é de cariz subjectivo ou pessoal, pois depende do modo como cada um define “qualidade”. A segunda questão é de resposta mais fácil, pois o sucesso de um filme depende das receitas de bilheteira fornecidas pelo Box Office Internacional. Pode acrescentar-se, e de acordo com os dados recolhidos que se encontram na componente empírica da presente dissertação, que a maioria dos originais teve mais sucesso financeiro do que os respectivos *remakes*.

1.7. Os tipos de *Remakes*, segundo vários teóricos

Michael B. Druxman (1975) afirma que existem três tipos de *remakes*, sendo eles:

1. *the disguised remake* – é uma propriedade literária que é actualizada com alterações mínimas (modificação do título, por exemplo) e seguidamente disfarçada por novos cenários ou personagens. De qualquer das formas, o *remake* não quer estar associado ao seu material de origem. Estes *remakes* são adaptações de carácter livre mais fieis, pois elaboraram pequenas alterações nos elementos sintáticos, uma vez que os semânticos podem ser alterados livremente, como as personagens, o género, o ambiente, as características temporais, entre outros.
2. *the direct remake* – este pode sofrer algumas alterações ou até mesmo receber um novo título, no entanto, contém elementos que remetem para o original.
3. *the non-remake* – o *remake* tem o mesmo título do original, contudo o enredo é novo. Há, porém, algumas semelhanças como o título e o facto de existir uma fonte comum a ambos.

Harvey Roy Greenberg (1991) afirma que existem três categorias referentes à reconstrução, a saber:

1. *the acknowledge, close remake* – o *remake* é uma réplica do filme original, com poucas ou nenhuma alteração na narrativa.
2. *the acknowledge, transformed remake* – existem diversas transformações em termos de personagens, tempo e ambiente, porém, o filme original tem que ser reconhecido, podendo ser numa pequena cena ou até mesmo em materiais de promoção do *remake*.
3. *the acknowledge, disguised remake* – podem existir grandes ou pequenas alterações em termos de personagens, tempo ou ambiente, contudo o público não é informado sobre a versão original da película.

Thomas Leitch (1990) afirma que existem quatro taxonomias do *remake*, sendo elas:

1. *Readaptation* – o *remake* procura ser o mais fiel possível à fonte literária ou outras versões cinematográficas anteriores, direccionando a atenção do público para a referida fonte literária.

2. *Update* – é a adaptação da fonte literária à actualidade.
3. *Homage* – o *remake* encara a fonte literária como um texto secundário, para prestar homenagem a um material cinematográfico que está na base do novo filme, sem ter a pretensão de ser melhor do que o seu original.
4. *True Remake* – tem como objectivo dar relevância ao original, actualizando-o. Este tipo de *remake* tem uma “postura complacente”, pois o seu intuito é o de valorizar o original.

Genette (1997) criou quatro subcategorias dentro da intertextualidade, sendo elas:

1. *celebrity intertextuality* – existe a evocação de uma celebridade conhecida, sendo que isto acontece nos *remakes* actuais, em que os actores dos filmes originais fazem *cameos*¹⁸.
2. *genetic intertextuality* – existe a aparição de um filho/a de um conhecido actor/actriz (ou outro grau de parentesco), a qual pretende evocar a memória do/a actor/actriz da versão original.
3. *process of remaking* – o *remake* socorre-se de estratégias de espelhamento ou estruturas *mise-en-abyme* (narrativas em abismo) – uma ou várias histórias dentro de outra história.
4. *autocitation* – remete à auto-citação de um cineasta através da reconstrução do seu filme original.

¹⁸ São aparições de actores famosos noutros filmes em que não são personagens principais e/ ou secundárias. As suas participações ocorrem, geralmente, em cenas curtas e sem relevância para o enredo do filme.

1.8. A Hibridação e a Remediação

Neste subcapítulo, vamos abordar dois conceitos de relevante importância para o mundo das artes, entre as quais a cinematográfica. São eles: a hibridação, uma abordagem feita por Néstor García Canclini e a remediação, segundo Jay Botler e Richard Grusin.

Quanto à hibridação, Canclini (1990), filósofo e antropólogo argentino, aborda-a como um processo sociocultural que se caracteriza por gerar novos componentes, questões e experiências dentro de uma determinada cultura. O mesmo autor estuda a cultura popular, o consumo e recepção gerados pela heterogeneidade cultural, devido à globalização, no que diz respeito à cultura da América Latina e releva a questão da tradição, modernidade e pós-modernidade.

O autor supracitado defende que, com a questão da modernidade, uma determinada cultura se adapta nos mais variados campos (religioso, social e político), devido ao entrecruzamento com outras culturas, como a erudita, a popular e a de massas e acrescenta que o grafite e a banda desenhada ilustram a existência do hibridismo na arte.

Canclini (1990) aborda, também, as questões da urbanidade e teleparticipação direccionadas para a questão da memória histórica, em que a herança do passado é substituída por novas componentes. Para ele, a pós-modernidade visa substituir a modernidade, com o propósito de construir uma nova identidade para a cultura.

Considerando a hibridação uma nova adaptação à cultura existente nos vários campos, como por exemplo o cinema, com criação de novas formas de visualização como o 3D Digital ou até mesmo os cinemas equipados com a tecnologia IMAX, fazendo com que a identidade se mantenha (visualizar um filme), mas com um *upgrade*. Com a questão da globalização ligada ao mercado cinematográfico, a propagação da informação é maior devido às diversas plataformas de pesquisa (a internet, por exemplo, sendo esta uma das principais transformações culturais causadas pela tecnologia). Ainda no campo cinematográfico, convém assinalar que a propagação do cinema Bollywood (cinema indiano), hollywoodesco ou europeu pelos vários cantos do mundo, remete para a questão da globalização e para heterogeneidade cultural. Na verdade, os espectadores de certas culturas podem ter acesso a determinados filmes de outras, devido ao crescimento do mercado cinematográfico e à sua capacidade de propagação pelos mais diferentes meios de comunicação.

Outro conceito, igualmente, relevante para o mundo do cinema é o de remediação, que foi criado por Jay Botler e Richard Grusin (1999). Consiste na renovação de algo antigo através de novos meios, como os de comunicação que fazem a ligação entre os novos e os meios mais velhos. Este método implica sempre o reconhecimento do meio anterior, o que leva os autores supracitados a afirmarem que o novo meio mais actual é complementado pela sua base (o mais antigo). Muitas vezes, a remediação é confundida com a convergência, pois ambas tratam de novos conteúdos criados por intermédio de outros. Contudo, diferem, pois a convergência implica uma nova linguagem para integrar os conteúdos antigos, enquanto a remediação é uma acumulação de vários conteúdos de origens diferentes numa só plataforma.

A remediação é utilizada no meio digital. Por exemplo, a internet aperfeiçoa e acrescenta novos segmentos que incluem técnicas e linguagens de modo a construir um novo meio já remediado.

Este método, como já atrás foi referido, é aplicável ao cinema, se pensarmos que este se apropriou de muitas das convenções da técnica teatral, como o uso de actores e a existência de uma trama, de cenários, entre outros aspectos. Trata-se, aqui, de um processo de remediação. O teatro não é filmado ao contrário do cinema, contudo o processo tem muitas semelhanças o que leva a crer que o cinema poderia ser chamado de “teatro 2.0.”, visto que a grande diferença se prende com o facto de existir uma câmara que filma a acção, remediando o teatro e a sua conceptualização. Apesar disto, existem produções teatrais que foram filmadas, como é o caso das que se encontram em cena na Broadway (*Les Misérables* [1987]), invertendo novamente os processos de remediação.

Após o surgimento do cinema, houve não só a necessidade de criar salas próprias para a sua exibição, como também de estúdios com os devidos cenários (o papel do palco do teatro que contém os cenários é remediado e transforma-se num estúdio hollywoodesco, por exemplo). Da criação da câmara de filmar e de um só plano, decorreu a necessidade de uma mudança no posicionamento, tendo-se inventado novos planos de forma a dar um novo fôlego à trama e também um maior dinamismo, aspectos geradores do entusiasmo dos espectadores.

Face ao exposto, pode-se afirmar que no cinema tudo é remediado, desde as personagens (por exemplo, nos *Slashers*, o papel da *final girl*, na actualidade, é diferente do dos anos oitenta, pois na versão contemporânea ela é mais astuta e assume, facilmente,

o papel de heroína que desafia e combate o *serial killer*), passando pelos efeitos visuais, pela trama, pela produção, entre outros aspectos.

Capítulo 2 – Metodologia

Para a elaboração deste trabalho, fizemos uma panóplia de leituras, relacionadas com o mundo cinematográfica mas, mais especificamente, com *remakes* e com o género Terror e o subgénero *Slasher*. A pesquisa que levámos a cabo foi exaustiva e criteriosa, de modo a podermos tirar algumas conclusões pertinentes referentes ao domínio tratado. Assim, consultámos obras, artigos, *websites* especializados e dissertações, que nos permitiram conhecer resultados de bilheteira, questões orçamentais, características inerentes a géneros e subgéneros e a outros aspectos teóricos concernentes ao mundo da arte, em geral. Todas as fontes consultadas revelaram-se de grande importância para a elaboração do Manual de Codificação que, a seguir, expomos e que consideramos minucioso, no que diz respeito ao subgénero *Slasher*.

Neste capítulo é apresentada a metodologia utilizada. Foram visualizadas dez obras do subgénero tratado, com o objectivo de elaborar uma análise do seu conteúdo. Foi elaborada uma grelha com indicadores definidos e escolhidos, conforme as regras ou elementos implícitos no subgénero *Slasher*. Esta grelha, tal como atrás referido, denomina-se Manual de Codificação e encontra-se dividida em quatro classes (subdivididas em subclasses ou indicadores), a saber: a ficha técnica, as características representativas/narrativas, a abertura/fecho da obra e as características do conteúdo. O seu objectivo é o de fornecer resultados que nos permitem comparar dados para a elaboração da componente empírica.

Ficha Técnica	
Título	Nome da obra.
Ano da Produção	Ano em que foram executados os primeiros testes antes das filmagens.
Lançamento	Data de lançamento da obra nos cinemas norte-americanos.
Formato	Tipo ficcional da obra, podendo ser um filme, uma série, uma mini-série, curta-metragem, telenovela, entre outros.
Realização	Nome do responsável pela monitorização, direcção e execução das filmagens, ou seja, o criador da obra.
Argumentista(s)	Nome do(s) responsável(eis) pela escrita do argumento da obra.
Elenco	Nome dos actores que protagonizam a obra e

	o nome das personagens interpretadas.
Produtores	Nome dos investidores da obra.
Estúdio	Empresa que fornece os locais onde se vão filmar determinadas cenas.
Distribuidora	Empresa (ou indivíduo) responsável pela comercialização da obra.
Duração	Tempo em minutos do conteúdo.
País	Local das filmagens.
Idioma	Língua falada pelos protagonistas/ elenco da obra.
Género	Categorização comercial da obra.
Orçamento	Dinheiro investido pelos produtores/ investidores em Dólares.
Receita de Bilheteira	Dinheiro que a obra fez nas bilheteiras de todo o mundo em Dólares.
Sinopse	Apresentação resumida da obra.

A ficha técnica é constituída pelos seguintes elementos: título da obra; ano de produção; ano de lançamento nos cinemas; formato; realizadores; actores (e as suas devidas personagens); argumentistas; produtores; estúdio; distribuidoras; duração da obra; país onde foi filmado; idioma; género; orçamento da produção; receitas de bilheteira e a sinopse. Na ficha técnica, é importante destacar a sinopse, pois pode mudar do original para o *remake* e os orçamentos e as receitas de bilheteira, porque se deve evidenciar se o *remake* rendeu mais dinheiro (ou não), no Box Office internacional em comparação com o original e confrontar as discrepâncias de orçamentos, tendo em conta a diferença temporal de quase trinta anos entre o original e o *remake*.

Elementos Estruturais	
Ambiente	Condições atmosféricas e acção diária (diurna ou nocturna).
Localização	Local onde decorre a acção.
Tempo	Época em que decorre a acção.
Número de Personagens (Femininas)	Número de mulheres que actuam na obra (incluindo figurantes).
Número de Personagens (Mascullinas)	Número de homens que actuam na obra (incluindo figurantes).
Número de Personagens (Infantis)	Número de crianças que actuam na obra (incluindo figurantes).
Número de Personagens (Total)	Número total de personagens que actuam na obra (incluindo figurantes).

Os indicadores dos elementos estruturais são: a situação climatérica vivida pelas personagens, isto é, se existe mais acção nocturna ou diurna e quais as condições atmosféricas características, como chuva ou tempestade, por exemplo; a localização onde decorre a acção e o número de personagens femininas, masculinas, infantis e totais que contracenam na obra, mesmo sendo figurantes. Poderemos constatar que, devido às características inerentes a um filme do género Terror, a acção decorre, sobretudo, no período nocturno, atendendo a que a noite é a parte do dia mais motivadora do medo, do mistério e do desconhecido. Também o número de personagens poderá crescer nos *remakes*, tendo em conta o aumento do orçamento e uma maior complexidade da trama.

Abertura/ Fecho da Obra	
Genérico (Inicial)	Abertura da primeira cena com ou sem créditos iniciais.
Abertura	Início da obra tratada, tendo por norma começar com o assassinato de alguém como forma de introdução do que irá acontecer.
Conclusão	Final da obra tratada, tendo por norma concluir com um último susto ou deixado em aberto.
Genérico (Final)	Fecho da última cena com os créditos finais ou totais.

A abertura e fecho da obra está dividida em quatro indicadores, sendo eles: a descrição da primeira e da última cena de cada obra e os genéricos iniciais e finais, ou seja, a abertura e o fecho dos créditos. Estas características são importantes, dado que o início de cada longa-metragem começa com um assassinato como forma de introdução ao que vai acontecer e, no final, dá-se um último susto ou este é deixado em aberto, porque o assassino pode ter sobrevivido para atormentar novas vítimas numa sequência, por exemplo.

Características do Conteúdo	
Número de Sobreviventes (Feminino)	Personagens femininas que sobrevivem.
Número de Sobreviventes (Masculino)	Personagens masculinas que sobrevivem.
Número de Sobreviventes (Infantis)	Personagens infantis que sobrevivem.
Número de Sobreviventes (Total)	Personagens totais que sobrevivem.
Número de Mortes (Feminino)	Personagens femininas que morrem.
Número de Mortes (Masculino)	Personagens masculinas que morrem.
Número de Mortes (Infantis)	Personagens infantis que morrem.
Número de Mortes (Total)	Personagens totais que morrem.

Localização das Mortes	Locais generalizados onde se dão os homicídios (mata, casa, rua, entre outros).
Número de Polícias/ Detectives	Personagens que pertencem à autoridade.
Número de Casais	Personagens que têm um compromisso entre elas, sendo cônjuges.
Número de Progenitores	Personagens que têm uma relação de parentesco próxima das vítimas, sendo os seus pais.
<i>Final Girl</i>	Nome da principal sobrevivente.
Perfil da <i>Final Girl</i>	Retrato da principal sobrevivente, ou seja, quais as principais características físicas e psicológicas desta.
Número de Assassino(s)	Quantidade de <i>serial killers</i> presentes na obra.
Assassino(a)	Nome do(a) <i>serial killer</i> .
Sexo do(a) Assassino(a)	Identificar género masculino ou feminino.
Origem do Assassino(a)	Identificar as suas origens (pode provir de um mito antigo, ser um ser humano ou um duplo a tentar passar-se por outra pessoa, entre outras).
Perfil do Assassino(a)	Retrato físico e psicológico do(a) <i>serial killer</i> .
Máscara	Identificar se utiliza algo para cobrir o seu rosto.
Arma(s) Utilizada(s)	Identificar o tipo de equipamento utilizado pelo(a) assassino(a) para chacinar as suas vítimas.
Morte do Assassino(a)	Identificar se o(a) <i>serial killer</i> morre ou se é deixado um final em aberto, apelando à sua sobrevivência.
Perfil das Vítimas	Retrato generalizado das vítimas (se consomem álcool ou outras drogas ilícitas, se praticam a actividade sexual, entre outros).
Terror Psicológico	Identificar “Sim” ou “Não”, pois é um tipo de terror gerado pela mente humana, que está ligado a situações ou sentimentos desconfortáveis, em relação a algo implícito. É utilizado o “sim” ou “não”, pois são características visuais, carecendo de qualquer tipo de explicação.
Terror Explícito	Identificar “Sim” ou “Não”, pois é um tipo de terror gerado pela repulsa do ser humano, face a elementos <i>gore</i> ou <i>gruesome</i> . É utilizado o “sim” ou “não”, pois são características visuais, não sendo necessário qualquer tipo de explicação.

As características do conteúdo, classe mais densa da grelha, são compostas pelos seguintes indicadores: número de sobreviventes do sexo feminino ou masculino, infantil e total (existe, sempre, pelo menos um sobrevivente em todas as obras tratadas, sendo uma característica inerente ao subgénero); número de mortes do sexo feminino ou masculino, infantis e totais (o subgénero está correlacionado com a morte de vítimas indefesas, sendo que morrem sempre várias personagens); local onde decorrem as mortes (são recorrentes em locais ermos, casas abandonadas e florestas, que dificultam o acesso das personagens a qualquer tipo de apoio); número de polícias ou detectives (em alguns casos, estes perseguem o assassino); número de casais (existem vítimas que são casais, devido à prática de sexo promíscuo); número de progenitores; quem é a *final girl* e o seu perfil (é uma personagem do sexo feminino com características muito próprias, sendo sempre ela, ou apenas ela, a sobrevivente); número de assassinos (em vários casos podem ser dois, como por exemplo, a versão infantil e a adulta); o nome do assassino, o seu sexo, origem, perfil, máscara e armas utilizadas e se este morre ou não no final da trama (característica mais relevante, pois existe sempre um assassino neste subgénero); o perfil das vítimas (estas obedecem a convenções inerentes ao subgénero *Slasher*) e, para finalizar, a existência de terror psicológico e/ ou explícito.

Neste domínio e no que diz respeito aos *remakes*, poderemos vir a assistir a um maior número de mortes, mas também de sobreviventes, sendo que o perfil da *final girl* poderá vir a sofrer algumas alterações. Pelo contrário, as características fulcrais do assassino, assim como as das suas vítimas, poderão ser mantidas, embora se possa vir a conhecer, com mais pormenor, o *background* do *serial killer*. Tratando-se de obras posteriores ao original, os *remakes* poderão vir a contemplar um terror mais explícito e, consequentemente, um grafismo mais acentuado, no acto da morte.

Capítulo 3 – Componente Empírica

3.1. *Halloween* (1978)

(Ver Anexo A)

Nos anos setenta, o público assistiu à ascensão de um novo subgénero de Terror, o *Slasher*, depois do lançamento de filmes como: *Black Christmas* e *Massacre no Texas* (ambos já contam com um *remake* realizado nos anos 2000, sendo o título em português do primeiro *Férias Assombradas* e o segundo *manteve-se*), ambos de 1974. Posto isto, o realizador John Carpenter escreveu com a ajuda da sua já falecida parceira, Debra Hill, e dirigiu aquele que viria a revolucionar este subgénero e serviria de fonte de inspiração para filmes que o precederam – *Halloween* de 1978.

Esta longa-metragem começa em 1963 e conta a história de um rapaz de seis anos, chamado Michael Myers, que na noite de Halloween decidiu pegar numa faca de cozinha e assassinar a sua irmã adolescente, Judith (interpretada por Sandy Johnson), que naquela noite estava a fazer de *baby-sitter* para Michael e a sua irmã mais nova, Laurie, durante uma saída nocturna dos seus pais. Quinze anos mais tarde, Michael continua internado num hospício e a ser seguido pelo seu psiquiatra de longa data, o Dr. Loomis (interpretado pelo já falecido Donald Pleasence). Inexplicavelmente, Michael Myers consegue fugir do hospício, tendo um único objectivo – encontrar e assassinar a sua irmã mais nova, agora adolescente, Laurie Strode (interpretada por aquela que revolucionou este subgénero pelo facto de ter entrado noutros *Slashers*; ser sempre a *final girl* e ser apelidada pelos críticos como “rainha dos gritos”, Jamie Lee Curtis, filha da actriz Janet Leigh [a atriz que interpretou Marion Crane, a vítima que foi assassinada na icónica cena do chuveiro pelo *serial killer* Norman Bates, em *Psico* de 1960 e realizado por Alfred Hitchcock] e do actor Tony Curtis [em 1959 fez par com Marilyn Monroe em *Quanto Mais Quente Melhor* e nesse mesmo ano foi indicado para um Óscar na categoria de Melhor Actor com o filme *Os Audaciosos* ao lado de Sidney Poitier]).

Irwin Yablans, um daqueles que viria a tornar-se num dos produtores executivos de *Halloween* (1978), apareceu com uma ideia sobre um assassino que aterrorizava e matava *baby-sitters* (o projecto inicialmente chamou-se de *The Babysitter Murders*). Para que o projecto pudesse custar o mínimo possível, Yablans lembrou-se que a época temporal onde

o filme se iria passar era no Halloween, ou seja, a noite mais “assustadora” de todas. Depois de falar com John Carpenter, com quem trabalhou em *Assalto à 13.ª Esquadra* (1976), o último falou com a sua colega e antiga namorada, Debra Hill, e começaram a escrever o argumento daquele se viria a tornar o melhor *Slasher* de sempre, de acordo com os principais críticos cinematográficos daquela época e actualmente¹⁹. Depois de escolherem o nome do assassino, Michael Myers, acharam que este deveria ter uma alcunha, o *boogeyman*, ou seja, bicho-papão.

Como mencionado, Michael Myers é o **assassino**, não sendo explicitado qualquer tipo de *background*. No final, leva o espectador a pensar que se trata de um ser sobrenatural, por ser esfaqueado uma vez, levar seis tiros e escapar com vida. É um homem alto, robusto, forte, não fala e caminha calmamente no encalce das suas vítimas (normalmente jovens), contudo não assassina crianças. Utiliza uma máscara branca, com cabelo, abertura no nariz e olhos, mas não os conseguimos ver, parecendo um fantasma. Usa um fato macaco, mais tradicional dos mecânicos, enquanto em criança utiliza uma máscara de palhaço para assassinar a sua irmã mais velha, Judith. Michael assassina as suas vítimas, maioritariamente, com uma faca de cozinha, mas uma delas é estrangulada com um fio de telefone.

Nesta fita, a **acção** é mais nocturna, existindo algumas cenas diurnas e uma com condições atmosféricas adversas, incluindo precipitação e trovoada. O **espaço** tende a ser dentro de casa (Tommy, Michael Myers, Laurie Strode e Lindsey), mas existem algumas cenas na rua, dentro de carros e na escola. A obra inicia-se no dia 31 de Outubro de 1963 (noite de Halloween, sendo a acção nocturna) numa pequena cidade suburbana chamada Haddonfield em Illinois. Depois passa-se no dia 30 de Outubro de 1978 (à porta de um hospital psiquiátrico em Smith’s Groove, Illinois), porém, a maioria da acção dá-se na noite de 31 de Outubro de 1978 (noite de Halloween), havendo algumas cenas diurnas da mesma data, na cidade de Haddonfield em Illinois.

Com um orçamento avaliado em trezentos e vinte e cinco mil Dólares, *Halloween* (1978) foi um sucesso de bilheteira, tendo rendido mais de setenta milhões de Dólares no

¹⁹ Ver website *RottenTomatoes*. Trata-se de uma fonte que coleciona todas as críticas, fazendo no final uma percentagem que identifica cada película como *fresh* (tradução: “fresco”, ou seja, a partir de 60% em diante) ou *rotten* (tradução: “podre”, ou seja, menos de 59% e inclusive). *Halloween* (1978) tem 94% de aprovação em 100%. <http://www.rottentomatoes.com/m/1009113-halloween/>

mundo inteiro, sendo um dos filmes independentes mais rentáveis da história do cinema²⁰. A campanha de publicidade perante esta película foi escassa, mas o *word of mouth* ajudou, assim como o unânime aplauso por parte dos principais críticos cinematográficos. Devido ao seu sucesso, *Halloween* (1978) teve sete sequelas (o terceiro capítulo tratou-se de uma tentativa de fazer uma antologia de filmes de terror que se passassem na noite de Halloween, onde não houvesse relação com o assassino Michael Myers, porém, a decepção por parte dos fãs levou a que progredissem com a história de Myers, novamente a partir do quarto capítulo em diante), um *remake* e a sequência deste, porém, nenhum destes conseguiu estar ao mesmo nível do seu material de origem, mas alguns deles (o *remake*, o segundo e sétimo capítulos) não estão muito distantes, fazendo jus ao seu original (de acordo com vários críticos cinematográficos)²¹.

Relativamente ao **genérico inicial** da obra, este começa com uma música de fundo composta por John Carpenter. De seguida, aparece uma abóbora iluminada (com velas dentro dela) e os créditos iniciais em amarelo. À medida que os créditos vão aparecendo, a câmara aproxima-se da abóbora até parar no olho direito. O fundo fica negro, aparecendo o nome do realizador, John Carpenter, e a música termina para dar início à acção. O **genérico final** começa com os créditos, sendo que estes iniciam-se com o título do filme em amarelo, começando a subir para dar abertura aos nomes de todos os que fizeram parte da sua rodagem. O ecrã fica negro, dando fim à obra e aos créditos.

De acordo com o crítico cinematográfico, Roger Ebert, a **cena inicial** de *Halloween* (1978) é, provavelmente, uma das mais bem conseguidas do ponto de vista técnico e da produção (inspirada na cena daquele que é considerado o último filme *Noir*, sendo este *Touch of Evil* [1958]). Esta cena inicia-se aos dois minutos e onze segundos e finaliza aos seis minutos e trinta e oito segundos, sendo que começa depois dos créditos iniciais, em que a acção dá-se no exterior de uma casa e podemos ver um casal de jovens adolescentes envolvidos numa sala de estar. Rapidamente, o casal sobe para o andar de cima da casa, a

²⁰ *Halloween* (1978) é o décimo quarto *Slasher* mais rentável nos Estados Unidos da América (de acordo com o website *BoxOfficeMojo*). Contudo, deve-se ter em consideração a inflação do preço dos bilhetes, atualmente, em comparação com os praticados há cerca de trinta e seis anos (data de estreia da película mencionada). <http://www.boxofficemojo.com/genres/chart/?id=slasher.htm>

²¹ Ver website *RottenTomatoes*. Trata-se de uma fonte que coleciona todas as críticas, fazendo no final uma percentagem que identifica cada película como *fresh* (tradução: “fresco”, ou seja, a partir de 60% em diante) ou *rotten* (tradução: “podre”, ou seja, menos de 59% e inclusive). Nesta página encontram-se as percentagens de todas as películas deste *franchise* entre os 0% e os 100%. <http://www.rottentomatoes.com/search/?search=halloween>

câmara sai do alpendre, olha para uma janela e as luzes desta apagam-se à medida que ouvimos uma música inesperada. A câmara move-se e entra dentro de casa, mais precisamente para a cozinha, onde vemos a mão de uma criança a abrir uma gaveta e a pegar numa faca de cozinha. Pode-se evidenciar que a câmara são os “olhos” da criança. O adolescente do sexo masculino sai de casa à medida que veste uma t-shirt. A câmara sobe as escadas e quando chega ao andar de cima, entra dentro de um quarto e vemos novamente as mãos da criança a pegar numa máscara de palhaço caída no chão e a colocá-la nos olhos, ou seja, à frente da câmara. Nisto, a câmara foca-se na adolescente do sexo feminino (semi-nua), sentada e a escovar o cabelo ao espelho. A câmara move-se e ouvimos a adolescente a chamar a criança de Michael. Nesse momento a criança esfaqueia a adolescente e esta cai no chão moribunda. Depois, a câmara sai do quarto, desce as escadas e abre a porta principal da casa à medida que ouvimos a respiração aflitiva da criança. Ao sair da casa, chega um carro com um casal de adultos. Estes saem do carro, o adulto do sexo masculino chama o nome da criança e retira-lhe a máscara, dando-se o primeiro corte (aparente). A câmara muda de plano e vemos o rosto da criança e dois adultos (um do lado esquerdo, o outro do lado direito e a criança ao meio). De seguida, a câmara começa a distanciar-se da acção e dá-se o segundo corte, fechando a primeira cena.

Nesta película, assistimos a vários momentos de tensão. Assim, Laurie, na noite de Halloween de 1978 (actualidade), está a fazer de *baby-sitter* e, na casa em frente, uma das suas amigas também, porém, a ausência de barulho e luzes faz com que Laurie fique desconfiada e vá verificar se está tudo bem. Quando chega, constata que os seus amigos estão todos mortos (uma delas encontra-se morta na cama e por cima dela está a laje de mármore da sua falecida irmã Judith) e quinze anos depois reencontra o seu irmão mais velho que a tenta assassinar. Ela consegue fugir da casa, ferida, batendo à porta dos vizinhos. Estes não lha abrem e fecham as persianas das suas janelas. Quando Laurie bate à porta da criança de quem está a tomar conta, Tommy, este está, atento, a ver televisão. Laurie continua a bater à porta, desesperadamente, e Michael caminha, lentamente, da casa do outro lado da rua no seu encalce. No entanto, Tommy acaba por abrir a porta a Laurie, fechando um dos momentos de tensão desta longa-metragem.

Outra das cenas de maior tensão é quando Laurie, se encontra escondida dentro de um guarda-fatos de madeira e Michael começa a parti-lo aos bocados, enquanto ela grita incessantemente. Laurie atinge Michael nos olhos com a ponta de um cabide de metal.

Depois da luta travada entre Laurie e Michael Myers, a vítima, pensando que o assassino está morto, senta-se encostada à parede. Inesperadamente, Michael, sem que Laurie se aperceba levanta-se. O Dr. Loomis encontra-se na vizinhança e ouve as crianças de quem Laurie estava a tomar conta a gritarem e a fugirem tal, como ela lhes tinha pedido. Nisto, Laurie volta novamente à cena e vemos Michael a caminhar lentamente na sua direcção, sem que ela se aperceba. Ela levanta-se, anda um bocado, mas é surpreendida pelo assassino que tenta estrangulá-la. Laurie, naquela aflição, consegue retirar-lhe a máscara, sendo o único momento em que conseguimos ver a sua cara (em adulto), apenas de perfil escurecido. Nesse instante, chega o Dr. Loomis que dá um tiro na direcção de Michael, mas não lhe acerta. Depois, ambos têm um último encontro em que Loomis dispara seis tiros sobre o seu oponente que cai da varanda. Ao pensar que Michael está morto, Loomis vai ver como se encontra Laurie, mas rapidamente volta para a varanda, olha para baixo e verifica que o corpo de Michael desapareceu naquele curto espaço de tempo (dando abertura a uma sequela, que acabou por se realizar – *Halloween II – O Grande Massacre*, 1981). Os últimos cortes mostram a cara de espanto de Loomis, uma Laurie a chorar, o interior e o exterior da casa e da casa em frente, fechando o filme com vista externa para a casa dos Myers, dando abertura aos créditos finais (esta cena é a conclusão da película que se inicia aos oitenta e dois minutos e termina aos oitenta e cinco minutos). Estas cenas são, igualmente, assustadoras e tensas, devido à banda sonora ou ausência da mesma que conferem à sequência uma densidade altamente dramática.

De acordo com J. A. Kerswell (2011), a banda sonora deste filme teve uma grande influência nas bandas sonoras de películas do mesmo género, tendo sido considerada uma das mais assustadoras da história do cinema de Terror. Por vezes, a ausência de banda sonora provoca uma maior tensão nos espectadores, nos momentos que antecedem o clímax. Porém, estes mesmos instantes eram imprevisíveis para a altura em que a referida longa-metragem estreou, porque, como dissemos, esta foi a primeira fita *Slasher* e a revolucionária, segundo o autor supracitado.

O género de Terror, mais precisamente o subgénero *Slasher*, tem uma tendência em demonstrar sexo e violência explícitos e *Halloween* (1978) não foge à regra. Neste filme, a virgem e inocente Laurie Strode sobrevive, porém, os seus amigos, sexualmente activos, acabam por ser mortos por Michael Myers. De acordo com o realizador John Carpenter (Marriott e Newman: 2010), tudo isto se deve a um padrão e a um objecto nada

conservador para aquela altura, porque os jovens que praticam actos sexuais promíscuos, neste tipo de filmes, não estão interessados na sua segurança, não pensando sequer nela, uma vez que privilegiam a satisfação sexual, contrariamente ao papel da virgem e inocente que é mais atenta. Como já foi referido várias vezes, este filme foi também revolucionário na questão sexual, porque Michael assassina a sua irmã que acaba de fazer sexo com o namorado e mata vários amigos de Laurie que já fizeram ou estão a preparar-se para fazê-lo, sendo esta uma fórmula utilizada em filmes do género, que outrora não existia. Mais especificamente, quatro adolescentes são mortos explicitamente e um homem não se consegue ver (as **mortes** dão-se dentro de casa, no carro e no mato). As vítimas são, sobretudo, adolescentes despreocupados e fumadores de tabaco e substâncias ilícitas. Duas das vítimas do sexo feminino não têm pudores com a nudez; falam sobre sexo; um casal pratica o acto sexual antes de morrer; vestem-se como adolescentes normais dos anos setenta e os seus tipos de conversas são infantis.

Segundo Don Sumner (2010), existem várias críticas contra ou a favor do papel da mulher neste filme e noutros do mesmo subgénero, dizendo (as negativas) que o papel desta serve unicamente para embelezar a tela, sendo um alvo frágil. Porém, e contrariamente, outras apoiam, dizendo que a mulher é a heroína, adquirindo o estatuto de *final girl*, ou seja, a rapariga que sobrevive e que triunfa no final .

Laurie Strode tem uma aparência virginal, não demonstra nudez, não pratica sexo durante a obra, revela-se insegura em relação aos homens (não tem confiança nela própria e tal pode ser evidenciado em duas conversas entre ela e a sua amiga Annie) e não lhe são conhecidos namorados. É reservada, intelectual, tímida, preocupada, formal a vestir e aluna do ensino secundário. Demonstra sinais de paranóia com as primeiras aparições do assassino, mas depois deixa de o ser, antes do clímax da acção. É desconfiada, apreensiva e fumadora de substância ilícitas, embora demonstre preocupação ao fazê-lo. Podemos considerá-la maternal, devido ao facto de ser *baby-sitter* e demonstrar afecto e instinto protector para com os mais novos.

Apesar da sua aparente violência, *Halloween* (1978) torna-se, igualmente, num filme de **terror psicológico**, porque na realidade todas as mortes ou quando o assassino está a esfaquear alguém, estas são todas cobertas por sombras e escuridão, permitindo aos espectadores assustarem-se e imaginarem aquilo que está a acontecer, sendo algo que foi

executado com eficácia, porém, e actualmente, com o avanço da tecnologia, as cenas de violência têm, quase obrigatoriamente, que ser mais gráficas.

Halloween (1978) foi uma “lufada de ar fresco”, revolucionando o género Terror e impulsionando logo o subgénero *Slasher*, devido às excelentes críticas que obteve e ao êxito de bilheteira. Assim, era de esperar a produção de uma sequência, de acordo com Don Summer (2010). *Halloween II – O Grande Massacre* estreou em 1981 e segue os acontecimentos do primeiro filme (ou seja, depois do corpo de Michael ter desaparecido), que ocorrem na mesma noite. Laurie vai para o hospital e Michael vai em busca dela, sendo que a maior parte dos acontecimentos se passam no hospital da cidade.

Como dissemos anteriormente, Michael foi alvejado várias vezes no peito, caiu de um primeiro andar de costas e mesmo assim conseguiu fugir. De acordo com Kim Newman e James Marriott (2010), vários cinéfilos da altura disseram que este filme não pertencia a um novo subgénero de Terror, mas sim a uma adaptação de filmes sobre demónios ou forças do mal. Esta posição nunca foi levado a sério. Apesar disto, existe uma cena em que há uma alusão a este aspecto, quando o psiquiatra Loomis descreve Michael ao dizer: “O que está por detrás dos olhos daquele rapaz é puramente e simplesmente o Mal”, porém, não avançou muito mais, sendo que a relação de Michael com forças do mal parece estar fora de questão. A imagem utilizada por Michael, como já referimos, é simples, tratando-se de uma personagem que usa um fato macaco utilizado pelos mecânicos, uma faca de cozinha e uma máscara branca (alusiva a um fantasma). Nunca conseguimos ver os olhos dele, sendo tudo preto na zona ocular e, além disso, a sua cara em adulto nunca é vista ao longo do filme, das suas sequelas, do *remake* e sequência deste, apelando ao mistério por detrás daquela máscara (só em criança). Para finalizar, Michael, quando foi internado no hospício, deixou de falar com o passar dos anos, sendo algo que é constante ao longo dos vários filmes.

De acordo com Kim Newman e James Marriott (2010), Don Summer (2010) e J. A. Kerswell (2011) *Halloween* (1978) é, provavelmente, um dos melhores filmes de Terror de todos os tempos e, certamente, o melhor do subgénero *Slasher*, devido ao facto de ter sido o impulsionador e aquele que escreveu as regras que devem ser cumpridas para sobreviver (ou não) a um filme de Terror, tendo sido a fonte de inspiração para projectos que se seguiram. Porém, nenhum deles conseguiu alcançar a mestria, impacto e eficácia que *Halloween* (1978) teve nas gerações do passado, nas actuais e até mesmo nas do futuro.

3.2. *Halloween* (2007)

(Ver Anexo B)

Em 2007, o músico e realizador Rob Zombie escreveu e dirigiu aquela que viria a ser a nova abordagem, ou seja, o *remake* do clássico de Terror *Halloween* (1978). Don Summer (2010) afirma que esta nova versão não foi fácil de se concretizar devido ao “amor” dos fãs pelo original, porém, apesar dos críticos não terem gostado desta adaptação²², esta não desaponta por explicar e reimaginar certos fundamentos que o original não explicita.

Na versão contemporânea, a vida do pequeno Michael Myers é complicada, porque a sua mãe (Sheri Moon Zombie e esposa do realizador) é *stripper* e trabalha em *part-time* num restaurante, ou seja, é ela quem sustenta a família; tem um padrasto abusivo que se limita a ficar em casa a ver televisão; uma irmã adolescente complicada e uma irmã com poucos meses de vida. Na noite de Halloween, ele decide assassinar a sua irmã adolescente, o namorado desta e o seu padrasto, utilizando uma faca de cozinha. De seguida, Michael é internado num hospital psiquiátrico e passa a ser seguido pelo Dr. Loomis (Malcom McDowell). A mãe, confrontada com o novo rumo que a sua vida passou a ter (idas constantes ao hospício para visitar o seu filho), suicida-se e a sua filha mais nova, Laurie, é dada para a adopção. Ao saber do sucedido, Michael deixa de falar e limita-se a observar. Anos mais tarde, Michael, já adulto, foge do hospital psiquiátrico (assassinando pelo caminho vários elementos das equipas que trabalham naquele hospício), tendo um único objectivo em mente – encontrar a sua irmã mais nova, Laurie Strode (Scout Taylor-Compton) e chacinar todos aqueles que se cruzarem no seu caminho. Laurie não sabe da existência do seu irmão, porque foi adoptada em pequena pelos Strode, vivendo uma vida normal para uma adolescente, porém, tudo isto irá mudar, porque o *boogeyman* ou bicho-papão está a chegar.

Relativamente ao **genérico inicial**, a obra inicia-se com o nome da Dimension Films, depois aparece a frase - “The darkest souls are not those which choose to exist within the hell of the abyss, but those which choose to break free from the abyss and move

²² Ver website *RottenTomatoes*. Trata-se de uma fonte que coleciona todas as críticas, fazendo no final uma percentagem que identifica cada película como *fresh* (tradução: “fresco”, ou seja, a partir de 60% em diante) ou *rotten* (tradução: “podre”, ou seja, menos de 59% e inclusive). *Halloween* (2007) tem 25% de aprovação em 100%.

<http://www.rottentomatoes.com/m/1179254-halloween/?search=hallowe>

silently among us” - dita pelo Dr. Loomis com uma música de fundo suave, letras brancas e fundo preto. Depois é proferido o título do filme com uma música de impacto. O **genérico final** inicia-se com os créditos finais, começando por aparecer o nome do realizador, e assim sucessivamente, com fundo preto e letras brancas. À medida que aparece cada nome, surgem pequenos trechos que representam a infância de Michael. Os cliques terminam quando aparece o título da obra e começam a ser apresentados os restantes créditos finais a subirem para o topo do ecrã até este ficar negro, dando por terminado o filme.

A **acção** é maioritariamente nocturna, existindo algumas cenas diurnas. Relativamente ao **espaço físico**, dá-se mais em casas (Myers, Laurie, Tommy e Lindsey), contudo também na escola, no mato, na rua, na biblioteca da escola, no posto da polícia e no hospício.

A **obra inicia-se**, no dia 31 de Outubro (noite de Halloween, sendo a acção diurna e nocturna), numa pequena cidade suburbana chamada Haddonfield em Illinois. Depois do incidente da noite de Halloween, decorrem onze meses (Michael encontra-se internado no hospício, durante esse período). Logo a seguir, ocorre o suicídio da mãe de Michael Myers, avançando a acção quinze anos. Depois dos assassinatos no hospício, a acção tem lugar num local de lavagem de camiões. A seguir, passa-se novamente na cidade Haddonfield, no dia 31 de Outubro (noite de Halloween), decorrendo a acção durante o dia, embora predomine a noite.

A **primeira cena** começa aos trinta e quatro segundos e termina aos quatro minutos e catorze segundos, apontando a câmara, em pleno dia, para uma casa em Haddonfield em Illinois no dia 31 de Outubro (Halloween). De seguida, vemos o pequeno Michael Myers com uma máscara de palhaço a pegar num dos seus ratos de estimação. Rapidamente são introduzidas duas novas personagens na cozinha: a mãe e o padrasto. Aquela encontra-se a fazer o pequeno-almoço e ambos estão a ter uma séria discussão com várias agressões verbais de cariz promíscuo à medida que uma bebé começa a chorar, intensamente, até a mãe pegar nela. Depois, aparece uma nova personagem, Judith, a irmã mais velha de Michael. A mãe diz à filha para chamar Michael para este tomar o pequeno-almoço. A rapariga sai da sala e mais uma discussão violenta tem lugar entre a mãe e o padrasto, chegando mesmo a partir-se loiça. Judith vai chamar o irmão e este encontra-se trancado na casa de banho a lavar um canivete em sangue. Judith desce e é seguida por Michael

(este sempre com a máscara de palhaço). A mãe pergunta o porquê da demora e Michael diz-lhe que o rato morreu e teve que o deitar pela sanita abaixo. A mãe conforta-o, dizendo-lhe que lhe vai comprar um novo. Michael, de seguida vai cumprimentar a irmã bebé com um beijo antes de se sentar à mesa. Quando se senta, o padrasto pede com um tom altivo para Michael tirar a máscara (a máscara acaba por ser retirada à força pelo padrasto, mostrando a cara do jovem Michael) e são proferidos insultos entre ambos, exteriorizando o ódio que sentem um pelo o outro. A acção termina.

A **última cena** inicia-se aos cento e nove minutos e quatro segundos e finaliza aos cento e dez minutos e trinta e um segundos. Laurie está caída no chão da rua com Michael por baixo dela. Olha para o seu lado esquerdo e vê um revólver. À medida que pega na arma, ouvem-se as sirenes da polícia. Tenta disparar três vezes sobre o assassino, mas sem sucesso. Michael agarra-lhe a mão e Laurie dispara, com sucesso, pela quarta vez sobre a sua cabeça. O sangue salta para a cara de Laurie e esta grita intensamente ao mesmo tempo que ouvimos as sirenes da polícia mais próximas. A cena fecha (continuamos a ouvir Laurie a gritar) e aparece um pequeno trecho de Michael em criança a pegar Laurie ao colo. De seguida, dá-se o início dos créditos finais.

Se resumirmos a história de *Halloween* (2007), podemos pensar que esta é, praticamente, igual ao seu original. Porém, uma análise mais atenta permite-nos evidenciar a existência de várias mudanças, improvisações e questões que nunca foram explicadas, sendo essas as vantagens que este *remake* traz. Para começar, os fãs do original nunca conheceram a infância do pequeno Michael (contrariamente a este *remake*) e o motivo pelo qual o levou a assassinar naquela noite a sua irmã. Nesta versão, ele não só assassina a sua irmã mais velha Judith (a questão do sexo mantém-se, pois Judith só é morta depois do acto sexual com o seu namorado), como o namorado desta e o seu padrasto abusivo. No original, Michael só assassina a sua irmã e depreendemos que o seu pai é biológico. Além disso, nenhum dos pais estava em casa, contrariamente à versão de 2007, em que o padrasto se encontra em casa e a sua mãe a trabalhar num clube nocturno. As profissões dos seus progenitores no original são, igualmente, desconhecidas, assim como a sua infância. Porém, nesta nova abordagem, podemos verificar que Michael teve uma infância traumática. Os seus pais usam uma linguagem grosseira, o padrasto bate na mãe e esta trabalha para sustentar a família, etc. Portanto, a versão de Rob Zombie explicita certas

razões que outrora eram desconhecidas por parte do público, ou então, reimaginadas por parte do realizador e argumentista desta película.

Relativamente à sua irmã, Laurie, não se sabe o motivo pelo qual usa o nome Strode no filme original. No *remake* sabemos que a sua mãe se suicidou e foi, conseqüentemente, adoptada pela família Strode. Numa das sequelas que seguiu o original, ouve-se o disparo do tiro da mãe de Laurie, ou seja, o seu suicídio. Se bem que não saibamos o motivo que a levou a realizar tal acto, no *remake* o mesmo é explicitado.

Também a aquisição da máscara usada por Michael Myers não é explicada no original, contrariamente ao que nos é fornecido no *remake*. Podemos até ver o início do colapso mental de Laurie (principalmente, na sequela deste *remake* intitulada *Halloween II* [2009]), os motivos que levaram Michael a procurá-la e a mantê-la em cativeiro (durante um curto espaço de tempo, pois esta acaba por fugir), com o propósito de reunir o resto da sua família.

Inquestionavelmente, *Halloween* (2007) explica as “pontas soltas” que o seu original não conseguiu explorar ou então demorou várias sequelas para o fazer, mas não na totalidade como este *remake*. O original usava a questão de terror psicológico, fazendo com que os espectadores depreendessem a forma como as vítimas morriam, mas nada era explícito. Na produção de 2007, as mortes são graficamente nítidas, usando sangue e vários elementos *gore*, devido ao desenvolvimento tecnológico. Existem excepções nas mortes, por exemplo no original morrem todos os amigos de Laurie e a sua irmã mais velha, enquanto no *remake* morrem os seus pais adoptivos, alguns dos seus amigos (no original a personagem Annie morre, [filha do xerife da cidade] porém, no *remake* sobrevive, mas acaba por ser morta na sua sequela), a sua mãe biológica e até mesmo o seu padrasto.

A **Laurie Strode** contemporânea é diferente da que Jamie Lee Curtis interpretou, pois não tem uma aparência virginal (não lhe são conhecidos namorados, no entanto a sua amiga Annie arranja-lhe um encontro e Laurie fica entusiasmada). É sexual, porque por várias vezes simula estar no clímax em tom de brincadeira com as amigas e outras simulações de cariz promíscuo, não pratica sexo durante a obra e afirma que precisa de arranjar um namorado. É uma personagem secundária, pois só aparece na segunda metade da obra, é aluna do ensino secundário, não demonstra insegurança ou nudez, é paranóica com as primeiras aparições do assassino, mas depois deixa de o ser, antes de o filme atingir

o seu auge. É maternal, apresenta uma relação de proximidade com os seus pais adoptivos, é desconfiada, preocupada e veste-se normalmente para uma adolescente com um estilo descontraído. A sua linguagem (por vezes de cariz vulgar) e certos elementos provam que a rapariga inocente e virgem evoluiu, porém, continua a ser a *final girl*.

Ao todo nesta fita **dezanove pessoas morrem**: um pré-adolescente, oito adultos do sexo masculino, cinco adolescentes, quatro adultas do sexo feminino e uma adulta do sexo feminino que se suicida (as **mortes** dão-se no mato, em casas, no hospício e numa casa de banho). As vítimas tendem a ser imbecis (algumas foram abusivas para com Michael, provocando-o). Todos os adolescentes são assassinados estão no pré-acto sexual ou já o tinham terminado e duas adolescentes não têm pudores em demonstrar nudez e falar sobre sexo. A questão dos adolescentes consumirem drogas, fumarem, beberem álcool em excesso e praticarem sexo promíscuo mantém-se, tendo todos eles a sentença de morte lida por parte de Michael Myers, exceptuando a sua irmã Laurie.

Em relação aos adultos de ambos os sexos, alguns intrometem-se no caminho de Michael como é o caso de dois polícias (não se pode traçar uma personalidade) e outros estavam predestinados, como os pais adoptivos de Laurie ou o guarda abusivo do hospício. O pré-adolescente que é assassinado por Michael, quando este era criança, é abusivo para com o assassino. A única pessoa que se suicida é a mãe de Michael Myers, que é carinhosa, mas não aguenta a pressão de ter um filho no hospício, de o seu companheiro ter sido morto ou mesmo a sua filha mais velha.

Michael Myers é um ser humano e, em criança tem uma infância traumática devido, aos abusos praticados por parte do padrasto, da irmã mais velha e dos colegas de escola. Começa por assassinar animais e só depois seres humanos. Depois de vários meses no hospital, deixa de falar ou demonstrar qualquer tipo de emoção. Após fugir do hospital, mata todos os que se intrometem no seu caminho (à excepção de crianças). É um homem alto, robusto, forte, não fala, sem emoções (exceptuando em criança e no momento em que mostra a Laurie, uma fotografia tirada com ela, em bebé) e caminha calmamente no encalce das suas vítimas. Utiliza uma máscara branca, com cabelo, abertura no nariz e olhos, contudo no *remake* conseguimos ver os olhos, mas a mascarilha continua a fazer alusão a um fantasma. Usa um fato macaco, semelhante ao utilizado pelos mecânicos. Em criança utiliza uma máscara de palhaço para assassinar o namorado da irmã e o seu padrasto. No acto de assassinar a irmã, utiliza a primeira máscara já descrita anteriormente.

No hospício, cria as suas próprias máscaras até reencontrar a sua pragmática. Para assassinar, as suas vítimas utiliza um pau de madeira, uma faca de cozinha, um taco de beisebol e uma televisão. Aparentemente é assassinado, pois Laurie dá-lhe um tiro na cabeça, mas na sequência desta fita, Michael “renasce”.

Como dissemos anteriormente, a sequência do original segue, directamente, os acontecimentos que sucederam aquela noite, principalmente no hospital onde Laurie está a recuperar. Quando a sequência do *remake* foi lançada, os espectadores pensavam que seria idêntica ao seu material de origem, no entanto as mudanças são significativas. A sequência do original segue os acontecimentos directos e a maior parte da acção do filme é passada no hospital, enquanto na sequência de 2009 a cena do hospital é curta e a película se passa um ano depois dos acontecimentos, em que vemos uma Laurie Strode traumatizada. Michael está vivo e à espera de um último encontro com a sua irmã mais nova.

Halloween (2007) teve um orçamento avaliado em quinze milhões de Dólares e rendeu em todo o mundo cerca de oitenta milhões de Dólares, tendo sido um sucesso financeiro e o mais rentável de todos, superando as receitas do seu original. Deve-se, no entanto, ter em conta a inflação do preço dos bilhetes de cinema²³.

Em suma, esta nova abordagem mantém os principais propósitos do seu original, embora inove, ao explicitar certos parâmetros que antes não tinham sido abordados. Além disso, as mortes são bem executadas ao nível da produção, devido aos efeitos visuais, mas existe uma ausência de momentos de tensão (as mortes são previsíveis e rápidas) que marcaram *Halloween* (1978). Assim, esta película complementa os factos sobre a “lenda” do assassino Michael Myers, sendo um marco importante para os fãs do original e para os mais recentes admiradores.

²³ Ver resultados de bilheteira de todos os filmes do *franchise Halloween*, de acordo com o website *BoxOfficeMojo*. <http://www.boxofficemojo.com/search/?q=halloween>

3.3. Análise comparativa: *Halloween* de 1978 e 2007

(Ver Anexos A e B)

Pode-se verificar que o **orçamento** e as **receitas de bilheteira** foram maiores no *remake* do que no original. Contudo, deve-se salientar que o número de espectadores foi superior no material de origem, tendo em atenção a inflação do preço dos bilhetes, o facto de ambos os filmes terem uma diferença temporal de quase trinta anos e também as diferenças entre o perfil do espectador da década de setenta e o actual. No entanto, também temos que levar em linha de conta o facto de os circuitos de distribuição na década de setenta serem menores comparativamente aos actuais, pois existem, hoje, mais salas de cinema e, conseqüentemente, uma maior oferta de filmes.

Os **genéricos** são diferentes no seu todo, assim como os conteúdos de abertura e de conclusão, todavia pode-se evidenciar que existe um maior leque de **ambientes** no original do que no *remake*, mas em compensação existe um maior número de **espaços físicos** onde se desenrola a acção assim como **épocas temporais** na versão contemporânea.

O **número de personagens** é substancialmente maior no *remake*, tendo este cento e quarenta e uma contra as noventa e seis do original, porém, existem neste mais personagens infantis.

As **cenas de abertura e conclusão** são igualmente diferentes como referenciado na grelha em anexo e nos textos 3.1. e 3.2.

O **número de mortes** é maior no *remake* (dezanove mortes contra cinco), assim como o de sobreviventes (cinco sobreviventes contra dois). O aumento das mortes pode dever-se ao desenvolvimento da tecnologia, naturalmente mais evoluída trinta anos depois e ao facto de os cineastas terem mais e melhores efeitos à sua disposição (parecendo reais). Se há mais mortes, existe uma maior diversidade de locais onde elas ocorrem no *remake*. O aumento do **número de sobreviventes** pode ser justificado pelo facto de existirem mais personagens no material mais actualizado.

O **número de polícias ou detectives** é mais elevado na versão contemporânea (vinte e quatro contra apenas dois, sendo que tal pode dever-se a um maior orçamento para a contratação de figurantes), porém, o número de progenitores é diminuto (seis contra cinco), enquanto o número de casais é o mesmo (quatro).

A *final girl* detém o mesmo nome (Laurie Strode), contudo tem mais diferenças do que semelhanças e tal pode ser justificado pela diferença temporal de trinta anos, a qual,

naturalmente, implicou a evolução das mentalidades. Assim, a actual *final girl* é mais expansiva e aborda qualquer assunto, sendo a antiga mais submissa e rejeitando o “sexo”. O visionamento destes filmes sugere a existência de uma censura em relação a determinados comportamentos no que diz respeito à mulher. A contemporânea não tem uma aparência virginal, não se veste de uma forma formal e não se importa de falar sobre homens e fica contente quando a amiga Annie lhe marca um encontro com um rapaz. Além disso, não é tímida nem demonstra qualquer tipo de insegurança e é uma personagem mais secundária, pois só aparece na segunda metade da obra, contrariamente à original. A Laurie do original é virginal, insegura em relação aos homens, tímida, intelectual, formal a vestir, preocupada, apreensiva, reservada e fumadora de substância ilícitas, apesar de demonstrar preocupação ao fazê-lo. As suas semelhanças estão direccionadas para o estatuto de *final girls*, pois são desconfiadas, maternais (são amas), não lhes são conhecidos namorados, não praticam sexo durante a obra, são alunas do ensino secundário e paranóicas com as primeiras aparições do assassino, mas depois deixam de o ser antes de o filme atingir o seu ponto culminante.

O **assassino** é o mesmo em ambas as obras (Michael Myers), contudo no *remake* as suas origens e os motivos que o levaram a tornar-se num *serial killer* são expostos. Parece mais humano, pois existe um momento em que mostra a sua fotografia a Laurie, quando esta era ainda bebé.

O **fato e máscara** são os mesmos, mas na versão de 2007 a última está em piores condições e podemos ver os olhos de Michael Myers. A máscara utilizada em criança é diferente, porém, são ambas de palhaço.

No *remake*, Michael utiliza uma maior variedade de **armas** para assassinar as suas vítimas e o seu final é diferente nos dois filmes, mas sabemos que ele sobrevive, contudo é melhor exemplificado no original do que no *remake*. No original, Michael, depois de alvejado, desaparece, enquanto, no segundo, Laurie dá-lhe um tiro na cabeça, deduzindo-se que ele morre, pois a cena termina.

As **vítimas** são maioritariamente adultos na versão de 2007, contrariamente à generalidade dos adolescentes, no material de original. Os perfis, porém, são semelhantes ou praticamente iguais.

No original, não é utilizado **terror** explícito, mas sim **psicológico** (provavelmente por questões orçamentais ou diminuto desenvolvimento da tecnologia), pois não se vê

ninguém a ser assassinado, mas ouvem-se sons que sugerem esfaqueamentos. No *remake*, tal também acontece, mas é mais recorrente o uso de terror explícito, em que o espectador pode perceber as mortes das vítimas.

3.4. *Sexta-feira 13* (1980)

(Ver Anexo C)

Depois de *Halloween* (1978) de John Carpenter que, como dissemos anteriormente, originou a “época de ouro” dos *Slashers*, um dos filmes mais conhecidos pelos espectadores é *Sexta-feira 13* (1980). Esta película foi distribuída pela Paramount Pictures e é o maior *franchise* de filmes de Terror, contando com doze fitas, em que nove delas seguem o seu material de origem e outra é uma batalha entre o assassino Jason Voorhees (*serial killer* de *Sexta-feira 13* [1980]) e Freddy Krueger (*serial killer* de *Pesadelo em Elm Street* [1984]) intitulada *Freddy Vs. Jason* (2003) e um *remake* com o mesmo nome, que será, posteriormente, abordado.

Este filme é passado em 1958 e conta a história de um rapaz com trissomia vinte e um que se afogou no rio do parque de campismo de Crystal Lake, sem que ninguém se tenha apercebido, tendo havido negligência por parte dos monitores. Vinte anos mais tarde, um grupo de jovens vai para as camaratas de Crystal Lake e os corpos começam a aparecer, levando todos a pensar que a lenda de Jason Voorhees tenha regressado para se vingar dos novos “inquilinos” daquele parque. A história desenvolve-se, levando o espectador a supor que Jason está realmente vivo, porém, quem começa a matar os novos habitantes é a sua mãe – Pamela Voorhees (Betsy Palmer) – com o propósito de vingar a morte do seu falecido filho. No final, a assassina é decapitada pela única sobrevivente – Alice (Adrienne King). Depois dos acontecimentos trágicos naquele acampamento, Alice começa a remar numa canoa e num momento de distração é arrastada para dentro de água por um rapaz. A polícia, porém, encontra-a a tempo e salva-a. Ela pergunta-lhes pelo rapaz, mas nenhum dos polícias o encontrou. O final fica em aberto, no que toca ao sucedido. Terá sido fruto da imaginação de Alice? Ou Jason Voorhees voltou do mundo dos mortos, com o propósito de acabar a obra sanguinária deixada pela sua mãe?

Relativamente ao **genérico inicial**, nos primeiros vinte segundos, podemos perceber o nome da distribuidora internacional da obra, a Warner Bros e o nome do realizador. Nos cinco minutos e três segundos, começamos a ver o título da obra em 3D a vir do fundo contra o ecrã e, quando chega à frente vêem-se uns vidros que se partem. Seguidamente, o espectador pode visualizar os restantes créditos iniciais (sempre com música de fundo), exceptuando o nome dos actores que integram o elenco. É de salientar que, nos dois momentos, as letras são brancas e o fundo preto. O **genérico final** inicia-se

com os créditos finais, que começam justamente com o nome dos actores que fazem parte do elenco e, sucessivamente dos restantes membros que fizeram parte da rodagem da obra. O fundo é negro e as letras são brancas, sendo acompanhadas pela música que antecedeu o fecho da última cena.

Nesta película, a **acção** é maioritariamente nocturna, existindo algumas cenas diurnas e uma em condições atmosféricas adversas. A **localização** dá-se no acampamento Crystal Lake, numa pequena cidade suburbana, nuns bangalós, numa mata, numa estrada, numa casa de banho, num celeiro, num camião, em carros e num restaurante. A **localização temporal** da acção decorre em três períodos: 1957 onde podemos visualizar um *flashback* que retrata a morte do filho de Pamela Voorhees, Jason; em 1958 que corresponde à cena de abertura do filme, embora a grande maioria da obra decorra na noite de Sexta-feira 13 de 1980.

A **primeira cena** começa aos vinte segundos e termina aos cinco minutos e três segundos, sendo que a obra abre com a lua e depois avança para uma vista geral sobre o acampamento Crystal Lake em 1958 com o barulho de grilos. Numa das camaratas, um grupo de jovens encontra-se a cantar e, de seguida, a câmara entra dentro de um dormitório feminino, dando a percepção que o público é os olhos de alguém. De seguida, voltamos a ver o grupo de jovens a cantar e, quando terminam um casal sai de ao pé do anterior de mãos dadas com o intuito de se dirigir para um celeiro. No celeiro, o casal começa beijar-se no andar de baixo, avançando para o de cima. No local, colocam um lençol a fazer de colchão e continuam aos beijos. O plano muda para o andar de baixo e sobe as escadas do celeiro onde se encontra o casal. Eles pressentem a chegada de alguém, param de se beijar e o rapaz justifica-se que não estavam a fazer nada. É esfaqueado na barriga e cai no chão. A rapariga tenta escapar, grita, atira caixas de cartão contra a pessoa (o público continua a ser os olhos da assassina), mas a imagem da vítima fica parada enquanto se ouvem os gritos da mesma, deduzindo-se que foi assassinada e dando abertura para o título da obra e para os créditos iniciais.

A **última cena** dá-se aos oitenta e sete minutos e dezassete segundos e finaliza aos oitenta e nove minutos e vinte e três segundos, quando Alice acorda num hospital, depois de supostamente sonhar que é arrastada por Jason para dentro do rio. O médico e a enfermeira pedem para esta se acalmar ao mesmo tempo que lhe injectam um medicamento. O polícia diz que os pais da vítima já se encontram a caminho, porém, Alice

prefere perguntar se alguém sobreviveu além dela, sendo a resposta negativa. Para rematar, pergunta por Jason, o rapaz que morreu em 1957 afogado no lago Crystal e que a arrastou para dentro de água. O polícia, incrédulo, diz que não havia nenhum rapaz e que só a tiraram a ela debaixo de água. Alice, então afirma que se não o encontraram é porque o rapaz ainda se encontra em Crystal Lake. A imagem sobre a face de Alice começa a desaparecer e o espectador pode visualizar a vista sobre o lago Crystal, onde a câmara se vai aproximando cada vez mais da água até o filme terminar, dando início aos créditos finais.

Todos os que gostaram do original de *Sexta-feira 13* devem ver, pelo menos, as duas sequelas que se seguiram, pois foram importantes na construção do assassino Jason Voorhees. Os fãs, porém, devem ver todos os filmes. Aliás, é Don Summer (2010) que o afirma, porque considera que, para fazer uma análise comparativa e posterior ao seu *remake*, os três primeiros filmes são imprescindíveis, pois o *remake* constitui um resumo das três primeiras películas. Podemos ver vários assassinos, sendo a primeira a mãe de Jason, de seguida Jason (na primeira sequência), mas com uma máscara de pano e, por último, novamente Jason (na segunda sequência) com a sua icónica máscara de hóquei. Por exemplo, no segundo filme, Jason “volta dos mortos” e a cena inicial é o assassinio da heroína do original, Alice. O resto do filme é semelhante ao seu material de origem, embora mudando o assassino (deixa de ser Pamela Voorhees e passa a ser o seu filho Jason), a arma e a máscara utilizadas (na segunda parte, Jason usa um saco de pano com a abertura num olho). É importante visionar a terceira parte, porque é nela que Jason arranja a icónica máscara de hóquei para cobrir o seu rosto e a catana como a sua arma de marca.

Como referimos, *Halloween* (1978) fornece as ferramentas para a “época de ouro” dos *Slashers*, mas *Sexta-feira 13* (1980) funciona como a sua “sequela”, no que toca ao enaltecimento deste marco temporal, pois cumpre as regras do subgénero e cria um novo cenário e um novo assassino (é notável pelo facto do *serial killer* ser uma mulher, pois nos filmes analisados é o único). Como qualquer *Slasher*, *Sexta-feira 13* (1980) é previsível no seu todo, ou seja, as mortes, a história, a sobrevivente, entre outros. Porém, apresentada uma particularidade com a introdução de uma cena que passou a ser seguida por películas do mesmo subgénero, constituindo uma adição na maioria dos *Slashers* produzidos. Essa cena apresenta um habitante local que avisa o grupo de amigos que o campo Crystal Lake é para pecaminosos e quem vai para lá nunca mais volta. Todos se riem, exceptuando a

heroína, Alice. Ou seja, existe o acréscimo da pessoa que avisa o grupo de amigos, embora desprezada por estes.

Alice é a *final girl*, aparentando, um carácter virginal, quando o líder do acampamento se declara a ela, porém, quando decidem jogar *strip* monopólio é a primeira a levantar-se para jogar; é a personagem principal; tem um aspecto angelical; não demonstra nudez; é reservada e preocupada com os outros; é formal a vestir; é ingénua; é fumadora de substância ilícitas; consumidora de bebidas alcoólicas; mostra-se tímida e insegura em relação aos homens, no início; não lhe são conhecidos namorados e não demonstra sinais de paranóia. É das personagens mais descontraídas ao longo da obra, excepto quando começa a descobrir os corpos dos seus amigos.

Apesar de as **mortes** serem previsíveis e de se saber, à partida, quem é a sobrevivente, a forma como elas acontecem é peculiar, ou seja, é exclusivamente da autoria desta longa-metragem, como por exemplo: uma rapariga ser morta com uma machadada no rosto, um jovem Kevin Bacon (esta película foi a primeira do actor) estar na cama e uma inesperada flecha furar-lhe a garganta, atravessando o seu corpo, entre outras (é das primeiras cenas de cariz explícito no subgénero). As vítimas são exclusivamente adolescentes, sendo os casais presentes mortos, antes e após o acto sexual (um deles era consumidor de drogas leves). Os restantes cinco eram adolescentes que consumiam drogas (nem todos), um idiota, uma rapariga que pedia boleia e o líder do acampamento, sendo todos eles considerados “culpados” pela morte de Jason. As suas **mortes** dão-se no parque de campismo de Crystal Lake, mais especificamente na casa de banho, nos bangalós, no mato e no celeiro.

Sexta-feira 13 (1980) apresenta outras particularidades na sua produção, como a criação de momentos de tensão com a música (a icónica música do compositor Hary Manfredini) ou ausência da mesma; uso excessivo de sangue e alguns elementos *gore* por parte de Tom Savini (efeitos especiais); utilização de locais escuros; pequenos sustos, aparentemente inofensivos. J. A. Kerswell [2011] afirma que estes aliviam a tensão vivida pelos espectadores, levando a que estes pensem que nada de mau nos próximos minutos ou segundos irá acontecer. Contudo, é o contrário, podendo gerar um final inesperado, dando abertura a uma ou mais sequelas. Um exemplo disto é quando Alice está na canoa e começa-se a ouvir uma música calma, parecendo sugerir que o filme vai ter um final feliz. Porém, imprevisivelmente, Jason salta de dentro de água e agarra-a, imergindo ambos. As

vítimas estão isoladas no momento em que antecede a sua morte, sendo este prolongado e aflitivo para o espectador, entre outros exemplos. O facto de ser uma mulher a assassina e não um homem, para além de inesperado, tornou-se controverso, chegando a gerar revolta por parte de grupos feministas dos anos oitenta. Entendia-se que, tratando-se de um género padrão, o assassino tinha que ser do sexo masculino, enquanto o elemento feminino se mostrava mais vulnerável. Parece existir uma “masculinização” da mulher que assume o papel que cabia ao homem.

Pamela Voorhees é uma mulher traumatizada com a morte do filho com trissomia vinte e um e sente que deve punir todos aqueles que entram no parque de campismo de Crystal Lake. É uma senhora com mais de cinquenta anos de idade, tem uma aparência normal, cabelo curto, é emotiva e apresenta uma dupla personalidade, pois, em várias cenas, reencarna o papel do seu “falecido” filho, quando este lhe “pede” para assassinar Alice. Não utiliza máscara e as suas armas são uma catana, um machado, setas e uma faca. No final é assassinada pela *final girl*, Alice, que lhe corta a cabeça com uma catana.

Esta fita foi um sucesso financeiro, porque rendeu nos Estados Unidos da América cerca de quarenta milhões de Dólares em receitas contra um orçamento de pouco mais de quinhentos mil Dólares²⁴. Além disso, tratando-se de um filme independente, esteve na maior parte das salas de cinema norte-americanas, abrindo a mesma possibilidade a filmes com orçamentos iguais ou pouco superiores. Foi, por isso, um impulsionador na distribuição cinematográfica independente.

Na opinião de Kim Newman (2011), apesar do sucesso financeiro, a crítica nunca foi benevolente com *Sexta-feira 13* (1980) e com as suas sequelas, devido aos clichés outrora utilizados em outros filmes do mesmo subgénero. A crítica foi dura, sobretudo, devido ao perfil dos jovens como consumidores de álcool e de outras drogas, bem como praticantes de sexo de uma forma promíscua. Apesar desta crítica, esta obra não deixou de ganhar o estatuto de filme de culto do género Terror e uma legião de fãs que prevalece até aos dias de hoje.

²⁴ Ver resultados de bilheteira, de acordo com o website *BoxOfficeMojo*.
http://boxofficemojo.com/movies/?id=friday13th.htm&adjust_yr=2010&p=.htm

3.5. *Sexta-feira 13* (2009)

(Ver Anexo D)

Na *Sexta-feira 13* de Fevereiro de 2009 estreou o *remake* de *Sexta-feira 13* (1980) produzido por Michael Bay e a sua produtora Platinum Dunes (esta produtora produziu os *remakes* de *Pesadelo em Elm Street* [2010], *Massacre no Texas* [2003] e *Amityville – A Mansão do Diabo* [2005]). O realizador do *remake* de *Massacre no Texas* (2003), Marcus Nispel, volta a ser contratado por Bay para dirigir a nova versão de *Sexta-feira 13* (1980).

O **genérico inicial** desta película está dividido em três momentos: durante o primeiro minuto e dois segundos, podem-se visualizar os *spots* dos estúdios da New Line Cinema, Paramount Pictures e Platinum Dunes com um rebordo encarnado, associado ao sangue e só depois podemos ver os mesmos nomes com letras brancas e fundo preto; o segundo momento dá-se a partir do minuto e treze segundos até aos três minutos e quinze segundos onde são apresentados os nomes do genérico inicial. Existem várias paragens, visto que são mostradas filmagens referentes ao início da obra, dando-se um “mano-a-mano” de imagens e nomes do genérico; o terceiro e último momento é o título da obra que é apresentado aos vinte e dois minutos e treze segundos. O **genérico final** inicia-se com os créditos finais, quando a acção termina, sendo apresentados de baixo para cima até ao final da obra, com o fundo negro e as letras brancas.

Em relação ao **ambiente** da obra, quase metade desta é passada durante o dia, mas predomina a noite, existindo duas cenas de tempestades. A **localização** dá-se à beira e no lago Crystal, na estrada, no mato, na casa abandonada onde Jason reside, numa bomba de gasolina, no cais do lago Crystal, na casa dos pais de Trent (no meio do mato), na casa de uma senhora idosa, numa oficina de cortar lenha, num barco a motor, num túnel por baixo do subsolo da casa de Jason, na casa de ferramentas e num autocarro de escola abandonado. A acção temporal é na *Sexta-feira 13* de 1980 e na actualidade (2009).

A **primeira cena** desta fita inicia-se ao primeiro minuto e três segundos e finaliza aos três minutos e doze segundos. A acção começa com uma tempestade, numa *Sexta-feira 13*, em 1980, no parque de campismo de Crystal Lake. Podemos visualizar uma jovem em fuga com uma catana na mão (tudo isto com imagens a preto e branco). A rapariga chega ao lago e uma mulher aparece, de repente, dizendo que só falta ela morrer e todos têm que pagar pelo afogamento do seu filho Jason. A mulher ergue uma faca, mas a rapariga com

uma catana, corta-lhe a cabeça, fugindo, depois, pelo mato dentro. O corpo da assassina encontra-se estendido no chão e um jovem aparece, pegando no seu colar. Ouve-se a voz da *serial killer*, referindo-se ao nome do filho, percebendo-se que Jason acordou do mundo dos mortos, após a morte da sua mãe. Esta pede-lhe que todos devem ser castigados pelo afogamento e pela sua morte. O jovem sai de cena e carrega a catana que cortou a cabeça da sua mãe.

A **última cena** começa aos oitenta e seis minutos e quarenta e um segundos e termina aos oitenta e sete minutos e quarenta e seis segundos. Os dois sobreviventes carregam o corpo de Jason até ao cais do lago Crystal. Clay atira o corpo do assassino para dentro de água, podendo-se ver o corpo de Jason a afundar-se. Clay, rapidamente, atira a máscara de Jason para dentro de água, sendo esta a primeira a afundar-se. Whitney está a observar o colar da mãe de Jason, atirando, depois, para o lago. Vê-se uma imagem do colar a afundar-se e, no corte seguinte, pode-se ver a máscara de Jason no fundo do lago. Whitney chora e Clay aproxima-se dela, mas, nesse momento, ambos são surpreendidos por Jason que agarra Whitney que grita intensamente. O fundo fica negro, dando abertura aos créditos finais.

O *remake* de *Sexta-feira 13* (2009) é uma junção dos três primeiros filmes dos anos oitenta, porque o início começa com a morte da mãe de Jason, segue-se o acordar deste do “mundo dos mortos” para o “mundo dos vivos”, com o intuito de vingar a morte da anterior e a descoberta da máscara de hóquei que lhe cobre a cara (completando a sua famosa imagem de marca), ocorrendo tudo isto num curto espaço de tempo. Outros elementos, como a história do seu afogamento em criança, a representação dos jovens como consumidores de drogas, álcool e praticantes de sexo promíscuo, os avisos por parte dos habitantes daquela zona com o intuito de alertarem os adolescentes de que aquele acampamento está “amaldiçoado”, são retomados nesta abordagem moderna do clássico de Terror dos anos oitenta.

Jason é somente mencionado no primeiro filme (apesar de aparecer durante poucos segundos na cena final) e nos restantes é o assassino que mata os adolescentes delinquentes. Apesar disto, Jason, ao longo dos anos, tem morrido e ressuscitado nas várias sequelas e até mesmo transformado num ciborgue em *Jason X* (2001) - este filme tem como cenário o universo e uma viagem numa nave espacial, decorrendo no ano 2455. O *remake* é enaltecido por condensar os pontos essenciais de três filmes num só, algo que

não é normal em *remakes* de outros géneros cinematográficos, pois é o único *remake* existente com esta particularidade.

Como já foi mencionado, o início do filme corresponde à morte da mãe de Jason e à sua transição do “mundo dos mortos” para o dos vivos. Anos mais tarde um grupo, de jovens vai para aquela zona com o propósito de verificar a plantação de canábis, mas são surpreendidos com a aparição de Jason que os mata. Semanas depois, um jovem chamado Clay (Jared Padalecki) procura naquela zona a sua irmã desaparecida Whitney, interpretada por Amanda Righetti, e encontra um grupo de jovens que vai para a casa de férias de um deles. A acção desenvolve-se e percebemos que Whitney não foi morta, mas mantida em cativeiro por Jason. As mortes sucedem-se e, no final, Clay e Whitney são os únicos sobreviventes. Para o minuto final, os cineastas fizeram uma alusão à cena da canoa protagonizada por Alice no seu material de origem, porém, no *remake*, a mesma cena passa-se num cais (na manhã seguinte, tal como no original) feito de madeira, de onde Clay e Whitney atiram o corpo de Jason para o lago Crystal. Quando pensavam que tudo tinha terminado, Jason surge e agarra Whitney, terminando o filme. Esta cena é um *remake* dos últimos minutos do original, embora certos elementos tenham sido modificados, inclusive a ausência de uma música sugestiva de tranquilidade.

Outro elemento que foge à regra neste *remake* é a ausência da menina virgem, inocente e única sobrevivente, porque o original foi criticado por essa questão. Logo, esta nova abordagem teve que sofrer essa mesma modificação, criando a história de dois irmãos que “supostamente” sobrevivem no final da trama.

Uma nova adição neste *remake* é o facto de assassinarem a heroína inicial do filme, que é Jenna (Danielle Panabaker), uma das raparigas que estava alojada, em Crystal Lake, na casa de férias dos pais do namorado que a traía. Ela ajuda Clay na busca da irmã. Trata-se de uma inovação, porque o público tem uma tendência em aprovar a eliminação dos jovens imbecis (neste caso o namorado de Jenna – Trent, interpretado por Travis Van Winkle) e tornar heróis os mais inocentes, neste caso Jenna e Clay. Na verdade, desde que se conheceram, tudo leva a crer que ambos se vão envolver, quando no final do filme. Porém, Jenna é a última morte a ocorrer antes do final desta longa-metragem, deixando o estatuto de heroína para a irmã de Clay, Whitney.

Whitney não é virginal, pois tem namorado (não tem um aspecto angelical), é irmã da personagem principal, Clay, e não demonstra interesse por drogas ou por álcool, apesar

de estar numa “expedição” para encontrar uma plantação de canábis. Ela tomava conta da sua mãe cancerosa (daí o motivo pelo qual foi acampar com os amigos, com o propósito de se distrair), não demonstra nudez, é destemida, pois entra em confronto com Jason, é uma personagem secundária, aparecendo só no início e nos últimos trinta minutos da obra, tenta escapar do cativo criado por Jason, é corajosa e é preocupada com os outros (tenta salvar um dos seus amigos). Apesar da sua bravura, demonstra medo, quando lhe contam a lenda de Jason e alguns sinais de paranóia, quando ela e o namorado visitam a casa abandonada onde Jason reside.

Nenhuma das mortes neste *remake* é igual ou idêntica às ocorridas no original, porém, a maioria é sanguínea e violenta. Por exemplo: numa das primeiras mortes, Jason coloca uma rapariga num saco de cama, pendura-a numa árvore e deixa-a a assar na fogueira como se fosse comida, sendo algo explícito e de difícil visionamento para os menos susceptíveis a conteúdos de horror. Os momentos de tensão são elementos imprescindíveis neste género, sendo que este *remake* cumpre esse objectivo, usando a ausência de música até chegar ao momento assustador que faz “saltar” os espectadores da “cadeira”.

Nesta obra, são **mortos** onze adolescentes e dois adultos (não contando com Pamela Voorhees, pois não se trata de uma vítima de Jason). O primeiro casal assassinado é interrompido durante o acto sexual, mas morre separadamente; outro adolescente tem atitudes inconvenientes, imbecis e tem como objectivo encontrar uma plantação de droga e o outro adolescente era o namorado da *final girl*, que demonstra interesse em sexo. Em relação ao segundo casal que morre, ela está nua da cintura para cima e ele é um rapaz aparentemente normal, mas que não obedecia às regras traçadas pelo dono do barco, Trent, onde eles estão, aquando das suas mortes. Quanto ao terceiro casal assassinado, ele é o vilão do grupo e o típico imbecil que trai a namorada (antes de morrer tinha feito sexo de forma explícita com uma rapariga que estava no grupo) e ela, a mais angelical, que desenvolve laços de amizade com Clay, chegando-se a pensar que ela poderia ser a *final girl*. Como referido, uma das raparigas, alcoolizada, faz sexo com o vilão Trent, mostrando quase todo o seu corpo desnudado, daí a sua punição. Os outros dois adolescentes dentro do grupo são punidos por consumirem álcool e outras drogas e serem obcecados por mulheres. Os dois adultos assassinados são um polícia e um tarado sexual, fumador de substância ilícitas, que trabalha na casa de cortar madeira que Clay visita.

A **localização das mortes** dá-se à beira e no lago Crystal, no mato, na casa abandonada onde Jason reside, na casa dos pais de Trent (no meio do mato) e na entrada desta. Ocorrem, também, na oficina de cortar lenha, dentro de um barco a motor, num túnel por baixo do subsolo da casa de Jason, na estrada e numa casa de ferramentas.

Como referido, nesta fita, existem **dois assassinos, Jason e Pamela Voorhees**. A mãe é um ser humano e Jason volta do “mundo mortos”, quando a sua progenitora é morta por uma das vítimas. Jason provém de um mito ou de uma lenda antiga, não sendo um ser humano (além disso não o conseguem matar). Pamela Voorhees é uma senhora com mais de cinquenta anos de idade, não sendo possível traçar-lhe um perfil, pois aparece em poucos segundos. Apenas sabemos que ela assassina um grupo de jovens para vingar a morte do seu filho, utilizando uma faca como arma. Jason Voorhees sofre de trissomia vinte e um, é alto, robusto, forte, não fala, caminha em marcha rápida quando está no encalce das suas vítimas e não demonstra qualquer tipo de emoções. Pamela Voorhees não utiliza máscara, enquanto Jason tem duas: no início, um pano velho com abertura num olho e, mais tarde, a icónica máscara de hóquei. As armas utilizadas por Jason para chacinar as suas vítimas são: uma catana, um machado, flechas, uma chave de fendas, chifres de veado e um gancho de um reboque.

Por vezes, o desenvolvimento da tecnologia não é sinónimo de uma melhoria cinematográfica ou até mesmo da história. Como foi dito, *Sexta-feira 13* (2009) é um resumo dos três primeiros capítulos, não contendo qualquer tipo de originalidade. Porém, pode ser vantajoso para quem desconhece o filme original. A adição de mais *gore* e de melhorias técnicas, a ausência de certos clichés do subgénero (como o exemplo da morte de uma rapariga inocente que pensávamos ser a heroína), o aumento dos momentos de tensão e mais mortes comparativamente ao seu original, conseguem manter a “essência” do material de origem, apelando a novos fãs e aos entusiastas do seu original.

Segundo Don Summer (2010), *Sexta-feira 13* (2009) pode não acrescentar nada à história de Jason Voorhees, mas não deixa de ser uma versão actualizada do clássico de horror, cumprindo os requisitos necessários para satisfazer os fãs e aqueles que desconhecem este longo *franchise*. Esta fita foi um sucesso financeiro, tendo rendido mais de noventa milhões de Dólares, contra dezanove milhões de Dólares de orçamento²⁵.

²⁵ Ver resultados de bilheteira, de acordo com o website *BoxOfficeMojo*.
<http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=fridaythe13th09.htm>

Embora a crítica não fosse positiva, relativamente a esta nova abordagem²⁶, os fãs do original, contrariamente, gostaram desta homenagem (de acordo com Don Summer [2010]), classificando-a como assustadora, tensa, surpreendente e violenta, sendo todos estes os requisitos necessários para um *Slasher* de sucesso.

²⁶ Ver website *RottenTomatoes*. Trata-se de uma fonte que coleciona todas as críticas, fazendo no final uma percentagem que identifica cada película como *fresh* (tradução: “fresco”, ou seja, a partir de 60% em diante) ou *rotten* (tradução: “podre”, ou seja, menos de 59% e inclusive). *Sexta-feira 13* (2009) tem uma aprovação de 25% em 100%.

http://www.rottentomatoes.com/m/friday_the_13th_prequel/?search=friday%20the%2013th

3.6. Análise comparativa: *Sexta-feira 13* de 1980 e 2009

(Ver Anexos C e D)

Numa primeira análise, pode-se verificar que o **orçamento** e as **receitas de bilheteira** foram maiores no *remake* do que no original, contudo deve-se salientar que o número de espectadores foi superior no material de origem, atendendo à inflação do preço dos bilhetes e ao facto de existir uma diferença temporal de quase trinta anos entre ambos os filmes.

Os **genéricos** são diferentes no seu todo, exceptuando o fundo preto e as letras brancas, mas o título do original é em 3D com letras brancas e o do *remake* em 2D com letras encarnadas. **A primeira cena** é diferente, pois corresponde à cena final da longa-metragem original, ou seja, o último confronto entre a vítima e a mãe de Jason e a morte da última. Constata-se, também, que a primeira cena em ambos os filmes corresponde a uma morte. **A última cena** não é diferente na totalidade, pois o original termina com Alice internada no hospital a perguntar pelo rapaz que a arrastou para dentro de água e o *remake* com Whitney a sofrer o mesmo destino de Alice (ser arrastada para dentro de água), mas não sabemos se esta sobrevive ou não, contrariamente a Alice.

O **ambiente** das acções também é diferente, pois na versão de 1980 passa-se quase tudo de noite, enquanto na versão de 2009, apesar de prevalecer a situação nocturna, existem muitas partes passadas de dia. Também duas cenas representando tempestades fazem parte do *remake*, sendo a primeira na cena de abertura (no original tal não acontece) e nas cenas que antecedem o conteúdo de conclusão.

Relativamente ao **tempo**, existem três momentos em ambas as películas, porém, existem mais **localizações** no *remake*, como está evidenciado na tabela. Deve-se salientar que existe um ponto em comum, sendo este a época temporal do final do original e o início do *remake*, ou seja, o ano de 1980.

O **número de personagens** totais é superior no original (quarenta e duas contra vinte e cinco), mas o número de figuras infantis é o mesmo (uma).

Existem mais **sobreviventes** e **mortes** no *remake*, (dois e catorze, respectivamente) em relação aos do original, pois neste apenas sobrevive a *final girl* e são mortos dez pessoas. Passando a existir mais mortes, logo existem mais locais onde ocorrem mortes no *remake* do que no original.

Foram contados quatro **polícias ou detectives** no original, contra apenas um no *remake*, mas em compensação existem mais casais no anterior (quatro) do que no primeiro mencionado (dois). O número de progenitores é o mesmo (uma) e trata-se da mesma pessoa: Pamela Voorhees, a mãe de Jason.

As *final girls* não poderiam ser mais diferentes (incluindo os seus nomes), pois não são conhecidos namorados de Alice, sendo que esta aparenta, inicialmente, ser virginal e ter um ar angelical, mas quando decidem jogar *strip* monopólio é a primeira a levantar-se para jogar, enquanto Whitney tem namorado, porém, não demonstra interesse em sexo, quando este lhe propõe (apenas se ri). Alice é a personagem principal, enquanto Whitney é secundária, pois só aparece no início e nos últimos trinta minutos da obra. Whitney não demonstra interesse em drogas ou álcool e não é ingénua ou reservada, contrariamente a Alice. Alice veste-se de uma forma mais formal, enquanto Whitney é mais descontraída e demonstra sinais de paranóia mais cedo do que Alice. Apesar das suas diferenças, ambas têm alguns factores comuns, pois são reservadas e corajosas ao enfrentarem os assassinos.

No original é a mãe de Jason a **assassina**, porém, no *remake* são ambos. A aparência de ambas as mães não é muito diferente (a actual aparenta ser mais velha), não utilizam máscara, têm o mesmo fim (é-lhes cortada a cabeça com uma catana) e ambas matam pelos mesmos motivos, ou seja, culpam a comunidade jovem pela morte do seu filho Jason.

No *remake*, são utilizados mais instrumentos para assassinar as vítimas, visto que a quantidade de mortes é maior. No original, não existe nenhum adulto a ser morto (exceptuando Pamela Voorhees), enquanto no *remake* existem dois, sendo eles o único agente da autoridade e um homem que corta madeira. Apesar de tudo, o último mencionado tem comportamentos de adolescente, facto que determina a sua punição. Os adolescentes são bastante idênticos, embora na nova versão, a última morte seja chocante, pois até àquele momento pensava-se que a personagem Jenna ia ser a *final girl*, por obedecer aos requisitos propostos, ou seja, ter uma aparência virginal, ter atitudes de compaixão e companheirismo, timidez, inseguranças, um aspecto angelical, não consumir álcool ou drogas e recusar ter relações sexuais com o seu namorado (este acaba por traí-la). Em suma, Jenna tem mais semelhanças com Alice do que Whitney, pois têm mais pontos em comum. Para finalizar, em ambos os filmes existe **violência psicológica e explícita**.

3.7. *Pesadelo em Elm Street* (1984)

(Ver Anexo E)

Em *Pesadelo em Elm Street* (1984) do realizador Wes Craven, o assassino parece ter uma vantagem: ele consegue infiltrar-se nos sonhos das suas vítimas, onde não existe escapatória possível.

Esta película conta a história de Freddy Krueger, um assassino de crianças, numa pequena cidade suburbana que utiliza como arma uma luva com pequenas lâminas pontiagudas nos dedos. Uma noite, os habitantes da cidade juntam-se com o propósito de assassinar o homem (queimando-o vivo na sua própria casa) que é conhecido por usar um pulôver às riscas verdes e encarnadas e um chapéu, para pôr fim ao pesadelo que ele havia criado. Anos mais tarde, vários adolescentes começam a ter o mesmo pesadelo: um homem com a cara queimada, uma luva de lâminas e pulôver às riscas verdes e encarnadas persegue-os no seu sono com o objectivo de os assassinar. O que eles não sabem é que este não só os assassina nos sonhos, como também os vai matar na vida real.

O **genérico inicial** tem a duração de dois minutos e cinquenta nove segundos e é acompanhado por duas cenas da obra. No primeiro minuto, podemos ver o nome New Line Cinema em encarnado sobre um fundo preto e só depois vemos uma janela mais pequena do que o ecrã com a primeira cena da obra, onde se encontram os nomes dos estúdios, distribuidora e realizador com letras brancas e fundo preto. Quando a obra atinge o primeiro minuto, podemos ver, no ecrã inteiro, o título do filme a aparecer com letras encarnadas. Os restantes créditos iniciais são mostrados com letras brancas sobre a acção que decorre: uma luva com lâminas afiadas nas pontas dos dedos a romper um tecido, uma rapariga a correr num túnel e depois numa fábrica, a fugir de um homem que se esconde e a observa, ao mesmo tempo que solta uma gargalhada maquiavélica.

Para o **genérico final**, o fundo fica negro, começam a aparecer os créditos finais com as letras em branco à medida que podemos ouvir o resto da música sobre Freddy, cantada pelas três meninas que se encontram a saltar à corda. Rapidamente, a música termina e podemos ouvir outra até ao final dos créditos conclusivos.

Relativamente ao **ambiente**, as acções decorrem, maioritariamente, durante a noite. Porém, existem algumas cenas diurnas e outras, aquando dos sonhos, com nevoeiro nocturno e diurno. A **acção** localiza-se numa pequena cidade, mais precisamente na Rua de

Elm Street na actualidade (1984), em casas (casa de banho, cozinha, quartos, sala e arrecadação), numa fábrica antiga, num túnel, num carro, num hospital, num posto da polícia, numa prisão, numa igreja, numa rua, numa escola, num cemitério e numa ponte de um lago.

A **primeira cena** começa aos onze segundos e termina no primeiro minuto. A acção decorre numa cave ou fábrica de cerâmica com vários objectos cortantes. Pode-se ver um homem a afiar pequenas navalhas e a montar uma arma, tratando-se de uma luva com pequenas lâminas afiadas nas pontas dos dedos. Esta cena é acompanhada com uma música de fundo assustadora e ouve-se igualmente a respiração do homem, do qual não vemos a sua cara.

A **cena final** começa aos oitenta e três minutos e cinquenta e dois segundos e termina aos oitenta e cinco minutos e vinte e três segundos. Nancy sai de casa logo a seguir ao último confronto com Freddy. Está um dia de sol radioso e tudo parece estar tranquilo. Nancy está arranjada assim como a sua mãe que se pensava morta, afirmando que vai deixar de consumir álcool. Estas trocam algumas palavras e despedem-se quando Nancy ouve a buzina de um carro encarnado – são os amigos e o namorado que, afinal não tinham morrido. Nancy entra para o carro, conduzido por Glen e o casal Rod e Tina estão no banco de trás. De repente, começa a surgir nevoeiro, a capota do carro sai automaticamente (tem as cores do pulôver de Freddy Krueger – verde e encarnado), os vidros fecham-se, o automóvel tranca-se e começa a andar sozinho ao mesmo tempo que ouvimos os gritos dos quatro amigos. A mãe encontra-se na entrada de casa a despedir-se dos jovens. A câmara segue o carro a andar e vemos três meninas a saltar à corda ao mesmo tempo que cantam a canção de Freddy. A mãe de Nancy fica a olhar e, de repente, a mão de Freddy parte o vidro da porta, agarra-a e esta é sugada para dentro de casa. Numa última imagem, podemos voltar a visualizar as três meninas a saltarem à corda, enquanto entoam a fatídica música. A acção termina, ficando com um final em aberto, todavia ficamos com o ecrã negro e ainda podemos ouvir a continuação da música à medida que vemos alguns créditos finais até esta terminar.

Pesadelo em Elm Street (1984) é um clássico de Terror, por reinventar o subgénero *Slasher*. O conceito é original e assustador, pelo facto de existir um assassino que aparece nos sonhos, assassina as suas vítimas nos anteriores e estas morrem na vida real, sendo

algo difícil de imaginar. Freddy Krueger tornou-se num dos vilões mais icónicos de sempre, dando o estrelato ao seu actor, Robert Englund.

O humor sarcástico e a alegria, enquanto tortura e aterroriza as suas vítimas, tornaram-se um sinónimo de terror e medo quando se profere o nome Freddy Krueger. Como referidos, os temas são únicos em *Pesadelo em Elm Street* (1984), como o facto dos limites da vida real não existirem na “terra dos sonhos”, criada por Freddy, sendo acontecimentos incongruentes ou terríveis, ou seja, tudo é possível. Freddy tem outra componente que mais nenhum *Slasher* detém: é um assassino que provém do sobrenatural e mata as suas vítimas nesse mesmo mundo. Continua a provir de um mito como tantos outros dentro do subgénero tratado, porém, a forma como aparece na tela é diferente. Inicialmente, o realizador e argumentista da película tratada, Wes Craven, queria que Freddy Krueger fosse mudo de forma a assemelhar-se a outros vilões como: Michael Myers de *Halloween* (1978) ou Jason Voorhees de *Sexta-feira 13* (1980). Contudo, tal não aconteceu, na medida em que se pretendeu destacar a personagem que possui uma personalidade que não é comum nos assassinos do subgénero tratado. Freddy foi queimado vivo por ser acusado de ser um assassino de crianças e não utiliza máscara, pois tem a cara desfigurada, veste um pulôver às riscas verdes e encarnadas sujo, por vezes um chapéu e uma luva com lâminas nas pontas dos dedos, como arma, para chacinar as suas vítimas. Além disso, Freddy não morre.

O espectador, durante a fita, por vezes, não sabe se as vítimas estão a sonhar ou se pertencem à vida real, sendo algo especial e/ ou particular levado a cabo pelos cineastas.

A película serve-se de vários efeitos especiais que se podem considerar uma inovação nos anos oitenta, sobretudo quando atentamos no orçamento da mesma. Na verdade, o seu uso é eficaz, captando, mas também assustando o público. Foi, também, uma das primeiras películas a aliar o terror ao humor negro e segue as principais regras do subgénero a que pertence, a saber: a existência de uma *final girl*; a questão do segredo guardado pelos habitantes da cidade (os pais dos adolescentes sabem que só pode ser Freddy que está de volta, contudo preferem ignorar e escondê-lo dos seus filhos) de um *serial killer* que assassinava crianças (e o facto de ter sido feita justiça pelas mãos dos habitantes daquela cidade) e a promiscuidade dos adolescentes ao praticarem sexo ou consumirem álcool ou outras drogas. Embora os locais isolados do subgénero dêem lugar

ao mundo dos sonhos, é feita alusão aos primeiros, porque quer num quer noutra não existe escapatória, uma vez que estão sob o domínio do assassino.

Esta longa-metragem inova, igualmente, em relação às acções e atitudes tomadas pela heroína **Nancy Thompson** (Heather Langenkamp). Ela segue as regras de “como sobreviver num filme de terror”, não praticando sexo, não consumindo bebidas alcoólicas ou substâncias psicotrópicas, não assumir comportamentos idiotas ou próprios de adolescentes. Apresenta, porém, um aspecto singular que consiste no facto de ter coragem para enfrentar o assassino, apelando à masculinidade (para acordar de um pesadelo queima o próprio braço, demonstrando audácia e instinto de sobrevivência) porque, por norma, quem possui essa condição neste subgénero são os homens (de acordo com Kylie Christensen [2011]). Existe o estereótipo em relação ao sexo feminino, porque as mulheres gritam, correm ou escondem-se dentro dos armários de forma a evitar o assassino. Contudo, este comportamento não se aplica a Nancy, uma vez que é ela quem elabora uma armadilha (ao querer adormecer e trazer Freddy para o mundo real) de forma a apanhar Freddy e matá-lo, tornando-se, ela própria, a assassina. O seu papel de anti-vítima activa desprezou o molde de heroína do subgénero *Slasher*, fazendo com que o papel de Nancy seja seguido por produções que sucederam *Pesadelo em Elm Street* (1984), em que a *final girl* deixa de ser a vítima perseguida e atormentada passando a ser uma heroína que enfrenta as forças do mal. Ela é a personagem principal, aparentemente não virginal, pois tem namorado (Glen), mas numa cena dormem em camas separadas, não demonstra nudez e não tem medo de homens (devido ao amor que nutre pelo seu namorado e pai, porém, também não é apaixonada por eles, fazendo com que não perca a sua individualidade). Não se insere na esfera doméstica, pois desafia o “reinado” da sua insensível e alcoólica mãe, Marge Thompson, ao criar um campo de batalha nas cenas finais para combater Freddy, usa os seus “poderes” de alerta, tem uma mente paranóica, adopta um sistema militar, expressando o seu carácter de guerreira com o propósito de combater Freddy (não utiliza violência), evidenciando a sua masculinidade dominadora. É ela quem dita as regras no seu relacionamento com Glen, pois existe uma cena em que ambos estão envolvidos e, quando o seu cônjuge tenta algo mais, ela impede-o; não depende dos homens para a salvarem, é autónoma e religiosa, amadurece rapidamente por ter uma mãe alcoólica, um pai ausente e ambos os progenitores divorciados e com uma relação conturbada. Ela torna-se símbolo de autoridade, pois nunca se sente segura em casa e preserva o seu estatuto de mulher ao

rejeitar a violência masculina de Freddy. No final, não se torna uma mulher masculinizada, mas uma “pessoa” que não se intimida com a presença dos homens.

Nesta película, **morrem** quatro personagens, sendo três delas jovens e uma adulta (as mortes dão-se em três casas diferentes e na prisão). Quanto à mãe de Nancy, nunca se tem a certeza se ela é ou não assassinada. Ela é alcoólica e não aguentou o seu casamento, sendo uma das responsáveis pela morte de Freddy, havendo, por isso, motivos para ser morta. Tina poderia ser a *final girl* por ser a primeira personagem a tornar-se paranóica, porém, é morta depois de fazer sexo com o seu namorado. Rod é igualmente punido por praticar sexo e por ser um imbecil para com Tina. Glen é namorado de Nancy e, como tal, deve ser morto, para que ela sofra. Ele não é uma personagem muito desenvolvida, dado que é apresentado várias vezes a tentar ter relações sexuais com Nancy, mas sem sucesso (provavelmente devido aos acontecimentos que marcam a obra). Quando tenta ajudar Nancy (acordá-la do sono induzido pela própria), falha, podendo este ser outro motivo para a sua punição.

Com um orçamento avaliado em 1,8 milhões de Dólares, esta película foi bem sucedida financeiramente perfazendo mais de 25,5 milhões de Dólares em todo o mundo²⁷. *Pesadelo em Elm Street* (1984) foi o primeiro filme do actor Johnny Depp, teve seis sequelas, um *crossover* com o assassino do *franchise Sexta-feira 13*, Jason Voorhees, chamado *Freddy Vs. Jason* (2003) e um *remake* em 2010 com o título do original, contudo nenhum deles conseguiu igualar-se ao original, tanto por parte dos críticos, do público ou fãs (de acordo com J. A. Kerswell [2011]).

Como foi referido, nenhum dos filmes que sucederam o original foram tão bem recebidos, muito devido ao facto de descredibilizarem o assassino Freddy Krueger, ao torná-lo numa personagem mais cómica do que aterradora, como era suposto. O tom cómico e sádico sempre foi uma das suas características no original, porém, os cineastas que realizaram as suas sequelas ou até mesmo o *crossover* descredibilizaram-no, ao levar tais factores ao extremo, transformando-o num anti-vilão (de acordo com J. A. Kerswell [2011]). Em relação ao *remake* da película tratada (que abordaremos mais à frente), pode-se afirmar que os cineastas tiveram em conta a má recepção devido à personagem de

²⁷ Ver resultados de bilheteira, de acordo com o website *BoxOfficeMojo*.
<http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=elmst.htm>

Krueger (cómica para um *serial killer*), tornando-o um ser mais sério, não havendo um meio termo (além disso o actor é diferente, sendo o do *remake* Jackie Earl Haley).

Na opinião de Kim Newman (2011), o filme *Pesadelo em Elm Street* (1984) marcou a época de ouro dos *Slashers*, devido ao seu carácter inovador relativamente a um subgénero, por vezes, engendrador de um certo “cansaço” por parte do público (por ser padrão e os espectadores deduzirem o que irá acontecer). Foi considerado por muitos críticos, incluindo Roger Ebert, como um dos melhores filmes de Terror.

3.8. *Pesadelo em Elm Street* (2010)

(Ver Anexo F)

Pesadelo em Elm Street é um dos mais longos *franchises* de Terror, sendo o seu vilão, Freddy Krueger, um dos mais reconhecidos de todos os tempos. Freddy ataca as suas vítimas num ambiente em que elas não podem escapar: nos seus sonhos ou pesadelos.

A história é praticamente idêntica à do original. Há vários anos atrás, um grupo de pais enfurecidos rastreiam e queimam vivo um suspeito de assassinar crianças, Freddy Krueger (Jackie Earle Haley). Passados vários anos, Freddy volta a invadir os sonhos dos filhos de alguns dos seus assassinos, trazendo de volta a morte, bem como um rasto de corpos.

O **genérico inicial** tem a duração de (a partir do início do filme) dois minutos e vinte segundos e está dividido em duas partes. A primeira começa com o genérico inicial, em que é apresentada a ficha técnica à medida que surgem expostas imagens de crianças a jogarem ao jogo da macaca num parque infantil. Os nomes surgem à medida que aparecem as crianças, como se estivessem escritos a giz no alcatrão. Aos oito minutos e cinquenta e sete segundos é apresentado o título da obra com um *slash* equiparado às lâminas de Freddy Krueger (ouve-se o som das lâminas quando o título aparece). O fundo é encarnado inicialmente, mas só depois é preto com uns tons encarnados. As letras começam por ser cor de pérola e só depois encarnadas. À medida que o título aparece, ouve-se uma música de fundo que infunde terror e/ ou medo.

No **genérico final** o fundo fica negro e começam a aparecer os créditos finais com as letras em branco à medida que se ouve a música “All I Have To Do is Dream” dos Everly Brothers. Os nomes aparecem de baixo para cima.

Relativamente ao **ambiente**, existe uma cena com uma tempestade, com neve, sendo a maioria das acções nocturnas. A **acção** decorre em diversos locais, como: restaurante, casa (quarto, sala de jantar, sótão e casa de banho), carro, prisão, livraria, biblioteca, sala de estudo, quarto antigo de Freddy, gabinete do director da escola, farmácia, hospital, sala de aula, fábrica antiga, escola primária e secundária, rua, cemitério, piscina, bomba de gasolina e escola primária abandonada. A **acção** situa-se, **temporalmente**, na actualidade (2010) e, espacialmente, numa pequena cidade, na Rua de

Elm Street. Existem alguns *flashbacks*, mas não se consegue precisar a data (mais de dez anos).

Don Summer (2010) afirma que vários fãs ou público casual estão familiarizados com a existência de Freddy Krueger. O mesmo autor (Don Summer [2010]) afirma que o filme original de Wes Craven, realizado em 1984, trouxe o vilão aos cinemas e às casas de todo o mundo, mudando o percurso dos pesadelos de quem os percepcionava. O tubarão de Steven Spielberg em *Tubarão* (1975) suscitou o medo aos amantes dos mergulhos no oceano; o Alien de Ridley Scott em *Alien* (1979) despertou ansiedade e pavor a quem ambicionava visitar o espaço e Freddy Krueger, o pânico de adormecer e nunca mais acordar.

A **primeira cena** começa aos dois minutos e vinte e um segundos e termina aos quatro minutos e vinte e quatro segundos. O início dá-se no restaurante de Springwood, à beira da estrada, onde aparece um relógio que marca quatro e trinta e dois da madrugada, num ambiente de tempestade. Podemos ver um rapaz sentado, enquanto passa uma senhora com café. Ele pede-lhe para o voltar a servir, mas ela desaparece (a porta tem um sino e este começa a tocar, dando a impressão que alguém entrou no restaurante, porém, não vemos ninguém). O rapaz, levantando-se, começa a chamar pela funcionária e entra na cozinha. Na cozinha, enquanto a funcionária anda com o café na mão, ele volta a chamá-la. Depois, olha à sua volta e vê comida com um aspecto suspeito a ser cozinhada. Vira-se de costas e vemos um homem com um pulôver e uma luva com quatro lâminas nas pontas dos dedos, que as afia, enquanto o rapaz deambula pelo espaço. O rapaz, intimidado, vira-se e não vê ninguém; olha para uma porta da cozinha que se está a fechar e, ao olhar para o lado esquerdo, o homem corta-lhe um pouco da mão. Na cena seguinte, o rapaz acorda, terminando a primeira cena.

A **última cena** começa aos oitenta e seis minutos e dezassete segundos e termina aos oitenta e seis minutos e cinquenta e três segundos. Inicia-se com um plano sobre a casa onde Nancy vive com a sua mãe. Ambas entram dentro de casa, acendem as luzes, avançam para a sala e trocam algumas palavras. A mãe encontra-se em frente de um espelho com o seu reflexo e, quando coloca as chaves de casa em cima de uma mesa, surge refletida no espelho a imagem de Freddy. Nancy grita, Freddy sai do espelho, espeta as suas lâminas no rosto da mãe de Nancy e arrasta-a para dentro do espelho que se volta a

reconstruir. O filme termina com o espelho ensanguentado e Nancy a gritar continuamente, dando abertura aos créditos finais.

Como já foi referido, houve seis sequelas, um *crossover* e este *remake*. Em todos eles existe uma mudança da personalidade de Freddy cujo seu perfil psicológico não é coerente. Às vezes, mostra-se hilariante com o seu tónico humor negro e, outras vezes, mais sádico. Apesar da recepção não ser tão positiva quanto o original, todos eles tiveram a sua quota parte de importância, pois são revelados detalhes relevantes, como as suas motivações, fraquezas e origens.

Para produzir um *remake* de *Pesadelo em Street* (1984), a técnica mais fácil seria a do “encapsulamento”, de forma a complementar o original. Esta técnica não é necessariamente a mais apropriada para os *remakes* de filmes de Terror, mas sendo Freddy um vilão icónico, não existe mais nenhuma opção. Isto não quer dizer que tenha sido bem executado por parte dos cineastas. Apesar do que foi mencionado, a questão essencial que se coloca não é a forma como se vai dirigir uma versão contemporânea do clássico de Terror, mas se o novo *franchise* consegue “sobreviver” sem o Freddy Krueger original - Robert Englund (de acordo com Kim Newman [2011]).

Como referido, **Freddy**, ao longo dos anos, sofreu várias mudanças de humor e até de personalidade. Todas elas foram executadas pelo mesmo actor, Englund, exceptuando o *remake*. Uma das falhas apontadas à versão contemporânea é a falta de humor negro, sendo o novo Freddy sério. Existem outras diferenças como a caracterização do vilão, pois a maquilhagem é feita de uma forma mais realista de forma a assemelhar-se a cicatrizes ou queimaduras, porém, tamanho realismo não é necessário, de acordo com Kim Newman (2011). O público estava habituado a uma imagem pré-concebida de Freddy. Tal como no original, Freddy foi queimado vivo, mas por ser acusado de pedofilia, ressuscita e torna-se num ser sobrenatural, pois só aparece nos sonhos dos adolescentes. Assassina as suas vítimas nos sonhos delas, fazendo com que morram na vida real, utilizando um humor sarcástico, sendo igualmente um ser falante. Não utiliza máscara, pois tem a cara desfigurada devido a queimaduras. É característico utilizar um pulôver às riscas verdes e encarnadas, sujo, por vezes, um chapéu e uma luva com lâminas nas pontas dos dedos com o propósito de chacinar as suas vítimas. Além disso, Freddy não morre.

Uma das diferenças do *remake* relativamente ao original é a forma como Freddy aparece às suas vítimas, pois o original estava mais direccionado para um ataque

psicológico. Por exemplo, o assassino aparecia várias vezes à mesma vítima e só a assassinava quando lhe convinha, enquanto na versão mais actualizada tal deixa de acontecer, sendo um ataque mais físico e directo.

A *final girl*, Nancy Thompson (Heather Langenkamp), muda de apelido, passando a ser Holbrook e é interpretada pela nomeada para um Óscar da Academia, Rooney Mara (um dos seus primeiros papéis). A Nancy do original era mais nervosa, mas também mais adolescente nas suas atitudes (apesar de ponderada, tendo em conta as limitações que o subgénero lhe propõe) e afectuosa, enquanto a de Mara é mais calma, adulta e não tão simpática. A Nancy original “monta” a armadilha sozinha a Krueger, a actual é ajudada pelo seu namorado, o que a torna menos independente e menos corajosa. A Nancy do *remake* trabalha num restaurante, não tem uma aparência virginal, é paranóica, é a personagem principal, é uma das primeiras a admitir a existência de Freddy, é pintora, em parte destemida, não demonstra nudez, é perspicaz e corajosa. Existe mais sangue, *gore* ou *gruesome* e sexo no original do que no *remake*, contudo as mortes tornam-se previsíveis e menos intensas no *remake* devido às suas semelhanças com o original.

Nesta obra são assassinados três jovens e uma adulta (as mortes dão-se no restaurante, num quarto, cela da prisão e na sala de estar). A adulta é a mãe de Nancy que foi uma das habitantes que se juntou com o objectivo de assassinar Freddy, por este molestar os seus filhos (pedofilia). Os três jovens assassinados, conheciam Freddy quando frequentavam o jardim de infância e foram causadores da sua ruína, ou seja, da sua morte, por terem contado aos seus pais as atitudes do *serial killer* para com eles, sendo mortos como forma de punição.

Existe uma mudança no papel da mãe de Nancy, pois esta no original é alcoólica, enquanto no *remake* é gentil, calma e ternurenta, ou seja, a mãe que todos ambicionam ter. A morte de ambas dá-se no final dos filmes, contudo na versão actual é mais trágica (Freddy encontra-se atrás de um espelho, a mãe de Nancy de costas para o anterior e o vilão perfura-lhe o rosto, quebrando o espelho, e trá-la para dentro deste enquanto se reconstrói sozinho).

Este *remake* foi dirigido pelo realizador de vídeo-clipes, Samuel Bayer, (o facto de a sua carreira estar mais direccionada para a realização de vídeo-clipes pode ter influenciado a produção do filme, no que diz respeito à dinâmica da acção) e escrito por Wesley Strick e Eric Heisserer. A produtora de Michael Bay, a Platinum Dunes, produziu

esta película avaliada em 35 milhões de Dólares, tendo rendido mais de 117 milhões de Dólares em todo o mundo²⁸, sendo considerado um sucesso financeiro. Contudo, a crítica foi maioritariamente negativa por parte do novo público e dos fãs do original²⁹.

Esta versão contemporânea do clássico de Terror dirigido e escrito por Wes Craven, nada acrescenta ao seu material de origem (história, mortes, personagens, o vilão, entre outros), sendo um dos *remakes* mais “pobres” algumas vez realizados dentro do subgénero abordado, devido à falta de inovação, parecendo uma cópia actualizada do original.

²⁸ Ver resultados de Box Office de acordo com o website *TheNumbers*.

[http://www.the-numbers.com/movie/Nightmare-on-Elm-Street-A-\(2010\)#tab=summary](http://www.the-numbers.com/movie/Nightmare-on-Elm-Street-A-(2010)#tab=summary)

²⁹ Ver website *RottenTomatoes*. Trata-se de uma fonte que coleciona todas as críticas, fazendo no final uma percentagem que identifica cada película como *fresh* (tradução: “fresco”, ou seja, a partir de 60% em diante) ou *rotten* (tradução: “podre”, ou seja, menos de 59% e inclusive). *Pesadelo em Elm Street* (2010) tem uma aprovação de 15% em 100%.

http://www.rottentomatoes.com/m/nightmare_on_elm_street_2010/?search=a%20nightmare%20on%20elm

3.9. Análise comparativa: *Pesadelo em Elm Street* de 1984 e 2010

(Ver Anexos E e F)

Pode-se verificar que o **orçamento** e as **receitas de bilheteira** foram maiores no *remake* do que no original. Neste caso e apesar da inflação do preço dos bilhetes (ambos os filmes têm uma diferença temporal de quase trinta anos) constata-se que o número de espectadores foi superior no *remake*³⁰.

Os **genéricos** são diferentes no seu todo, sendo as únicas semelhanças o título a encarnado, embora o design do mesmo é diferente em ambas as obras. O **genérico final** onde o fundo é negro e as letras a branco é semelhante em ambos. A **cena de abertura** é diferente, pois no original é apresentado ao público Freddy no seu esconderijo e, na versão contemporânea, aparece uma das vítimas do anterior, no mundo dos sonhos, aparecendo o assassino para a atormentar. A **cena conclusiva** é semelhante, pois em ambas as obras a mãe de Nancy é assassinada e a *final girl* descobre que não derrotou o assassino.

O **ambiente** das acções é semelhante, prevalecendo a noite. Há algumas diferenças, pois na versão de 1984 existem cenas diurnas e nocturnas com nevoeiro e na de 2010 é apresentada uma tempestade e uma cena com neve dentro de um quarto, durante um pesadelo de Nancy.

Relativamente ao **tempo**, o original passa-se exclusivamente na “actualidade” (1984), enquanto o *remake* apresenta *flashbacks* com mais de dez anos. Quanto ao **espaço**, existem mais locais na versão contemporânea do que na mais antiga.

O **número total de personagens** é superior no *remake* (quinhentas e cinquenta e duas contra cento e quarenta e um) e, havendo igualmente mais personagens mais personagens femininas, masculinas e infantis. Este facto pode dever-se ao orçamento que foi superior, neste *remake*.

Existem mais **sobreviventes** no *remake* (dois) do que no original (apenas uma), pois neste apenas sobrevive Nancy e no primeiro sobrevivem a *final girl* e o namorado desta. O **número de mortes** é o mesmo em ambas as obras (quatro, sendo dois do sexo masculino e dois do sexo feminino). Devido à maior diversidade de espaços, as **mortes** ocorrem em muito mais locais no *remake* do que no original.

³⁰ Ver resultados de bilheteira de todos os filmes do *franchise Pesadelo em Elm Street* de acordo com o website *BoxOfficeMojo*.
<http://boxofficemojo.com/franchises/chart/?id=nightmareonelmstreet.htm>

Foram contados vinte e sete **polícias ou detectives** no original, contra dezoito no *remake*. O **número de casais** é cinco na fita datada de 1984 contra os dois na de 2010, embora existam mais **progenitores** no *remake* do que no original (quinze e oito, respectivamente).

As *final girls* são, supostamente, a mesma pessoa, contudo no *remake* o seu apelido passa a ser Holbrook em vez de Thompson. A Nancy contemporânea é menos desenvolvida (ou seja, pouco se sabe sobre ela e o seu *background*) que a do original como se pode evidenciar pela grelha elaborada. Em ambos os filmes, ela é a personagem principal, tem namorado, é destemida, corajosa, pois quer capturar e assassinar Freddy, não demonstra nudez e não virginal, aparentemente. No original, Nancy cria uma armadilha sozinha com o propósito de deter Freddy; a contemporânea pede ajuda ao seu namorado.

Em ambas as películas, o **assassino** é Freddy, sendo o seu retrato e fisionomia extremamente semelhantes (ambos têm a cara queimada, são seres sobrenaturais ao assassinares as suas vítimas nos sonhos, usam como arma uma luva com lâminas nas pontas dos dedos e utilizam um pulôver com riscas verdes e encarnadas e por vezes um chapéu). A causa das suas mortes é, contudo, diferente: no original, Freddy foi morto pelos habitantes locais por ser acusado de ser um assassino de crianças; no *remake*, por actos de pedofilia na escola onde trabalhava. O Freddy do original era mais cómico, enquanto o novo é mais sério e não tão sarcástico.

Relativamente às **vítimas**, são assassinadas quatro pessoas, sendo duas pessoas do sexo masculino e as restantes do sexo feminino. A mãe de Nancy é morta em ambas as películas, sendo a última vítima (é punida por ser uma das pessoas que se juntou ao grupo de habitantes locais para assassinares Freddy). Os outros três são amigos de Nancy, não havendo divergência de um filme para o outro (dois rapazes e uma rapariga).

No *remake*, não existe **terror psicológico**, mas sim gráfico. O original apresenta ambos.

3.10. *Massacre no Texas* (1974)

(Ver Anexo G)

De acordo com Don Summer (2010), o filme *Massacre no Texas* (1974) é um clássico de Terror dos anos setenta que influenciou uma geração cinematográfica e trouxe ao mundo um icónico vilão. Em 1974, *Massacre no Texas* e *Black Christmas* influenciaram a ascensão do subgénero *Slasher* (devido à produção de várias longas-metragens pertencentes ao subgénero nos anos seguintes). O primeiro filme, porém, ficou mais conhecido (*word of mouth*) do que o segundo, devido ao factor choque e à violência não explícita, mas criativa (se compararmos os resultados de bilheteira de ambos, pode-se evidenciar que *Black Christmas* [1974] tinha um orçamento avaliado em seiscentos e vinte mil dólares, tendo rendido pouco mais de quatro milhões de dólares, enquanto *Massacre no Texas* [1974] tinha um orçamento avaliado em pouco mais de oitenta e três mil dólares e rendeu mais de trinta milhões de dólares)³¹.

Esta fita passa-se nos anos setenta e conta a história de dois irmãos (Sally e Franklin) e de três amigos, que viajam até a uma herdade da sua família, depois de ouvirem relatos que o túmulo do seu avô havia sido profanado. No caminho, encontram uma gasolinheira e o empregado, depois de lhes oferecer carne com cariz suspeito, diz-lhes para se manterem afastados de uma casa antiga a alguns quilómetros de distância. Os cinco não ligam aos conselhos, mas quando encontram a casa verificam que ela é habitada por uma família de canibais, incluindo o assassino da serra eléctrica – Leatherface.

Durante o primeiro minuto, **o filme abre** com o fundo negro e as letras a amarelo com os nomes dos estúdios e do realizador da película. De seguida, aparece um texto que é lido por um narrador, que diz que esta película é baseada numa história real que aconteceu a cinco jovens, sendo um dos eventos mais macabros e bizarros da história norte-americana, tendo ficado conhecido como: “The Texas Chainsaw Massacre”. O título é revelado aos três minutos e vinte e um segundos, sobre um fundo encarnado e preto e letras a amarelo. Depois, é acompanhado pelos nomes dos restantes membros da equipa que fizeram parte da rodagem da película até aos quatro minutos e vinte e oito segundos. Os **créditos finais** são simples, pois têm um fundo preto, letras a branco e uma música de que infunde terror. Os nomes aparecem de baixo para cima.

³¹ Ver resultados de bilheteira, de acordo com o website *BoxOfficeMojo*.
<http://boxofficemojo.com/movies/?id=texaschainsaw.htm>

A **acção** desta película privilegia o dia. Os **locais** são: cemitério, estrada, quinta com matador de gado, mato, carrinha de pão de forma, bomba de gasolina e duas vivendas antigas. Uma cena passa-se ao pôr do sol e outra, ao nascer do sol. Nesta fita só aparece a data de 18 de Agosto de 1973, contudo sabemos que a acção decorre em mais dois dias. O local é o estado do Texas.

A **primeira cena** começa no primeiro minuto e termina nos dois minutos e nove segundos, com a data de 18 de Agosto de 1973. Depois de aparecer a data, o fundo fica negro e o espectador pode ouvir o som de alguém a escavar. De repente, começam a aparecer imagens de partes do corpo humano em decomposição. À medida que as imagens vão aparecendo, o espectador tem a sensação que estão a ser tiradas fotografias, pois as imagens só aparecem devido ao som do flash que é audível, durante a primeira cena.

A **última cena** dá-se entre os setenta e cinco minutos e dezoito segundos e os setenta e oito minutos e vinte e oito segundos, quando Sally consegue fugir da vivenda e salta pela janela, partindo-a. Na rua, ao nascer do dia, Sally começa a correr, coxeando. Leatherface e o homem que lhe pediu boleia começam a correr atrás dela com o intuito de a apanharem. Quando o homem está a esfaquear Sally pelas costas, é atropelado por um camião. O camionista ajuda Sally a entrar dentro do veículo, mas Leatherface já está do lado do condutor e ambos fogem pela outra porta (entretanto o camionista agarra numa chave de fendas). Começam a correr e o camionista atira com a chave de fendas à cabeça de Leatherface e este cai no chão, assim como a serra eléctrica que lhe corta um pouco da perna. O camionista corre, sem nunca olhar para trás e, naquele momento, aparece uma carrinha de caixa aberta, que pára a viatura e Sally sobe para bagageira. Leatherface, mesmo a coxear, tenta agarrá-la em vão. Sally começa a rir-se histericamente, à medida que se afasta de Leatherface, que continua a “brincar” com a sua serra eléctrica. O filme termina, dando abertura aos créditos finais.

De acordo com James Marriott e Kim Newman (2010), esta fita de baixo orçamento (menos de noventa mil dólares, contudo rendeu em todo o mundo quase trinta e dois milhões de dólares) aborda vários tipos de medos como, por exemplo, o facto de um homem robusto e mascarado (tendo sido o primeiro “bicho papão” ou *boogeyman* deste subgénero cinematográfico) seguir as suas vítimas com uma serra eléctrica, sendo a parte da perseguição uma alusão ao clássico de George A. Romero *A Noite dos Mortos-Vivos* (1968).

De acordo com a análise feita, no acto da visualização desta longa-metragem, a família de Leatherface era canibal e os cineastas decidiram não justificar não só o porquê desse canibalismo, mas também a assumpção de hábitos grotescos e a existência de uma aparência e atitudes surreais. Esta família não demonstra qualquer tipo de interesse em sexo, contudo a única preocupação que tem é pelas suas vítimas.

A *final girl* ou heroína, nesta película, é Sally (Marilyn Burns) que, só depois de os amigos e do irmão serem assassinados, se torna a personagem mais relevante do filme. Os cineastas criaram uma das cenas mais macabras e assustadoras da história do cinema, em que a *final girl* está sentada à mesa da sala de jantar com os membros da família Sawyer (este nome só foi revelado na primeira sequela), fazendo uma paródia tétrica às *sit-coms* familiares (de acordo com Kim Newman [2011]). Ela encontra-se amarrada à cadeira e é ridicularizada e abusada pela família, mas diz que é capaz de fazer algo para a deixarem ir embora. Nesta cena, podemos evidenciar que os seres humanos, para a família Sawyer, são apenas ossos ou apenas carne para comer. Tal horror pode ser demonstrado com a experiência de Sally, quando esta é coisificada (perdendo o controlo).

Sally Hardesty é protectora em relação ao seu irmão deficiente motor, tem um estilo hippie, não demonstra nudez, não tem namorado, é a personagem principal, não lhe são conhecidos namorados, faz de tudo para sobreviver (inclusive trespassar duas janelas) e é desconfiada.

Leatherface, ou seja, o **assassino** desta fita, é um ser humano que tem a cara deformada, podendo sofrer de alguma doença de pele ou deficiência. Sofre maus tratos por parte dos seus familiares. É alto, robusto, forte, sádico, não fala e corre atrás das suas vítimas para as assassinar. Tem várias **máscaras**, para esconder a sua cara (utiliza a pele do rosto das suas vítimas, fazendo as suas próprias máscaras e a roupa é a de um talhante, mas com um aspecto sujo). Para chacinar as suas vítimas, utiliza uma serra eléctrica, martelo e gancho de metal para pendurar a carne. No final da fita não morre.

No total são assassinadas cinco pessoas (as **mortes** dão-se numa vivenda antiga, no mato e no meio da estrada), sendo todas elas jovens adolescentes com um aspecto hippie. A outra vítima é um familiar de Leatherface que é atropelado por um camião.

Uma questão curiosa nesta película é a abertura dos créditos iniciais e o desfecho dos créditos finais, sendo estes praticamente iguais – o nascer do sol – causando uma sensação de que algo está para acontecer em ambas as ocasiões, dando abertura para o

desenrolar da fita e a produção de futuras sequelas. O tom cómico, no filme também sobressai, quando Leatherface se veste de mulher ao jantar, devido ao facto de o irmão de Sally (Franklin) ser obeso, imbecil nas suas atitudes e mover-se por intermédio de uma cadeira de rodas (inclusive a sua morte) e por ser legal no Texas poder dar um tiro a quem devassar a propriedade de outra pessoa (tendo sido algo que os cinco jovens fizeram e sofreram as consequências dessa alegoria). Todos estes aspectos enfatizam o humor negro que disputou uma legião de seguidores e de cineastas que o adaptaram aos seus projectos cinematográficos dentro do género Terror (de acordo com J. A. Kerswell [2011]).

Segundo Kim Newman (2011), devido ao factor temporal e questões orçamentais, nos filmes de Terror originais dos anos setenta e oitenta não havia sangue nem elementos *gore* ou *gruesome*, contudo eram compensados pela sonoridade, que lhes dava um tom assustador. Apesar de não demonstrarem explicitamente, na tela, o que estava a acontecer, o espectador imaginava, devido a uma produção sonora que remetia para a realidade. *Massacre no Texas* (1974) não foge a esse registo, contudo o público pode visualizar a existência de *close-ups* nas cenas de cariz mais violento, como por exemplo em feridas abertas. Apesar de tudo, o título e o poster do filme foram criticados devido ao seu cariz explícito, assim como a *tagline*: “Who will survive and what will be left of them?” (de acordo com Kim Newman [2011]), pois a segunda parte da *tagline* remete para elementos *gore*, isto é, quais as partes do corpo humano irão sobrar após o massacre.

Kim Newman (2011) afirma que *Massacre no Texas* (1974) contém vários componentes do *serial killer* americano Ed Gein, contudo o filme é baseado em factos reais que nunca foram resolvidos. A família faz uma alusão a Norman Bates em *Psico* (1960) de Alfred Hitchcock, devido à sua disfuncionalidade. O suspense e violência de *Massacre no Texas* (1974) tiveram um impacto em vários filmes de Terror, principalmente os do subgénero *Slasher*, servindo de inspiração (ao utilizar os seus elementos como o assassino, *final girl*, mortes, entre outras) para longas-metragens que lhe sucederam.

Ao longo da fita e tal como as regras do subgénero *Slasher* sugerem, o assassino (Leatherface) esconde a sua verdadeira figura por detrás de uma máscara. Além disso, tem uma presença grande e pesada, assassinando as suas vítimas de uma forma cruel, através de instrumentos, como: uma serra eléctrica, facas, pregos, entre outros. Este aspecto influenciou películas que foram realizadas posteriormente, como é o caso de *Halloween*

(1978) ou *Sexta-feira 13* (1980), em que os assassinos utilizavam armas idênticas para chacinarem as suas vítimas.

O nome do assassino provém da tradução literária (“leatherface” – cara de pele), pois retirava a pele da cara das suas vítimas, cozia-as e usava-as como se fosse a sua própria face para esconder a sua figura desfigurada.

Leatherface já foi refeito e “reimaginado” em várias sequelas (três no total), num *remake* (2003), numa prequela e numa sequela do original, realizada em 2013.

3.11. *Massacre no Texas* (2003)

(Ver Anexo H)

Como já foi explicado, o filme original, *Massacre no Texas* (1974), realizado por Tobe Hooper é um dos grandes clássicos de Terror. Em 2003, foi realizado o *remake* pelas mãos do alemão Marcus Nispel. O título mantém-se, a história é idêntica, mas existe a adição de *gore* chocante.

O filme abre com uma (suposta) cena de *found footage*, onde polícias se encontram na cave onde se deu um crime. Pouco tempo depois, a emissão é cortada, devido à aparição de uma figura. A cena seguinte, passada nos anos setenta, abre com cinco jovens a andarem numa carrinha pão de forma, pelo Texas, com o intuito de chegarem ao México, para venderem droga. No caminho, dão boleia a uma rapariga estranha. Esta, por sua vez, tenta avisá-los para não irem para uma casa grande, porque reside nela um homem louco e assassino. Depois e sem qualquer tipo de explicação, a rapariga dá um tiro na cabeça. Logo de seguida, os cinco amigos param num talho (com um aspecto suspeito), explicam o incidente e ligam para o xerife local para os ajudar. O xerife, pelo telefone, combina com eles um local de encontro. O que eles não sabem é que estão muito próximos da casa de uma família de canibais (os Hewitt, porém, no original o nome era Sawyer), incluindo o assassino da serra eléctrica – Leatherface.

O **genérico inicial** começa aos primeiros quarenta e quatro segundos onde são apresentados os estúdios que produziram a película e só aos dois minutos e trinta e cinco segundos é que aparece o título da obra (com a data em que o caso foi aberto – 20 de Agosto de 1973). À medida que este aparece, ouve-se o narrador a abordar o resto dos acontecimentos, dizendo que foi um dos crimes mais bizarros da história norte-americana, ficando conhecido pelo “The Texas Chainsaw Massacre”. Quando o narrador diz o título (sendo este o título da obra) ouve-se o grito de uma mulher. Não existem mais créditos iniciais além dos afirmados anteriormente.

No **genérico final**, podem-se visualizar os créditos totais com letras brancas (o tipo de letra é equivalente a uma máquina de escrever) e uma música de fundo aterradora. Aos noventa minutos e quarenta e sete segundos, aparece um texto de baixo para cima a afirmar que este filme é baseado em factos reais, contudo foi modificado para fins dramáticos. Os

restantes créditos são apresentados da mesma forma, ou seja, os nomes a aparecerem de baixo para cima com letras brancas e fundo negro.

A **acção** dá-se mais à noite do que de dia, contudo há uma diferença de poucos minutos. Nos últimos minutos da obra começa a chover. As **localizações** são: num lago, num cemitério, numa estrada, num mato, numa cave antiga, numa carrinha pão de forma, numa morgue, nos arquivos da polícia do Texas, numa bomba de gasolina, num talho, numa casa de banho exterior, numa quinta abandonada, num estábulo, na casa dos Hewitt (casa de banho, salas, entrada, cave e quarto), num antigo ferro-velho, numa autocaravana estacionada, numa casa abandonada, num matadouro (exterior, interior, cozinha, cacifos dos funcionários e frigorífico), num camião e num carro da polícia. A **acção decorre** entre os dias 18 e 20 de Agosto de 1973 no Texas.

A **primeira cena** dá-se entre os primeiros quarenta e quatro segundos e os dois minutos e trinta e quatro segundos. O filme começa com imagens a preto e branco, narradas. As imagens são, supostamente (algumas delas), *found footage* dos acontecimentos que o filme irá retratar. O narrador afirma que é uma história baseada em factos reais, vendo-se vários polícias a analisarem cenas de crime com os corpos a serem transportados ou nos devidos locais. São igualmente mostradas partes dos corpos das vítimas (incluindo dentes) e a arma utilizada pelo *serial killer*: uma serra eléctrica. O narrador aborda a existência de uma cassete da polícia, sendo este o melhor exemplo das atrocidades daquele crime. A suposta cassete começa a ser transmitida (data do dia 20 de Agosto de 1973), onde podemos ver um polícia a analisar a cena do crime e a descer as escadas para uma cave na residência dos Hewitt. À medida que desce as escadas, afirma que foi naquele local que foi encontrada a vítima número um e aponta para as paredes, onde se podem ver marcas de unhas de mãos humanas e um tufo de cabelo de uma mulher. O narrador continua a narrar a história até aparecer o título da obra.

A **última cena** começa aos oitenta e sete minutos e cinquenta e nove segundos e termina aos oitenta e nove minutos, ainda com a imagem de Erin em fuga. Pode-se ouvir o relato da cassete gravada no dia 20 de Agosto de 1973 (suposto *found footage*), ou seja, a primeira e últimas cenas têm imagens em comum. A imagem aparece no momento em que ocorreu a primeira cena, quando o polícia entra na cave macabra onde Leatherface tinha as suas armas e partes dos corpos das suas vítimas. O polícia alerta quatro vezes o *cameraman* para ter cuidado onde coloca os pés, para não se magoar. Ao investigar o local,

ambos são surpreendidos pela presença de Leatherface, caindo o polícia e a câmara no chão. De seguida, vemos uma cena que representa um funeral, com vários homens a carregarem um caixão, sendo as imagens a preto e branco. Ouve-se o narrador a dizer que dois agentes ficaram gravemente feridos. De repente, vemos uma imagem gravada em *found footage* de Leatherface, afirmando o narrador que ela é a única conhecida do assassino e que o caso actualmente (2002 data das filmagens deste *remake*) ainda está em aberto.

O *remake* foi produzido pela produtora de Michael Bay (realizador de *blockbusters* como *Armagedon* [1998], *Pearl Harbor* [2001] ou o *franchise Transformers* [2007, 2009, 2011 e 2014]), a Platinum Dunes, responsável por outros *remakes*, como é o caso de *Pesadelo em Elm Street* (2010), *Sexta-feira 13* (2009) ou *Amityville - A Mansão do Diabo* (2005). O filme foi bem sucedido financeiramente, pois tinha um orçamento avaliado em 9,5 milhões de Dólares e fez em todo o mundo cerca de 107 milhões de Dólares³², contudo a crítica não foi positiva³³. Foi lançada, ainda pela produtora de Bay, uma prequela intitulada *Massacre no Texas: O Início* (2006), porém, a crítica foi negativa e, apesar do resultado de bilheteira ter sido satisfatório tendo em conta o “baixo” orçamento, a referida prequela fez metade do dinheiro do seu antecessor. Em 2013, foi lançada uma sequência do original (não foi produzida pela produtora de Bay) intitulada de *Texas Chainsaw: O Massacre* (2013), porém, a crítica tanto por parte do público como dos críticos foi unanimemente negativa³⁴ e o resultado de bilheteira foi pior que o do seu antecedente³⁵.

De acordo com Don Summer (2010), o *remake* de *Massacre no Texas* (1974) é potencialmente mais acessível de ser visto por um público mais actual do que o seu material de origem, tendo em conta que são temas anacrónicos. Contudo, esta fita de 2003

³² Ver resultados de bilheteira, de acordo com o website *BoxOfficeMojo*.

<http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=tcm03.htm>

³³ Ver website *RottenTomatoes*. Trata-se de uma fonte que coleciona todas as críticas, fazendo no final uma percentagem que identifica cada película como *fresh* (tradução: “fresco”, ou seja, a partir de 60% em diante) ou *rotten* (tradução: “podre”, ou seja, menos de 59% e inclusive). *Massacre no Texas* (2003) tem uma aprovação de 36%.

http://www.rottentomatoes.com/m/texas_chainsaw_massacre/?search=the%20texas

³⁴ Ver website *RottenTomatoes*. Trata-se de uma fonte que coleciona todas as críticas, fazendo no final uma percentagem que identifica cada película como *fresh* (tradução: “fresco”, ou seja, a partir de 60% em diante) ou *rotten* (tradução: “podre”, ou seja, menos de 59% e inclusive). *Texas Chainsaw: O Massacre* (2013) tem uma aprovação de 19%.

http://www.rottentomatoes.com/m/texas_chainsaw/?search=texas%20chainsaw

³⁵ Ver resultados de bilheteira, de acordo com o website *BoxOfficeMojo*.

<http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=texaschainsaw3d.htm>

é uma modernização do clássico dos anos setenta, devido ao excessivo uso de sangue e elementos *gore* e *gruesome*.

Na opinião de Kim Newman (2011), a cena em que a rapariga dá um tiro na cabeça é uma das melhores em termos técnicos alguma vez percepcionadas, pois podemos ver a cara dos cinco amigos assustados, aos gritos, enquanto a câmara se afasta, atravessando o buraco na cabeça da rapariga e o vidro dianteiro do carro. Além desta, existem outras cenas e técnicas que são mais apuradas comparativamente ao original, superando facilmente a direcção do *remake* de Nispel.

Parece existir uma comercialização do *remake* em relação ao original, em que os aspectos mais extremos se tornam mais apelativos para um novo público ou para aquele que vê ambas as películas. Na história, os cineastas preferiram apostar na sua evolução (por exemplo o nome da família de canibais só é conhecido na sequência da película original; no *remake* ele é revelado), assim como no desenvolvimento da maioria das personagens como a *final girl* (Erin interpretada por Jessica Biel), *Leatherface*, os quatro amigos e os restantes membros da família.

O *remake*, tem igualmente, um tom mais sério que o seu original (ou seja, não existem momentos de cariz cómico contrariamente ao original), em que não existem alegorias cómicas, como é o caso do assassino *Leatherface* se vestir de mulher durante o icónico jantar, no original. Os cinco amigos têm todos um tom mais sério, porém, neste tipo de filmes, existe sempre aquele que menospreza as situações que sucedem, sendo o caso de Morgan (Jonathan Tucker) que faz uma alusão a Franklin (irmão paraplégico da *final girl* Sally do original), porém, não há qualquer relação de parentesco com Erin (Jessica Biel). As relações dos cinco amigos são melhor exploradas e o público tem uma empatia imediata por todos eles: Erin é ponderada e não sabe do negócio de droga no México (ela pensava que ia a um concerto), levado a cabo pelo seu namorado Kemper (Eric Balfour) e pelos restantes. Morgan (Jonathan Tucker) é o único solteiro, sendo o menos sério dos amigos, enquanto Andy (Mike Vogel) e Pepper (Erica Leerhsen) são um casal recente que se conheceu por intermédio dos restantes. No original, as personagens são hippies e têm aparência de tal, contrariamente ao *remake* em que os jovens têm uma aparência normal, embora consumam drogas, contrariamente aos do original.

Como foi referido, o *remake* serve-se de novas convenções para que o público sinta mais empatia pelas vítimas. Por exemplo, a primeira morte é a de Kemper, sendo este o

cônjuge de Erin, dando-se a ruptura definitiva de um casal. Outro exemplo é o facto de Erin descobrir que está grávida (esta cena só se vê nas sequências eliminadas da versão em DVD) e nunca ter tido a oportunidade de contar a Kemper, fazendo com que o público sinta algum afecto pela sua personagem e queira que ela sobreviva no fim (além da gravidez, Erin descobre um anel de noivado no bolso do seu namorado, contudo este nunca teve oportunidade de a propor em casamento). Erin é também a personagem mais angelical, pois recusa fumar droga, beber álcool ou praticar sexo promíscuo.

Existe no *remake* uma mudança em relação à *final girl*, pois, no original Sally só pensa em fugir (além disso, o público nunca conheceu a sua personagem a fundo) e, na versão mais recente, Erin, além de fugir, luta contra Leatherface e outros membros da família (chegando mesmo a assassinar um deles), elaborando uma armadilha com o propósito de extinguir o mal vivido naquela casa. A *final girl* deixa de ter um papel de fugitiva e passa a ser uma guerreira ou, mesmo, a heroína da história.

Erin é a personagem principal, tendo frequentado uma casa de correcção. Vive há três anos com o namorado, não demonstra nudez, não é virginal, tem namorado, é corajosa, recusa-se a fumar droga, chegando a deitá-la fora da carrinha e deseja casar-se com o seu namorado. Trata-se de uma personagem que reprova os delitos dos seus amigos, é desconfiada, vigilante, disposta a ajudar os outros, tem atitudes masculinas (consegue abrir um cadeado com uma navalha e justifica-se, dizendo que tem irmãos mais velhos) e é uma personagem com maior sentido de moralidade ou princípios (por exemplo, numa cena em que Morgan quer matar um polícia, ela é a única que diz para que ele não o faça; quando os seus amigos estão a ponderar largar o corpo da rapariga que se suicidou, ela é a única que avisa que ela deve ter uma família e que não gostaria que lhe fizessem o mesmo). É a personagem mais tensa, pois é ela que vê o rasto dos corpos dos seus amigos, acaba com o sofrimento do amigo moribundo ao espetar-lhe uma faca na barriga e, quando é resgatada pelo camionista assume uma postura frágil, muito idêntica à rapariga que se suicidou no início, e assassina um dos familiares de Leatherface.

Relativamente a **Leatherface**, pouco ou nada é modificado, simplesmente a caracterização é melhorada tendo em conta a diferença temporal do original para o *remake*. Apesar de Leatherface ser o vilão central, no original, constatamos que a sua família é pouco desenvolvida pelos cineastas, enquanto no *remake* tem mais importância, fazendo com que haja mais vilões que o público deseje abater, sentindo uma antipatia mordaz.

Leatherface é um ser humano, tendo a cara deformada, podendo sofrer de uma doença de pele e deficiência mental. É alto, robusto, forte, sádico, não fala e corre atrás das suas vítimas para as assassinar. Utiliza várias máscaras, pois aproveita a pele do rosto das suas vítimas, fazendo as suas próprias máscaras. A roupa é a de um talhante, mas com um aspecto sujo. As suas armas são uma serra eléctrica, um machado, um gancho de metal para pendurar a carne e um metal de um candelabro. No final, não morre.

Nesta versão contemporânea do clássico de terror dos anos setenta, existem três vítimas assassinadas por Leatherface, duas por Erin e a jovem que se suicida no início da obra (a localização das mortes é: numa carrinha pão de forma, na casa dos Hewitt ao lado do estábulo, numa casa abandonada, na cave da casa dos Hewitt e na estrada). As vítimas de Leatherface são jovens, sexualmente activas, fumadoras de substâncias ilícitas, têm atitudes infantis, desprezam o perigo, são explosivas nas suas atitudes, medrosas, desvalorizam o perigo e são cobardes (exceptuando no momento em que têm uma arma para se defenderem). As duas vítimas mortas por Erin são: o amigo Andy que lhe pede para morrer, pois está farto de sofrer (não tem uma perna e o que lhe resta da mesma está mergulhada em sal e encontra-se suspenso por um gancho de pendurar carne) e o xerife que a atormentou e faz parte da família Hewitt (este é atropelado e esmagado, consecutivamente, pelo seu carro da polícia que Erin roubou).

No original, existe uma cena de boleia em que os amigos ajudam um homem bastante suspeito, que se vem a comprovar, depois, que era um membro da família Sawyer (Hewitt no *remake*), enquanto no *remake* os amigos ajudam uma rapariga que se encontra no meio da estrada e que viveu uma experiência traumática na casa do vilão Leatherface. Apesar de os avisar do perigo, ela acaba por se suicidar na carrinha.

Os críticos parecem tender a avaliar negativamente certos *remakes* devido à adição de *gore* ou *gruesome*, em que as mortes são mais sádicas ou explícitas e ao esquecimento do elemento surpresa, que muitas vezes é expressado por intermédio de uma banda sonora eficaz. De acordo com Don Summer (2010), *Massacre no Texas* (2003) foge a esse preconceito, pois todos os elementos estão na tela, incluindo um argumento mais complexo que o do seu material de origem.

3.12. Análise comparativa: *Massacre no Texas* de 1974 e 2003

(Ver Anexos G e H)

O **orçamento** e as **receitas de bilheteira** foram maiores no *remake* do que no original, contudo deve-se salientar que o número de espectadores foi superior no material de origem. Deve-se ter em conta a inflação do preço dos bilhetes e o facto de entre ambos os filmes haver uma diferença temporal de quase trinta anos.

Os **genéricos iniciais** são diferentes no seu todo, mas apresentam as duas películas como sendo baseadas em factos reais. Os **genéricos finais** não têm nada em comum, assim como os **conteúdos de abertura** e de **conclusão**. Todavia, pode-se evidenciar que existe uma maior diversidade de **ambientes** no *remake* relativamente ao original (no caso do *remake*, predomina o ambiente nocturno, enquanto no original é o diurno), mas em compensação existe um maior número de espaços físicos onde se desenrola a acção na versão contemporânea. Temporalmente, a acção decorre, em ambas as películas, durante três dias.

O **número total de personagens** é substancialmente maior no *remake*, tendo este cinquenta e cinco contra os trinta e um do original e, caso queiramos detalhar, verificamos que qualquer um dos indicadores (número de personagens masculinas, femininas e infantis) é superior na versão contemporânea.

As **cenas de abertura e conclusão** são igualmente diferentes, como referenciado na grelha em anexo e nos textos 3.10. e 3.11.

O **número de mortes** é maior no *remake* (seis contra cinco), assim como o de sobreviventes (dois sobreviventes contra um). Uma das razões que poderá levar ao aumento do número de mortes é o desenvolvimento da tecnologia, visto ser mais evoluída, tornando-se as mortes mais gráficas devido aos efeitos especiais. O **número de sobreviventes** pode-se dever ao facto de existirem mais personagens no material mais actualizado. Se existem mais mortes, existem, conseqüentemente, mais locais onde elas ocorrem, no *remake*.

Existe uma discrepância no número de **polícias ou detectives** na versão contemporânea, pois no original não existe nenhum e no *remake* quinze. O mesmo acontece com o **número de progenitores** (um no *remake* e zero no original). É de salientar que existem dois **casais** no *remake* e apenas um no original.

A *final girl* não tem o mesmo nome, pois chama-se Sally Hardesty, no original e Erin, no *remake*. Elas são diferentes, pelo simples facto de o público passar a “conhecer” melhor Erin do que Sally, sendo a Erin mais desenvolvida, enquanto personagem. Não têm apenas diferenças, também apresentam algumas semelhanças: são ambas personagens principais, não demonstram nudez, são desconfiadas e lutam pela sua sobrevivência. Sally tem um irmão paraplégico e demonstra um instinto de protecção em relação a ele, tem um estilo hippie, não lhe são conhecidos namorados e não luta contra o assassino, foge simplesmente. Erin tem namorado, vive há três anos com ele e deseja casar-se, não é virginal, frequentou uma casa de correcção, é corajosa, recusa-se a fumar drogas, sendo a personagem que reprova os delitos dos seus amigos, é vigilante, disposta a ajudar os outros, tem atitudes masculinas (consegue abrir um cadeado com uma navalha e justifica-se, dizendo que tem irmãos mais velhos) e é também a personagem com maior sentido de moralidade ou princípios (por exemplo, numa cena em que Morgan quer matar um polícia, ela é a única que diz para não o fazer ou quando os seus amigos estão a ponderar largar o corpo da rapariga que se suicidou, ela é a única que avisa que ela deve ter uma família e que não gostaria que lhe fizessem o mesmo). É a pessoa mais tensa, pois é ela que vê o rasto de corpos dos seus amigos e acaba com o sofrimento do amigo moribundo ao espetar-lhe uma faca na barriga. Quando é resgatada pelo camionista, assume uma postura frágil muito idêntica à rapariga que se suicidou no início e assassina um dos familiares de Leatherface. Como se pode comprovar, as *final girls* de ambas as películas têm as suas semelhanças, mas as diferenças são substanciais, pelo facto de Erin ser uma personagem mais desenvolvida.

O **assassino** é o mesmo em ambas as obras (Leatherface), contudo no *remake* as suas origens são expostas e descobre-se o seu nome, Thomas Hewitt. O perfil, a máscara e as suas origens são iguais.

No *remake*, Leatherface utiliza uma maior variedade de **armas** para assassinar as suas vítimas. O final é igual nos dois filmes, pois sabemos que o assassino sobrevive.

As **vítimas** são exclusivamente jovens, no original, contrariamente ao *remake*. Além disso, Erin contribui para a mortalidade da película, pois assassina um dos seus amigos e o xerife que fazia parte da família Hewitt. Leatherface, na versão contemporânea, só assassina jovens e ainda existe a adição de um suicídio de uma rapariga na adaptação contemporânea do clássico de Terror.

No original, não é utilizado **terror explícito** (vê-se pouco sangue), mas sim **psicológico** (provavelmente por questões orçamentais ou diminuto desenvolvimento da tecnologia), visto que não se vê ninguém a ser assassinado, mas ouvem-se sons referentes aos instrumentos utilizados para as mortes. No *remake*, tal também acontece, mas é mais recorrente o uso de terror explícito ou gráfico, podendo o espectador percepcionar as mortes das vítimas.

3.13. *Carnaval Sangrento* (1981)

(Ver Anexo I)

Em 1981, foi produzido o filme *Carnaval Sangrento*. Esta fita foi distribuída pela Paramount Pictures, depois do sucesso desta produtora quando lançou no ano anterior o *Slasher* de culto *Sexta-feira 13* (1980).

O filme começa vinte anos antes, contando a história de um grupo de mineiros que fica preso numa velha mina no Dia de São Valentim. Desses mineiros apenas um, Harry Warden, sobrevive, pois alimenta-se dos corpos dos seus colegas. Quando é desenterrado da mina (seis semanas depois do incidente), Harry é internado num hospício. Passado um tempo, Harry consegue fugir do hospício, assassinando os dois responsáveis pelo acidente, ao arrancando-lhes o coração. Ele promete vingança naquela cidade, afirmando que se os seus habitantes ousarem comemorar o Dia de São Valentim ele aparecerá, assim como os corpos do seus habitantes. Anos mais tarde, o Dia de São Valentim aproxima-se e os corpos começam a aparecer.

A **primeira cena** começa aos treze segundos e termina aos dois minutos e cinquenta e quatro segundos. A obra começa com dois mineiros (vestidos como tal) a caminhar numa mina antiga. Eles param e um deles começa a despir-se, revelando ser uma mulher. Ela fica de soutien e com as calças de mineiro, enquanto o outro atira a sua picareta para o lado. Eles começam a acariciar-se e ao tocar no peito da mulher, ele vê que ela tem um coração tatuado. A respiração dele fica ofegante, o que faz com que pegue nela e a encoste contra a picareta, trespassando o seu corpo (a ponta da picareta trespassa o coração tatuado no peito). Depois de focar o mineiro, a câmara entra pela boca da vítima, ouvindo-se um grito contínuo. A acção termina.

A **última cena** dá-se aos oitenta e três minutos e três segundos e termina aos oitenta e quatro minutos e quinze segundos, quando os habitantes da cidade se encontram na mina a tentar desterrar Axel. Nessa altura, um deles vê a mão do assassino a mexer, afirmando que ele está vivo. Sarah e T.J. correm para verem o estado do *serial killer* (existe um interesse maior por parte de Sarah). Todos olham para um buraco e vêem Axel a andar e a falar com os habitantes, principalmente a Sarah e T.J. Axel começa por falar com o falecido Harry de uma forma louca, ri-se e ameaça de mortes os habitantes locais. À medida que avança pelo túnel da mina até que o público deixe de o ver a si e à sua lanterna

na cabeça, Axel começa a cantar uma música assustadora, referindo-se ao falecido Harry. O fundo fica negro, começamos a visionar os créditos finais e ouvimos uma gargalhada maquiavélica e louca de Axel.

Nos primeiros treze segundos é revelado o nome da Paramount Pictures. De seguida, os **créditos iniciais** acompanham a primeira cena descrita anteriormente, até aos dois minutos e trinta segundos. Aos dois minutos e cinquenta segundos, é revelado o título da obra (com letras brancas sobre o fundo preto e os direitos do autor em baixo, do lado direito), sendo os dois “oo” da palavra “bloody” substituídos por dois corações. O coração do lado esquerdo começa a escorrer um líquido encarnado associado a sangue, tendo em conta a natureza da obra. Os **créditos finais** são simples, pois têm um fundo preto, letras a branco e uma música *country*. Os nomes aparecem de baixo para cima.

A **acção** é maioritariamente nocturna, porém, existem algumas cenas diurnas. As **localizações** desta fita são: na estrada, numa mina antiga, em duches, numa plataforma de trabalho da mina, em carros, numa lavandaria, num bar, no posto da polícia, na morgue, num ferro velho, numa loja de rua, num salão de festas e na cozinha do salão de festas. A **acção** dá-se nos dias doze, treze e catorze de Fevereiro de 1980/1981 (não é possível precisar o ano). Além disso, também existem cenas passadas vinte e doze anos antes da data anteriormente referida no dia de São Valentim, numa pequena cidade suburbana chamada Valentine Bluffs.

Carnaval Sangrento (1981) gerou controvérsia, devido à sua violência extrema (sendo um filme *gore* e explícito para altura em que foi produzido, de acordo com Don Summer [2010]), mas também devido ao facto de pertencer à “época de ouro” dos *Slashers* de Terror. Segundo Don Summer (2010), a película foi censurada, devido à exagerada violência do seu conteúdo, tendo sido pedido aos cineastas, caso estes quisessem que o filme fosse lançado nos cinemas, que cortassem cerca de nove minutos da fita, para conseguirem a classificação *Rated R* (maiores de dezassete anos ou menores de dezassete anos só na companhia de um adulto), sendo esta a catalogação mais alta e permitida nos cinemas (o filme estaria com uma classificação *NC-17*, que é para maiores de dezassete anos, sendo que os menores de dezassete não podem entrar, nem sequer na companhia de um adulto - a maioria destes filmes têm um lançamento limitado nos cinemas ou são directamente lançados em DVD ou Blu-Ray). Devido aos cortes que os cineastas tiveram que fazer nesta fita, a campanha de *marketing* para o promover foi subtil, perfazendo

aproximadamente seis milhões de Dólares, embora o orçamento fosse avaliado entre 1,5 a 2,5 Milhões de Dólares. Porém, teve mais sucesso quando foi lançado nos formatos de vídeo. Só em 2009, foi lançada uma versão em DVD com mais três minutos de violência, se bem que os restantes nunca tivessem sido exibidos aos espectadores.

Grande parte do filme passa-se, na “actualidade” (1980/1981), na mina onde os mineiros ficaram presos. Nesse espaço, os adolescentes daquela cidade estão a dar uma festa para comemorarem o Dia de São Valentim e, quando se apercebem que alguém anda a assassiná-los um a um, as circunstâncias tornam-se tensas, pois não sabem o que está ao virar da “esquina” ou num dos escuros e fundos túneis da mina. Além disso, a ausência de luz nos túneis parece criar momentos ainda mais assustadores, devido ao medo do ser humano em relação à escuridão e ao desconhecido.

Don Summer (2010) afirma que *Carnaval Sangrento* (1981) é um dos principais marcos no subgénero *Slasher*, visto que é violento, tenso, assustador e tem um bom vilão ou icónico (é silencioso, tem um andar lento ou calmo e usa uma máscara de gás). O assassino veste-se como um mineiro e utiliza uma picareta para extrair minerais, porém, usa-a para esventrar as suas vítimas de uma forma sangrenta e criativa, recorrendo a outros modos, igualmente, horrendos em que utiliza uma panela com água a ferver, uma torneira de chuveiro e uma pistola de pregos (um casal trespassado, um rosto fervido, um corpo com pregos de uma pistola encontrados na cabeça, os ferimentos da picareta, uma rapariga com uma torneira do chuveiro atravessada na cabeça ou um corpo encontrado dentro de uma máquina de secar a roupa).

Existem **dois assassinos**: Harry Ward, há vinte anos atrás e Axel Palmer, na “actualidade”, a tentar fazer-se passar pelo anterior. Harry Ward fica enterrado durante seis semanas devido a um acidente na mina onde trabalhava (no dia de São Valentim) e vê-se obrigado a recorrer ao canibalismo (come os seus colegas), caso queira sobreviver. No ano seguinte, assassina os culpados da causa do acidente. Axel Palmer é filho de um dos culpados pelo acidente de Harry e vê o seu pai a ser assassinado. Axel parece ser o assassino mais explorado pelos argumentistas desta película, sendo um homem alto, robusto, forte, não fala (quando vestido de mineiro), sádico, corre atrás das suas vítimas e tem por norma aparecer de surpresa. Harry morre e Axel, apesar de moribundo, consegue escapar pelos túneis da mina.

No total, **morrem** dez pessoas (as **localizações das mortes** são: na mina, numa casa, na lavandaria, no exterior da mina, na cozinha do salão de festas e no chuveiro), sendo apenas visionado pelo público um homem a ser morto por Harry. Esse homem é o pai de Axel, pois é culpado do acidente na mina (também é referido que existe o assassinio do outro culpado). As restantes mortes são executadas por Axel, mais precisamente, a assistente do Presidente da cidade (é a principal organizadora do baile do dia de São Valentim, que já não havia há vinte anos) e o sujeito do sexo masculino que contava a lenda de Harry (trabalhador ou dono do bar local). Além de adultos, Axel também assassina jovens, principalmente os seus colegas de trabalho na mina e as suas cônjuges. Ele perfura um casal com um objecto cortante, antes de este ter relações sexuais. Outro casal é morto, mas com mortes espaçadas, também dois membros de casais diferentes (um homem e uma mulher) e um jovem solteiro devido aos seus actos infantis e de cobardia (não toma conta de duas personagens do sexo feminino, sendo uma delas a *final girl*, preferindo fugir).

Neste filme não existe a típica rapariga virgem e inocente, aspecto que é mantido no *remake*, fugindo aos padrões deste subgénero. A *final girl* é Sarah, que não é virginal, que se encontra dividida entre dois amores (um deles é o assassino Axel), é uma personagem secundaria, não demonstra nudez, não é submissa, é frágil no campo amoroso, assumindo o papel de guerreira quando começam a aparecer os corpos e ajuda o herói a combater o assassino.

3.14. *São Valentim Sangrento 3D* (2009)

(Ver Anexo J)

Em 2009, o realizador Patrick Lussier decidiu voltar a trazer o filme outrora intitulado *Carnaval Sangrento* (1981), em português. Apesar de o título se manter em relação ao original, esta película traz ainda um extra: foi filmada em 3D Digital e lançada nos cinemas com esta tecnologia.

Inicialmente, a história parece ser igual ao seu original, porém, sofre algumas modificações que ajudaram a credibilizar, ainda mais, esta abordagem moderna do *Slasher* de culto. Por exemplo, no original, depois de Harry assassinar as pessoas do hospício, desaparece e deixa o seu ultimato, mas neste *remake* Harry, depois de cometer as suas atrocidades sanguíneas no hospital, vai ter à festa na mina, onde se celebra o Dia de São Valentim. Nesse local, assassina alguns adolescentes, mas é “supostamente” assassinado por um rapaz chamado Tom (Jensen Ackles). Dez anos depois deste trágico evento, o Dia de São Valentim aproxima-se e corpos dos habitantes locais começam a aparecer. Outra alteração nesta adaptação é o facto de não haver uma festa de comemoração do Dia de São Valentim, na mina (só no início do filme). Além disso, no original, Harry recorreu ao canibalismo de forma a sobreviver e no *remake* assassinou os colegas com o propósito de ficar com o oxigénio para ele.

No **genérico inicial**, durante vinte e dois segundos, é-nos apresentado o nome do estúdio e da distribuidora da obra, a Lionsgate. Ao minuto e trinta e quatro segundos, ou seja, durante a primeira cena, o nome da Lionsgate volta novamente a aparecer. Na segunda cena (ao minuto um e quarenta e dois segundos), continuam os créditos, podendo o espectador ver o hospital (Harmony Memorial Hospital) onde Harry Warden se encontra em coma. Na cena seguinte, vemos Harry em coma, parando os créditos iniciais com o nome dos três principais actores que integram o elenco (Jensen Ackles, Jaime King e Kerr Smith). Aos três minutos e oito segundos, aparece o título da obra em letras encarnadas e a 3D, ouvindo-se um grito de fundo de uma mulher. Depois do título da obra, os créditos continuam com a polícia a chegar ao hospital, devido às inúmeras mortes cometidas por Harry. Vários polícias encontram-se no hospital para ver o que se passou, quando se deparam com uma cena macabra. Na cena seguinte, pode-se ver um coração desenhado

com sangue humano e o xerife a destapar o corpo de uma senhora, podendo verificar-se que Harry lhe arrancou o coração.

Ainda nesta mesma cena, outro polícia mais velho chama o xerife e ambos têm uma pequena conversa, afirmando o mais antigo que Harry Warden acordou do coma e matou aquelas pessoas (pode-se ver um coração humano numa caixa de chocolates com uma decoração própria do dia de São Valentim e o desenho de um coração com sangue humano num espelho do hospital). O xerife olha para o espelho (estando a sua cara no meio do coração desenhado) e pergunta-se qual será o próximo local que Harry irá visitar. Nesse momento, a cena avança para uma festa a decorrer no túnel número cinco da mina da cidade. Pode-se ouvir música e um rapaz com uma lata de cerveja na mão sai do túnel para se dirigir para uma carrinha encarnada de caixa aberta (passa por vários jovens, deitando cerveja ao longo do seu percurso) onde se encontra uma rapariga loira sentada no capô. Eles beijam-se (sugerindo que são namorados), ele diz-lhe que a festa já se mudou para o interior do túnel, logo, têm que sair daquele local, contudo ela recusa, porque se encontra à espera de um casal amigo (Tom Hallinger e Sarah Palmer). Tudo isto se dá até aos cinco minutos e quinze segundos e os créditos param durante alguns segundos enquanto a acção se desenrola.

Aos cinco minutos e quarenta e nove segundos, os créditos iniciais voltam com uma vista sobre a festa à porta do túnel número cinco, voltando a parar novamente. Os créditos iniciais surgem de novo (com o nome dos argumentistas – Todd Farmer e Zane Smith) aos seis minutos e quarenta e um segundos (sendo a última paragem para revelar o nome do realizador), quando o casal Axel e Irene entram no túnel número cinco da mina (local da festa), à medida discutem sobre uma foto. Os créditos são retomados uma última vez, para revelar o nome do realizador da obra, Patrick Lussier, aos sete minutos e trinta e dois segundos, momento em que a *final girl*, Sarah, entra dentro da mina sozinha para ir ter com os seus amigos.

Os **créditos finais** são simples, pois têm um fundo preto, letras a branco e uma música *rock*. Os nomes aparecem de baixo para cima. A partir dos noventa e um minutos e quarenta segundos, o fundo preto é substituído por uma imagem da mina, como se o espectador estivesse a fazer uma visita guiada. Aos noventa e seis minutos e dez segundos, a imagem pára num local da mina e vê-se um mineiro a caminhar lentamente contra a câmara. Os créditos terminam, a câmara está em baixo, apontando para o mineiro que está

a olhar para o público. Faz uma investida com a picareta e a imagem muda para o símbolo da Lionsgate, dando a película por finalizada.

A **acção** é maioritariamente nocturna, porém, existem algumas cenas diurnas. As cenas dão-se na entrada da mina, mais precisamente, dentro do túnel número cinco, no exterior do hospital, num parque de estacionamento, no hospital, num restaurante, na casa de Ben Foley (entrada, escritório e alpendre), na casa abandonada do pai de Axel, no motel, Hunderbird Motel, mais precisamente, em três quartos e na recepção. As outras cenas passam-se na ponte sobre o rio, na estrada, na mata, no beco do supermercado, na entrada do supermercado, na entrada da delegacia da polícia, no alpendre da casa de Axel, no supermercado onde Sarah trabalha com Megan, na casa de Sarah e Axel, na delegacia da polícia, em carros, num camião, numa sala de interrogatório da polícia, no escritório do supermercado de Sarah e na lavandaria da casa de Sarah e Axel. **Temporalmente**, a acção decorre no momento em que se dá o acidente da mina, um ano depois de Harry sair do coma, provocando o massacre no hospital e na festa do dia de São Valentim e também, dez anos depois (“actualidade”). Todas as acções se passam na cidade de Harmony.

A **primeira cena** dá-se aos vinte e dois segundos e termina no primeiro minuto e trinta e nove segundos. A película começa com vários recortes de jornais de forma a introduzir a obra. Esta primeira cena é narrada por vários homens, que falam sobre um grupo de seis mineiros que ficaram soterrados numa mina antiga. O culpado é Tom Hanniger (filho do dono da mina), visto ter sido o último mineiro a sair e tratar-se de um acidente. Apenas um dos seis soterrados sobreviveu, Harry Warden, pois assassinou os seus colegas com uma picareta de forma a obter o oxigénio só para si e, quando chegou ao hospital, estava violento e a sofrer de alucinações, jurando vingança. Após um ano do incidente (dia de São Valentim), Harry encontra-se em coma e poderá nunca mais acordar.

A **última cena** começa aos oitenta e nove minutos e termina aos noventa e um minutos e vinte e sete segundos, quando seis mineiros estão na mina depois da explosão que sucedeu ao confronto entre o assassino Tom e os sobreviventes Sarah e Axel. Um bombeiro descobre Tom e pede ajuda aos colegas, contudo este pega na picareta e acerta no olho do ajudante, matando-o (muitas vezes a câmara dá a sensação que está dentro da máscara do mineiro assassinado, dando a percepção que o público são os seus olhos). Na cena seguinte, está uma ambulância, um carro de bombeiros e um da polícia à porta do túnel cinco e, no plano seguinte, vemos os mineiros a saírem do local, carregando Sarah e

Axel. Sarah abraça o deputado Martin, enquanto Axel é colocado numa maca pelos bombeiros. Ambos se dirigem a Axel e o deputado pergunta pelo paradeiro de Tom, sendo-lhe dito que está morto. O deputado sai de cena e Sarah toca na cabeça do seu marido, dizendo que o ama e ele retribui. Axel é levado para dentro da ambulância. Na cena seguinte, vemos os bombeiros a caminharem em frente, encontrando-se um deles, com uma aparência ferida, um pouco mais distante. À medida que a câmara se aproxima e não existem mais personagens à sua volta, o bombeiro tira a máscara, revelando ser Tom. Este sai de cena e começam os créditos finais.

São Valentim Sangrento 3D (2009) parece captar a essência do seu material de origem ao redireccionar a nova abordagem para espectadores que desconheciam a sua fonte. Para além do que foi mencionado, o facto desta película ter sido filmada em 3D Digital ajudou a adesão de espectadores. De acordo com Don Summer (2010), nesta longa-metragem, não é preciso que o espectador espere por momentos exactos até que algo vá contra o seu rosto (devido à tecnologia 3D Digital), pois existe a sensação de que os espectadores fazem parte da acção e que estão sentados num banco no meio da cidade, enquanto algo acontece.

A *final girl* é Sarah Palmer, que é uma das personagens principais. Não demonstra nudez, é corajosa (na primeira luta com o mineiro ajuda Axel), tem um maior sentido de moralidade, não é virginal, está casada há dez anos com Axel e têm um filho em comum. Traída pelo marido, submete-se a ele e não lhe mente. Tem uma boa figura, veste-se normalmente, não se destacando, é compreensiva, uma mãe extremosa, tem um instinto protector, é inteligente e perspicaz em algumas ocasiões. Vive um dilema quase no final da obra, sobre quem será o assassino: o seu marido ou Tom, acabando por descobrir que é o último através, dos seus instintos. Demonstra alguns sentimentos para com Tom, ajuda o marido quando está ferido depois do combate com Tom e é ela quem alveja o assassino e causa o fogo na mina, tornando-se a heroína da história.

No total, **morrem** vinte e duas pessoas e a localização das mortes é: no hospital, na mina, no parque de estacionamento do motel, num quarto do motel, na casa de Ben Foley, no beco do supermercado e no alpendre da casa de Sarah e Axel.

Harry Ward assassinou os membros do hospital, um adolescente que assusta Sarah com uma máscara de mineiro, ou seja, uma pessoa com atitudes infantis. Sarah encontra três mortos durante a sua fuga. Outro rapaz é assassinado num momento de

calma, na mina, onde Sarah, Irene e Axel estão escondidos (a vítima, quando se apercebe do perigo, alertada por Axel, corre e vai contra um tronco de madeira, caindo no chão, aparecendo o mineiro que lhe perfura o rosto). Uma rapariga aparece no momento de luta entre o mineiro Harry, Axel e Sarah, sendo o seu rosto perfurado (pela boca) por uma pá. Minutos mais tarde, por intermédio de uma jornalista que está a fazer um relato sobre o evento, que marca o décimo aniversário dos assassinatos, diz que foram mortas por Harry Warder vinte e duas pessoas (incluindo mulheres e crianças).

Tom Hallinger assassina um casal de amantes (Irene e um camionista), sendo o camionista casado e pervertido, pois gosta de filmar os seus encontros. Irene demonstra nudez explícita (ambos tinham tido sexo num motel antes de serem assassinados) e quando aparece a senhora da recepção para procurar o cão, ela não a avisa que o assassino está lá, enquanto continuava escondida debaixo da cama. A recepcionista é, igualmente, assassinada por Tom, tal como um trabalhador da mina, um dos assassinos de Harry Ward (Ben Foley), a amante de Axel, Megan (forma de punição), a empregada doméstica de Axel e Sarah, o antigo xerife da cidade, Burke (foi um dos principais causadores da morte de Harry, pois disparou vários tiros sobre o opositor, daí a sua punição) e um mineiro que tenta ajudá-lo, quase no final da fita, quando Tom está soterrado, depois da luta com Sarah e Axel.

Contrariamente ao original, o assassino do *remake* é Tom e não Axel (há 10 anos tinha sido Harry Ward), sendo uma diferença relevante nesta nova adaptação do clássico de Terror. Ambos são seres humanos e com traumas: Harry com o trauma do acidente na mina e Tom por ter sido o principal causador do desastre e das mortes que se sucederam, no dia de São Valentim, quando Harry saiu do coma. Tom tem alucinações, toma medicamentos e assume uma dupla personalidade, ou seja, a sua e a de Harry. Quando estão vestidos de mineiros, ambos são iguais nas formas de matar - são sádicos e perversos. Aparentam ser homens fortes, robustos, não falam quando vestidos de mineiros, correm atrás das suas vítimas e têm por norma aparecer de surpresa. Deve-se salientar que se sabe que Harry foi assassinado por três cidadãos locais da cidade: Ben, o pai de Axel e o pai de Tom. Vestem-se de mineiros e utilizam como arma uma picareta. Harry é assassinado, mas Tom não.

Além do acréscimo do 3D Digital, esta fita parece fazer jus ao seu material de origem, criando vários momentos de tensão (não são tão obscuros e sombrios como os do

original, mas continuam a ser tensos) e de suspense. As mortes são engenhosamente criativas, sangrentas, violentas e *gory*. Por vezes, o desenvolvimento da tecnologia não é sinónimo de uma melhoria cinematográfica ou até mesmo da história, mas *São Valentim Sangrento 3D* (2009) foge a este contrassenso porque, além de algumas inovações na história e adição de mais *gore* do que o seu original, consegue manter a identidade do seu material de origem, criando novos fãs.

3.15. Análise comparativa: *Carnaval Sangrento de 1981* e *São Valentim Sangrento 3D de 2009*

(Ver Anexos I e J)

Pode-se verificar que o **orçamento** e as **receitas de bilheteira** foram maiores no *remake* do que no original. Neste caso e apesar da inflação do preço dos bilhetes (ambos os filmes têm uma diferença temporal de quase trinta anos), deve-se salientar que o número de espectadores foi superior no *remake*.

Os **genéricos** são diferentes no seu todo, assim como as **cenas de abertura e de conclusão** (por exemplo, a música no original é *country* e a do *remake* é *rock*, sendo estilos musicais diferentes). Os **ambientes** são idênticos, existindo um maior número de espaços físicos onde se desenrola a ação. Existem, igualmente, mais **épocas temporais** no original do que no *remake*.

O **número de personagens** é maior no *remake*, tendo este duzentos e vinte e oito contra os duzentos e nove do original, embora exista o mesmo número de personagens infantis em ambas as fitas (duas). Se detalharmos, pode-se verificar que os números são superiores em termos de personagens masculinas e femininas no *remake*, comparativamente ao original.

As **cenas de abertura e conclusão** são igualmente diferentes, como referenciado na grelha e nos textos 3.13. e 3.14.

O **número de mortes** é maior no *remake* (vinte e duas mortes contra dez), porém, o número de sobreviventes é mais diminuto (quatro sobreviventes contra sete). É de salientar que são assassinadas mais personagens masculinos do que femininas, no original, observando-se o contrário, no *remake*. Se há mais mortes, existem, conseqüentemente, mais **locais** onde elas são executadas, ou seja, existem mais **espaços físicos** no *remake* do que no original.

O **número de polícias ou detectives** é mais elevado na versão contemporânea (trinta contra sete), assim como o número de progenitores (dois contra um) e de casais (três contra cinco).

A *final girl* possui o mesmo nome, Sarah, contudo apresenta mais diferenças do que semelhanças. Ambas não são virginais, estão divididas entre dois amores, não apresentam nudez, assumem o papel de guerreiras e ajudam o herói a combater o

assassino. A Sarah do original é uma personagem secundária, sendo, por isso, menos desenvolvida que na versão actual. Além disso, a “nova” Sarah é mãe e casada (quando aparece dez anos antes, aparenta ser adolescente, mas na maioria do filme é adulta), enquanto a “antiga” é uma adolescente. A Sarah de 2009 é a personagem com maior sentido de moralidade, é traída pelo seu marido, não mente ao seu cônjuge e por vezes submissa para com ele. Tem uma boa figura, veste-se normalmente, não se destacando, é compreensiva, uma mãe extremosa, tem um instinto protector, é inteligente e perspicaz em algumas ocasiões. Vive um dilema, quase no final da obra, sobre quem será o assassino: o seu marido ou Tom, acabando por descobrir que é o último, através dos seus instintos. Ajuda o seu marido quando está ferido depois do combate com Tom e é ela quem alveja o assassino e causa o fogo na mina, tornando-se a heroína da história.

O **assassino** é diferente de obra para obra, pois no original é Axel Palmer e no *remake* Tom Hanniger. O primeiro *serial killer* ou o mineiro enterrado continua a ser Harry Ward. Visto serem personagens diferentes numa e noutra película, não existe termo de comparação entre elas. O único aspecto comparativo entre Axel e Tom são os traumas emocionais que ambos sofreram, visto que o primeiro viu o seu pai ser assassinado por Harry no filme original e Tom foi o principal causador do desastre na mina e das mortes que aconteceram, no dia de São Valentim, quando Harry acordou. O Harry Ward do original recorreu ao canibalismo para sobreviver e, no ano seguinte assassinou os culpados do seu desterro (um deles o pai de Axel), enquanto Harry do *remake* assassinou os seus colegas para obter a maior quantidade de oxigénio e, quando acordou do coma, no dia de São Valentim, assassinou todos aqueles que se intrometeram no seu caminho.

Quando vestidos de mineiros, as características são exactamente iguais, uma vez que aparentam ser homens altos, fortes, não falam, são sádicos, correm atrás das suas vítimas e têm por norma aparecer de surpresa. No original, são utilizadas mais armas para chacinar as vítimas do que no *remake*. O fato e máscara são os mesmos e em ambas as películas os assassinos não são mortos.

As **vítimas** são maioritariamente adultos ou jovens, nas duas versões. Em ambas as películas é utilizado o **terror explícito ou gráfico**, embora no *remake* não exista **terror psicológico** (todas as mortes são explícitas ou gráficas), contrariamente à versão mais antiga.

3.16. Análise comparativa: os 5 *Slashers* Originais

(Ver Anexos A, C, E, G e I)

Pode-se identificar a não existência de qualquer tipo de semelhanças entre eles no **Genérico Inicial**, contudo o **Final** é praticamente igual, sendo as únicas diferenças a música de fundo, a cor das letras (só em *Halloween* [1978] as letras são amarelas em vez de brancas como nos restantes quatro, mantendo-se o fundo preto) e a forma como são apresentadas.

Na maioria destas películas, o **ambiente da acção** é nocturno, exceptuando *Massacre no Texas* (1974), em que prevalece o meio diurno. Tal parece ser devido ao facto de a escuridão estar associada ao medo. Em alguns casos, existem outras condições atmosféricas associadas ao clima de terror como o nevoeiro, a precipitação e a trovoadas e outras, como o Sol a desaparecer e a nascer.

Referentemente à **localização** destes filmes, existem locais padrão que são comuns em quase todos eles, sendo estes: em carros, em cemitérios, dentro de casa, na rua ou estrada e no mato. Existem locais específicos para cada longa-metragem, mas os anteriormente mencionados encontram-se presentes em quase todos os *Slashers* abordados.

Temporalmente (na maioria dos casos), a acção decorre sempre na época em que foram produzidos, sendo algo comum em todos os filmes, porém, existem *flashbacks* referentes ao passado em: *Carnaval Sangrento* (1981), *Sexta-feira 13* (1980) e *Halloween* (1978), que acabam por influenciar o presente.

Apesar das dificuldades de contagem, pode-se assumir que *Carnaval Sangrento* (1981) é a película com um maior **número de personagens** femininas, enquanto *Massacre no Texas* (1974) é o que detém menos (sessenta contra nove, respectivamente). O número de personagens masculinas é maior em *Carnaval Sangrento* (1981) e o menor em *Sexta-feira 13* (1980) (cento e quarenta e sete contra vinte, respectivamente). O número de personagens infantis é maior em *Halloween* (1978), mas em *Sexta-feira 13* (1980) e *Massacre no Texas* (1974) são verificados os números mais diminutos (quarenta e oito contra apenas uma personagem em ambos os filmes, respectivamente). O filme com um maior número de personagens totais é *Carnaval Sangrento* (1981), pois tem aproximadamente duzentas e nove e o que tem menos é *Massacre no Texas* (1974) com apenas trinta e uma. Como forma de justificação, basta olhar para os orçamentos de ambos

os filmes e verificarmos que *Carnaval Sangrento* (1981) é o que detém maiores custos de produção, enquanto *Massacre no Texas* (1974) é o menor. Além disso, a distância temporal (oito anos) pode ser um factor a ter em conta (devido ao desenvolvimento da indústria cinematográfica no campo de efeitos visuais, ou seja, havendo mais efeitos especiais o orçamento aumenta). Em todas as películas analisadas, existem sempre mais personagens masculinas do que femininas, porém, *Sexta-feira 13* (1980) foge a essa regra, por ter apenas mais um ser humano do sexo feminino do que masculino, mas tal não parece ser relevante.

Em três filmes analisados, na **primeira cena**, existe sempre uma ou mais **mortes**, sendo algo que se pode considerar padrão no subgénero *Slasher*. *Pesadelo em Elm Street* (1984) e *Massacre no Texas* (1974) fogem a esse paradigma, contudo no primeiro mencionado a obra abre com o assassino, Freddy, a afiar as suas lâminas (sugerindo que algo de mal irá acontecer ou já aconteceu) e no segundo ouve-se alguém a escavar um buraco (provavelmente para desenterrar ou enterrar um corpo humano) e, no instante seguinte são mostradas imagens de partes do corpo humano. Pode-se afirmar que nas primeiras cenas alguma coisa de cariz malicioso (como uma morte) acontece ou está para acontecer, de forma a preparar o espectador para o resto da película.

Na **última cena**, em todos os filmes sem excepção, ou existe um confronto final com o assassino ou é deixado um final em aberto para futuras sequelas. Em *Sexta-feira 13* (1980) é deixado um final em aberto, pois Alice afirma que foi arrastada por Jason para dentro do lago; em *Halloween* (1978) o corpo de Michael Myers, depois de ser alvejado várias vezes e cair da varanda de um primeiro andar, desaparece sem qualquer tipo de explicação; em *Pesadelo em Elm Street* (1984) existe um confronto final em que se vê que Freddy ganhou; em *Massacre no Texas* (1974) a *final girl*, Sally, consegue fugir, mas antes é perseguida pelos assassinos e, em *Carnaval Sangrento* (1981), o assassino, Axel, apesar de ferido, consegue fugir pelos túneis da mina.

Em todos os filmes estudados, existe pelo menos uma sobrevivente do sexo feminino, ou seja, a **final girl**. Em películas como *Sexta-feira 13* (1980), *Pesadelo em Elm Street* (1984) e *Massacre no Texas* (1974), apenas existe uma sobrevivente, fixando a perseverança da *final girl* no subgénero tratado (considerando os principais protagonistas). O nome das *final girls* são todos diferentes entre si, assim como as suas personalidades

como exemplificado na grelha. Existem semelhanças, mas são notórias as diferenças apresentadas.

Em obras como *Carnaval Sangrento* (1981) e *Halloween* (1978) há **sobreviventes** do sexo masculino ou até mesmo personagens infantis. Na primeira fita sobrevivem duas protagonistas (incluindo a *final girl*) e cinco homens (não existem personagens principais infantis, daí não serem consideradas), enquanto na segunda sobrevive apenas a *final girl* (Laurie Strode), o psiquiatra de Michael (Dr. Loomis) e duas crianças. Como se pode verificar, sem qualquer tipo de exceção, existe sempre uma *final girl* nas películas escolhidas e sobrevive em todas elas (não significa que não possa ser assassinada na[s] sequela[s], caso exista[m]).

As películas com maior **número de mortes** do sexo feminino (cinco mulheres) são *Carnaval Sangrento* (1981) e *Sexta-feira 13* (1980) e as com menor número é *Massacre no Texas* (1974) e *Pesadelo em Elm Street* (1984), com duas. A obra com maior número de mortes do sexo masculino (seis homens) é *Carnaval Sangrento* (1981) e as com menor número são *Halloween* (1978) e *Pesadelo em Elm Street* (1984), com duas. É notório que em nenhum destes filmes são assassinadas personagens infantis e morrem mais personagens do sexo masculino do que feminino (exceptuando *Halloween* [1978], sendo a única fita que foge a este “padrão”). A longa-metragem com maior número de mortes totais é *Carnaval Sangrento* (1981), sendo onze (é notório que esta obra aparece sempre com o maior número de mortes no feminino e no masculino), enquanto em *Pesadelo em Elm Street* (1984) morrem quatro pessoas (é a fita com menor número de mortes).

A **localização** dos assassinatos tende a ser dentro de casa ou no mato. Exceptuando *Sexta-feira 13* (1980), pelo menos uma morte, nos restantes filmes, é dentro de casa (nesta película a casa é substituída pelos bangalós do parque de campismo, obtendo a mesma designação). A casa é vista como um local seguro das vítimas, mas neste subgénero tal é transgredido, pois não existe um local onde as personagens se podem esconder, ou seja, parece que estão à espera de ser mortas, visto que não existe escapatória ou um sítio para se barricarem. O mato ou floresta é o outro local privilegiado, contudo em *Pesadelo em Elm Street* (1984) e em *Carnaval Sangrento* (1981) não existem assassinatos nessas localizações.

A película com maior número de **casais e progenitores** é *Pesadelo em Elm Street* (1984) (cinco e oito, respectivamente), porém, *Massacre no Texas* (1974) é o que detém

menos (um e zero, respectivamente). Parece que tal pode ser evidenciado pelo facto de haver mais personagens em *Pesadelo em Elm Street* (1984) do que em *Massacre no Texas* (1974) e a narrativa do primeiro é mais complexa do que a do segundo. Além disso, o orçamento de *Pesadelo em Elm Street* (1984) é maior do que o do *Massacre no Texas* (1974), logo, é mais maleável colocar mais personagens, visto haver mais dinheiro.

Existe pelo menos um **assassino** e os seus nomes diferem. No caso de *Halloween* (1978), existe a versão adulta e infantil de Michael Myers; *Carnaval Sangrento* (1981) existem duas versões de Harry Ward (no final descobre-se que afinal é Axel) e nas outras fitas é apenas uma pessoa a massacrar as vítimas. Todos os assassinos são homens, porém, *Sexta-feira 13* (1980) difere deste padrão, pois trata-se de uma mulher – Pamela Voorhees. Todos os assassinos são seres humanos, mas Freddy de *Pesadelo em Elm Street* (1984) “renasceu”, tornando-se um ser sobrenatural. Outros podem ser seres traumatizados por algum motivo e culpam todos aqueles que se metem no seu caminho, como forma de punição e vingança. Os perfis dos assassinos são diferentes, embora existam algumas semelhanças entre eles, na seguintes situações: quando assassinam as suas vítimas são seres silenciosos (exceptuando Freddy Krueger), utilizam uma ou mais armas para matar as vítimas e três deles utilizam uma máscara para cobrir o rosto (*Massacre no Texas* [1973], *Carnaval Sangrento* [1981] e *Halloween* [1978]). Apenas um dos assassinos é morto no final da obra, sendo ela Pamela Voorhees de *Sexta-feira 13* (1980), mas, nas suas sequelas o seu filho, Jason, renasce dos mortos com o propósito de vingar a morte da sua mãe.

As **vítimas** tendem a ser jovens, praticantes de sexo promíscuo e explícito, consumidoras de substâncias ilícitas ou álcool, despreocupadas e infantis nas suas atitudes. Existem adultas, contudo a maioria são jovens que frequentam o ensino secundário ou universitário.

Todas as películas escolhidas têm no seu conteúdo **terror psicológico**, duas delas (*Halloween* [1978] e *Massacre no Texas* [1974]) não contêm **terror explícito** e as restantes têm-no (*Pesadelo em Elm Street* [1984], *Sexta-feira 13* [1980] e *Carnaval Sangrento* [1981]). *Halloween* (1978) e *Massacre no Texas* (1974) são as longas-metragens mais antigas e as que têm o menor orçamento, comparativamente às restantes, sendo um dos motivos pelos quais não existem tais efeitos visuais que dêem a sensação de terror explícito com elementos *gore* ou *gruesome*.

3.17. Análise comparativa: os 5 *Remakes* dos *Slashers*

(Ver Anexos B, D, F, H e J)

A comparação de todos os *Remakes* dos *Slashers* permite comprovar que não existe qualquer tipo de semelhanças entre eles, tanto no **Genérico Inicial** como no **Final**.

Em todas as películas, o **ambiente** é maioritariamente nocturno. Em alguns casos, existem outras **condições atmosféricas** associadas ao clima de terror como tempestade, chuva torrencial e até mesmo neve.

No que diz respeito à **localização** destes filmes, existem locais padrão que são comuns em quase todos eles, sendo estes: em carros, bombas de gasolina, dentro de casa, na rua, estrada e no mato. Obviamente, existem locais específicos para cada longa-metragem, embora os anteriormente mencionados se encontrem presentes em quase todos os *Slashers* abordados.

A **acção temporal** é maioritariamente na actualidade, sendo algo comum em todos os filmes, porém, existem *flashbacks* referentes ao passado ou até mesmo uma parte de cada película que se foca exclusivamente nesse marco temporal (funcionando como uma prequela de menor duração). *Massacre no Texas* (2003) é o único onde a acção se desenrola no presente, ou seja, durante três dias, não fazendo alusões ao passado.

Apesar das dificuldades de contagem, pode-se assumir que *Pesadelo em Elm Street* (2010) é o filme com maior **número de personagens** femininas, masculinas, infantis e totais (duzentas e cinco, duzentas e setenta nove, sessenta oito e quinhentas e cinquenta duas, respectivamente) e tal pode ser comprovado por ser a película com o maior orçamento dentro dos *remakes*. *Massacre no Texas* (2003) tem o menor número de personagens femininas (seis), enquanto *Sexta-feira 13* (2009) detém o número mais diminuto de personagens masculinas, infantis e totais (quinze, uma e vinte cinco, respectivamente).

A **cena de abertura** é muito semelhante em quase todos os filmes, pois ou se dá um assassinato, uma tentativa de morte e recortes de jornais a abordar um crime ou desastre. *Halloween* (2007) é aquele que foge a este tipo de estrutura, contudo o filme começa com um pequeno Michael Myers a lavar um canivete, pois assassinou um dos seus ratos de estimação, sendo este aspecto associado à chacina que se irá desenrolar ao longo da obra.

Na **cena final**, em todos os filmes sem exceção, ou existe um confronto final com o assassino ou é deixado um final em aberto para futuras sequelas. Em *Sexta-feira 13* (2009), os sobreviventes pensam que mataram Jason, mas este renasce, o mesmo acontece em *Pesadelo em Elm Street* (2010) e *Halloween* (2007). Em *São Valentim Sangrento 3D* (2009), o assassino consegue fugir, deixando espaço para uma futura sequência, assim como *Massacre no Texas* (2003).

Halloween (2007) é o filme com o maior **número de sobreviventes** femininos, infantis e totais (dois, dois e cinco, respectivamente). *São Valentim Sangrento 3D* (2009) tem o maior número de sobreviventes masculinos, sendo dois. Além de *Halloween* (2007), os restantes quatro filmes têm apenas uma sobrevivente do sexo feminino, ou seja, a *final girl*, fixando a perseverança desta (o nome das *final girls* são todos diferentes entre si, assim como as suas personalidades, como exemplificado na grelha e nos textos, porém, parece existirem algumas semelhanças, mas são notórias as diferenças) no subgénero tratado (considerando os principais protagonistas), em *Massacre no Texas* (2003) não sobrevive ninguém do sexo masculino e em *Sexta-feira 13* (2009) e *Pesadelo em Elm Street* (2010) como não existem personagens infantis principais, logo, não são consideradas sobreviventes, daí o número ser zero. *Massacre no Texas* (2003), *Sexta-feira 13* (2009) e *Pesadelo em Elm Street* (2010) são as películas com o menor número de sobreviventes totais, contando com apenas dois.

São Valentim Sangrento 3D (2009) tem o maior **número de mortes** do sexo feminino e de personagens totais (doze e vinte dois, respectivamente). *Halloween* (2007) detém o maior número de mortes masculinas e infantis (treze e uma, respectivamente). *Massacre no Texas* (2003) e *Pesadelo em Elm Street* (2010) têm o menor número de mortes femininas, masculinas, infantis e totais (dois, dois, zero e quatro, respectivamente).

A **localização** dos assassinatos tende a ser dentro de casa ou no mato. A casa é vista como um local seguro das vítimas, mas neste subgénero este aspecto não é observado. O mato ou floresta são outros locais privilegiados, mas em *Pesadelo em Elm Street* (2010), *Massacre no Texas* (2003) e em *São Valentim Sangrento 3D* (2009) não existem assassinatos nessas localizações.

São Valentim Sangrento 3D (2009) é o filme que detém um maior **número de polícias ou detectives** (trinta), enquanto *Sexta-feira 13* (2009) tem apenas um. A primeira película mencionada tem também o maior **número de casais** (cinco no total, mas dois

deles estão amantizados), porém, *Massacre no Texas* (2003) tem o menor número (apenas um). A última fita tem também o menor **número de progenitores** (apenas um), contrariamente a *Pesadelo em Elm Street* (2010) que tem quinze.

O número de **assassinos** varia entre um e dois, sendo consensual, pois durante grande parte de cada filme é apenas um o *serial killer* fulcral para o desenrolar da trama (pode ser uma versão mais jovem ou então pode ter sido indiciado por outra pessoa). Os nomes são todos diferentes, assim como as suas personalidades. Todos os assassinos são homens, mas *Sexta-feira 13* (2009) difere deste padrão, pois trata-se de uma mulher – Pamela Voorhees no início da película para dar lugar ao seu filho Jason. Todos os assassinos são seres humanos, no entanto Freddy de *Pesadelo em Elm Street* (2010) “renasceu”, tornando-se um ser sobrenatural, assim como Jason de *Sexta-feira 13* (2009). Outros podem ser seres traumatizados por algum motivo e culpam todos aqueles que se meterem no seu caminho, como forma de punição e vingança. Os perfis dos assassinos são diferentes, embora existam algumas semelhanças entre eles: quando assassinam as suas vítimas são seres silenciosos (exceptuando Freddy Krueger), utilizam uma ou mais armas para chacinar as vítimas e quatro deles utilizam uma máscara para cobrir o rosto (exceptuando *Pesadelo em Elm Street* [2010]). Nenhum dos assassinos é morto no final da obra.

As **vítimas** tendem a ser jovens, praticantes de sexo promíscuo e explícito, consumidores de substâncias ilícitas ou álcool, despreocupadas e imbecis nas suas atitudes. Existem adultas, mas é mais comum serem jovens que frequentam o ensino secundário ou universitário.

Todas as fitas têm **terror explícito** e tal deve-se à evolução da tecnologia que permitiu a elaboração de efeitos de cariz *gore* ou *gruesome* nas suas películas, de uma forma mais realista. Contudo, duas películas não têm **terror psicológico**, quando se dá uma morte (por serem tão explícitas), sendo elas: *Pesadelo em Elm Street* (2010) e *São Valentim Sangrento 3D* (2009).

3.18. Análise comparativa: os 10 *Slashers*

(Ver Anexos A, B, C, D, E, F, G, H, I e J)

Todos os filmes analisados (quer sejam *remakes* ou originais) obedecem a uma classe, ou seja, um género (Terror) e a um subgénero (*Slasher*), na medida em que todos eles possuem características próprias que os torna facilmente identificáveis pelos espectadores.

A abordagem das dez películas analisadas, em termos comparativos, permite concluir que o orçamento dos *remakes* é substancialmente maior do que os orçamentos dos filmes originais. *Halloween* (1978) teve um orçamento avaliado em 325 mil Dólares³⁶ e o seu *remake* (*Halloween* [2007]) foi de 15 milhões de Dólares³⁷; *Sexta-feira 13* (1980) teve um orçamento de 550 mil Dólares³⁸ e *Sexta-feira 13* (2009) foi de 19 milhões de Dólares³⁹; *Pesadelo em Elm Street* (1984) teve um orçamento de 1,8 milhões de Dólares⁴⁰ e o *remake* (*Pesadelo em Elm Street* [2010]) foi de 35 milhões de Dólares⁴¹ (esta nova adaptação teve o maior orçamento de todos os filmes referidos); *Massacre no Texas* (1974) teve um orçamento de 83,532 mil Dólares (número aproximado)⁴², enquanto o seu *remake* (*Massacre no Texas* [2003]) foi de 9,5 milhões de Dólares⁴³; *Carnaval Sangrento* (1981) teve um orçamento de 2,3 milhões de Dólares⁴⁴ (de todos os originais é aquele que detém o maior orçamento) e o *remake* (*São Valentim Sangrento 3D* [2009]) foi de 15 milhões de Dólares⁴⁵. O aumento do orçamento dos *remakes* relativamente aos respectivos originais,

³⁶ Ver fonte:

<http://www.the-numbers.com/movie/Halloween#tab=summary>

³⁷ Ver fonte:

[http://www.the-numbers.com/movie/Halloween-\(2007\)#tab=summary](http://www.the-numbers.com/movie/Halloween-(2007)#tab=summary)

³⁸ Ver fonte:

<http://www.the-numbers.com/movie/Friday-the-13th#tab=summary>

³⁹ Ver fonte:

<http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=fridaythe13th09.htm>

⁴⁰ Ver fonte:

<http://www.the-numbers.com/movie/Nightmare-on-Elm-Street-A#tab=summary>

⁴¹ Ver fonte:

[http://www.the-numbers.com/movie/Nightmare-on-Elm-Street-A-\(2010\)#tab=summary](http://www.the-numbers.com/movie/Nightmare-on-Elm-Street-A-(2010)#tab=summary)

⁴² Ver fonte:

<http://www.the-numbers.com/movie/Texas-Chainsaw-Massacre-The#tab=summary>

⁴³ Ver fonte:

<http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=tcm03.htm>

⁴⁴ Ver fonte:

<http://www.imdb.com/title/tt0082782/>

⁴⁵ Ver resultados de bilheteira de acordo com o website *BoxOfficeMojo*.

<http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=mybloodyvalentine09.htm>

deve-se à inclusão de elementos gráficos, ou seja, de efeitos visuais (elementos *gore* ou *gruesome*, por exemplo), que encarecem o preço da produção. De facto, na actualidade, parece existir um maior desenvolvimento dos efeitos visuais, se considerarmos que existe um distanciamento temporal, entre o original e o seu *remake*, de cerca de trinta anos.

Apesar das diferenças de orçamento, todos os filmes foram bem sucedidos financeiramente (tanto os originais como *remakes*), pois excederam os padrões de sucesso de Box Office, ou seja, todos eles, pelo menos triplicaram o orçamento⁴⁶. Os originais são catalogados como filmes de culto (parecendo ser outro dos motivos pelo qual são bem sucedidos financeiramente, pois continuam a ser abordados ao longo dos anos, após o seu lançamento, pelos teóricos que estudam o subgénero, como: J. A. Kerswell [2011], James Marriott [2010], Kim Newman [2010 e 2011], Peter Normanton [2012], Don Summer [2010], entre outros), porque obedecem a certas características que lhes permite obter esse estatuto, tais como: serem controversos; ridicularizarem as suas personagens (estereotipá-las); fugirem às questões sociais, morais ou legais (existir um *serial killer* ou fora da lei); serem filmes que pertencem a um subgénero padrão, que parece motivar uma legião de aficionados, tornando-se ícones da cultura cinematográfica e levando à criação dos respectivos *remakes*. Nas novas abordagens de películas de culto com mais de trinta anos, as narrativas, os elementos estruturais e as características referentes ao conteúdo de cada obra (incluindo a própria história) são modificados.

O conceito generalizado de *remake* está associado à questão da hibridação de Néstor García Canclini (1990), já atrás abordada. Trata-se de uma nova abordagem na visualização de películas originais que são produzidas na actualidade (*remakes*), ou seja, o passado (original) é substituído por novos elementos (*remake*). Esta nova abordagem pressupõe uma adaptação à cultura existente, dado que se verifica uma mudança na forma como o espectador elabora a sua “leitura”. No entanto, a identidade do filme permanece, atendendo às características inerentes a um género ou subgénero cinematográficos. Um exemplo é a adição do 3D Digital, como é o caso do filme, *São Valentim Sangrento 3D* (2009), que se mantém como uma película do género Terror, do subgénero *Slasher* e um *remake*. A modernização e a conseqüente progressão da indústria cinematográfica não anularam as características inerentes ao género e subgénero a que pertence o filme

⁴⁶ Ver subcapítulo:
1.4. O Filme e o Box Office

referido. Um outro exemplo, é a distribuição das películas no mercado de *Home Video*, onde já existiram VHS e, actualmente, o consumidor tem à sua disposição DVDs ou Blu-Rays.

O conteúdo, as narrativas e os elementos estruturais dos *remakes* estão associados à questão da remediação trabalhada por Jay Botler e Richard Grusin (1999). Assiste-se a uma modificação que é feita através de novos meios, produzindo uma ligação entre o “velho” e o “novo”. Ou seja, todas as características inerentes a cada *remake* podem ser modificadas devido a este método. Assim acontece com as características psicológicas da *final girl* (esta mudança será objecto de abordagem posterior); com a narrativa da obra no geral (o facto de todos os *remakes* serem passados no presente faz com que haja alterações face aos originais dos quais distam cerca de trinta anos); com os efeitos especiais e com o desenvolvimento de personagens, mais precisamente o *serial killer* (é-lhe atribuído um *background* mais complexo).

Se atendermos aos três tipos de *remakes* propostos por Michael B. Druxman (1975), todos os *remakes* analisados parecem pertencer à classe *the non-remake*, pois as cinco obras, embora tenham o mesmo título do original, apresentam um enredo novo. No entanto, também podem ser considerados *direct remakes*, pois indicam a produção anterior em que se basearam. Caso nos focemos no modelo de reconstrução de Harvey Roy Greenberg (1991), os cinco *remakes* abordados parecem pertencer à classe *the acknowledge remake*, visto que existem várias transformações nas personagens, no ambiente e na época, mas todas as películas remetem para o original, pois são reconhecidas pelo público que outrora visualizou o original, por exemplo. Considerando as quatro características do *remake*, segundo Thomas Leitch (1990), *Massacre no Texas* (2003), *Halloween* (2007), *Sexta-feira 13* (2009) e *São Valentim Sangrento 3D* (2009), parecem estar incluídos na classificação de *true remakes*, pois os originais são transformados nas novas abordagens e actualizados, em termos de elementos estruturais e de conteúdo (por exemplo, as personagens nestas películas são mais desenvolvidas do que nos originais). O único *remake* que parece divergir é *Pesadelo em Elm Street* (2010), podendo ser considerado como *homage*, pois o seu objectivo é o de prestar uma homenagem ao original não desenvolvendo certos elementos narrativos, como as personagens. Um dos *remakes* seleccionados, *Halloween* (2007), parece obedecer a uma das subcategorias de intertextualidade de Genette (1997), denominada *celebrity intertextuality*, porque a actriz

Danielle Harris fez parte do elenco de duas sequelas do *franchise Halloween* (*Halloween 4 – O Regresso do Assassino* [1988] e *Halloween 5* [1989]) e é uma das personagens secundárias no *remake* (desempenha o papel de Annie Brackett).

Para além da produção de *remakes*, dos cinco filmes originais analisados, apenas um não teve uma sequela (uma extensão da história original), ou seja, foi produzido unicamente o *remake*, tendo sido *Carnaval Sangrento* (1981). Os restantes filmes (*Halloween* [1978], *Massacre no Texas* [1974], *Sexta-feira 13* [1980] e *Pesadelo em Elm Street* [1984]) tiveram pelo menos duas sequelas. Todas as sequelas produzidas são um complemento da história original (deixam os seus finais em aberto para a produção de mais sequelas ou até mesmo prequelas), mas poucas têm as personagens do material de origem. Além disso (exceptuando *Carnaval Sangrento* [1981]), todos os filmes originais analisados são *franchises*, pois possuem mais do que duas sequelas (caso só tivessem três filmes seriam classificados de trilogia), *remakes*, prequelas, entre outros, ou seja, o *franchise* é uma acumulação de títulos produzidos que remetem à obra original (o título da obra original está inerente nas produções que a seguiram), mantendo o mesmo padrão do subgénero.

Abordando os dez filmes analisados, deve-se destacar que todos eles têm **localizações** em comum, sendo estas: em carros, em cemitérios, na rua, nas estradas, no mato, mas a predominante é no interior das casas, pois é aí que decorre a maioria das acções e é também nesse espaço que ocorre o maior número de assassinatos. A casa é vista como o local seguro para as vítimas, mas devido às regras do subgénero esta associação é rompida. As acções dão-se maioritariamente de noite (exceptuando *Massacre no Texas* [1974]). Em todas as películas analisadas, o **ambiente** nocturno está associado à escuridão e ao desconhecido. A **acção temporal** de todos os filmes é na actualidade (conforme o ano da sua produção), mas em quase todas existem *flashbacks* do passado que influenciam o presente e explicam factos, como, por exemplo, o *background* do assassino.

No geral, o **número total de personagens** é maior nos *remakes* do que nos originais (exceptuando o *remake* de *Sexta-feira 13* [1980] que detém menos personagens que o original). Tal parece ser justificável pelo aumento do orçamento dos *remakes*, pelo facto de existirem mais locais de filmagem em todos os *remakes*, fazendo com que haja uma maior disposição de personagens.

Em três originais, na **primeira cena**, existe sempre uma ou mais **mortes**, sendo algo que se pode considerar padrão no subgênero *Slasher*. *Pesadelo em Elm Street* (1984) e *Massacre no Texas* (1974) fogem a esse paradigma. Contudo, no primeiro filme, a obra abre com o assassino Freddy a afiar as suas lâminas (sugerindo que algo de mal irá acontecer ou já aconteceu) e, no segundo filme, ouve-se alguém a escavar um buraco (provavelmente para desenterrar ou enterrar um corpo humano) e, no instante a seguir, são apresentadas imagens de corpos mutilados. Pode-se afirmar que, nas primeiras cenas, alguma coisa de cariz tenebroso (como uma morte) acontece ou está para acontecer, de forma a preparar o espectador para o resto da película. Nos *remakes*, a **primeira cena** é semelhante em quase todos os filmes: ou se dá um assassinato, uma tentativa de morte ou surgem recortes de jornais que abordam um crime ou um desastre. *Halloween* (2007) é aquele que foge a este tipo de estrutura. O filme começa com um pequeno Michael Myers a lavar um canivete, pois acabou de assassinar um dos seus ratos de estimação. Esta cena sugere a chacina que ocorrerá ao longo da obra. Apesar desta última exceção, pode-se afirmar que a primeira cena da maior parte das películas analisadas apresentam características idênticas.

Na **última cena**, em todos os filmes, ou existe um confronto final com o assassino ou é deixado um final em aberto para futuras sequelas. Em *Sexta-feira 13* (1980), é deixado um final em aberto, pois Alice afirma que foi arrastada por Jason para dentro do lago (no *remake* os sobreviventes pensavam que tinham morto Jason, mas este renasce); em *Halloween* (1978), o corpo Michael Myers, depois de ser alvejado várias vezes e cair da varanda de um primeiro andar, desaparece sem qualquer tipo de explicação (no *remake* Michael é, supostamente, assassinado, mas devido à produção da sua sequela tal acaba por não acontecer, renascendo); em *Pesadelo em Elm Street* (1984); existe um confronto final ganho por Freddy (o mesmo acontece no *remake*); em *Massacre no Texas* (1974), a *final girl* Sally consegue fugir, mas antes é perseguida pelos assassinos (o mesmo acontece com a *final girl*, Erin, do *remake*). Em *Carnaval Sangrento* (1981), o assassino, Axel, apesar de ferido, consegue fugir pelos túneis da mina (no *remake*, o assassino consegue fugir, pois disfarça-se de bombeiro, mas escapa pelo exterior da mina). Também, no que diz respeito à última cena, parece existirem afinidades entre os originais e os respectivos *remakes*.

Se compararmos o **número de mortes**, entre os originais e os *remakes*, pode-se afirmar que são assassinadas mais vítimas nas novas abordagens. Tal parece dever-se ao

aumento do orçamento, a um maior número de personagens (ao aumentarem as personagens principais e secundárias, sem incluir figurantes, passam a existir mais vítimas), ao desenvolvimento dos efeitos visuais de cariz gráfico com elementos *gore* ou *gruesome* e à diferença temporal de quase trinta anos do original para o *remake*. É também notório o aumento do **número de sobreviventes** em todos os *remakes*, pois nos originais, por norma, só sobrevive a *final girl* (em particular: *Massacre no Texas* [1974], *Sexta-feira 13* [1980] e *Pesadelo em Elm Street* [1984]) ou ela e um número diminuto de personagens.

Não existe um consenso entre o aumento ou diminuição do **número de casais, polícias ou progenitores** entre os originais e *remakes*, pois tal é variável e dependente das narrativas.

Em todos os filmes analisados, existe uma *final girl*, contudo o seu perfil muda do original para o *remake*, sendo que as diferenças mais marcantes estão relacionadas com a aparência não virginal que tinha nos originais (actualmente, já aborda o tema “sexo”, tem namorado e não é tímida) e no facto de enfrentar o assassino e lutar com ele no acto final da trama (o que não acontecia nas originais, exceptuando Nancy de *Pesadelo em Elm Street* [1984]). No entanto, existem características que remetem para as do passado e que ajudam na sua identificação, como o facto de nunca praticarem sexo durante a obra, não consumirem bebidas alcoólicas ou drogas, serem a personagem mais alerta (e também a mais apreensiva durante toda a obra) e aquela que segue o rasto de corpos deixados pelo assassino.

O **assassino** é, na maioria dos filmes analisados, o mesmo no original e no *remake*, exceptuando *Sexta-feira 13* (2009) em que é Jason Voorhees o *serial killer* e não a sua mãe (Pamela Voorhees) e *São Valentim Sangrento 3D* (2009) em que Axel dá lugar a Tom (as personagens são trocadas e os seus *backgrounds* modificados, no *remake*). Também, as características físicas, psicológicas, as máscaras e as armas não diferem do original para o *remake*, porém, os *serial killers* parecem utilizar mais armas para chacinar as suas vítimas, embora mantendo as que utilizaram nos originais.

O perfil das **vítimas** tende a ser o mesmo do original para o *remake*: são jovens, praticantes de sexo promíscuo e explícito, consumidores de substâncias ilícitas ou álcool, despreocupados e infantis nas suas atitudes, frequentando o ensino secundário ou universitário.

Para além das características enunciadas, deve-se destacar que todos os *remakes* têm **terror explícito** e tal deve-se à evolução da tecnologia que permitiu a elaboração de efeitos visuais de cariz *gore* ou *gruesome*. Contudo, duas películas não apresentam **terror psicológico**, sendo elas: *Pesadelo em Elm Street* (2010) e *São Valentim Sangrento 3D* (2009). Já nos originais, dois filmes (*Halloweenn* [1978] e *Massacre no Texas* [1974]) não contêm terror explícito, mas os restantes apresentam-no (*Pesadelo em Elm Street* [1984], *Sexta-feira 13* [1980] e *Carnaval Sangrento* [1981]). *Halloween* (1978) e *Massacre no Texas* (1974) são as longas-metragens mais antigas e as que têm o menor orçamento, comparativamente às restantes, sendo um dos motivos pelos quais não existem os efeitos visuais mencionados, destinados a dar a sensação de terror explícito com elementos *gore* ou *gruesome*. Ou seja, só nos *remakes* é que o momento da morte é explícito, uma vez que nos originais as mortes tanto podem ser explícitas como psicológicas.

Conclusão

De forma a sustentar a análise a que nos propusemos, fomos realizando ao longo do trabalho conclusões parciais. Assim, não só efectuámos a comparação de cada original com o seu *remake*, mas também elaborámos um estudo comparativo de todos os filmes originais e de todos os *remakes*. Por fim e de forma a sistematizar tendências (generalizáveis à amostra), procedemos a um estudo comparado de todas as obras cinematográficas seleccionadas. Este trabalho exaustivo permitiu-nos chegar a algumas conclusões que expomos abaixo.

O subgénero *Slasher* é padrão, ou seja, obedece a várias regras impostas pelos cineastas que o criaram. Aliás, a identificação do género de um filme é facilitada pelo facto de nele se observar um conjunto de características inerentes àquele. No entanto, na actualidade, torna-se, por vezes, mais difícil reconhecer alguns géneros, sobretudo devido ao fenómeno de hibridação (Canclini, 1990) e o subgénero *Slasher* não foge a esta realidade.

Quando iniciámos este trabalho, tínhamos como objectivo responder à seguinte pergunta de partida: “De que modo é que as convenções do subgénero *Slasher* são trabalhadas nos *remakes*?”. Após a análise extensa do *corpus* seleccionado, pareceu-nos que, se nos originais as regras do subgénero são observadas, tal não acontece nos *remakes*, visto que as improvisações tornam os filmes mais imprevisíveis. Assim, podemos dizer que as convenções do subgénero *Slasher* são mantidas no seu invólucro, mas trabalhadas, no âmago, para servir os propósitos do *storyteller*, num processo de remediação (Botler e Grusin, 1999). Disso é exemplo o facto de a *final girl* deixar de ser uma rapariga virgem e inocente (houve uma evolução no papel feminino neste subgénero, pois a mulher actual é diferente da dos anos setenta ou oitenta), dando lugar a uma heroína, e podendo-se assistir à sua morte nas últimas cenas. Nota-se, igualmente, a existência de um maior número de personagens e de mortes nos *remakes*, facto que parece estar associado ao aumento do orçamento, nas abordagens mais recentes. Embora o princípio e o final de cada filme (tanto nos originais como nos *remakes*) sejam diferentes, continuam a obedecer aos padrões do subgénero: existe uma morte no início da longa-metragem e a sobrevivência inesperada do assassino no final da fita.

Quanto à acção, esta decorre principalmente à noite e o assassino sofre poucas alterações, conseguindo manter a identidade que tornou os originais icónicos (em alguns casos, o assassino assume maior relevância, sendo-lhe atribuído um *background* e desocultados os motivos que o levam a chacinar as suas vítimas, algo que não acontecia nos originais). A história é mais complexa, porque nos anos setenta e oitenta os cineastas preferiam utilizar os elementos “tensão”, “suspense” e “sustos”, com o propósito de captar os seus espectadores, deixando de lado certos elementos que deveriam estar presentes no argumento. Constatase, assim, que as novas versões são mais violentas que as antigas (adiciona-se mais violência explícita, ou seja, sangue e elementos *gore* ou *gruesome*). Tal pode dever-se às técnicas actualmente disponíveis que permitem, através do grafismo explícito, impactar os espectadores, substituindo os tais clássicos momentos de tensão ou *suspense* usados nos originais. Outro factor que ajuda a complexificar e a densificar a história é a junção narrativa do original com algumas sequelas (na gíria cinematográfica designa-se de resumo) no *remake*.

A nova adaptação é geradora da curiosidade por parte do novo público, devido, essencialmente, a um conjunto de circunstâncias que relevam o filme original. Este facto permite a união entre o “novo” e o “velho”, porque o novo público tem uma nova experiência e o antigo uma sensação semelhante a um *déjà vu* (ou seja, presenciar uma experiência ou acontecimento outrora observados).

Podemos, assim, pensar na emergência de um novo subgénero intitulado *Slasher 2.0.*, que funciona como uma sequela remediada, que dista do original cerca de trinta anos e que obedece aos mesmos “mecanismos” conducentes à produção de *remakes*. A título de exemplo, relevamos características que, a nosso ver, poderão constar do *Slasher 2.0.*, tais como: a existência da *final girl* que se apresentará como uma personagem principal, não virginal, mais destemida, desafiando o assassino. Porém, manter-se-ão certas características, como a inexistência de sexo explícito, o não consumo de álcool e outras drogas e o facto de ser a personagem mais desconfiada, em permanente alerta.

No que diz respeito à caracterização das outras personagens, verificar-se-á uma maior complexidade e densidade psicológica, nomeadamente do assassino (é até possível a atribuição de um *background*). No entanto, o *serial killer* será sempre um sobrevivente, tal como a *final girl*. A sobrevivência de outras personagens, para além das mencionadas, poderá, também, ocorrer.

Este “novo” subgênero privilegiará o terror explícito, havendo mortes com elementos *gore* e *gruesome* e em maior número.

Do nosso ponto de vista, a ideia de um gênero 2.0. poderá ser aplicada aos diversos gêneros narrativos, num acompanhamento da evolução dos tempos e das demandas de espectadores. Estes, embora mais exigentes, continuam a gostar de ver/ ouvir/ experimentar histórias que, independentemente do suporte em que são transmitidas, das sociedades e cultura focadas e dos contextos de recepção, têm a capacidade de gerar leituras e comportamentos similares.

Bibliografia

- Abercrombie, Nicholas. 1996. *Television and Society*. Cambridge (Reino Unido): Polity Press.
- Allen, Robert. 1989. *Bursting bubbles: 'Soap opera' audiences and the limits of genre*. s.l. s.ed.
- Barbosa, Suzana. 2004. Identificando Remediações e Rupturas no Uso de Bancos de Dados no Jornalismo Digital. s.l., pp. 1-6. Fonte: <http://www.ca.ubi.pt/~webjornalismo/sections.php?op=viewarticle&artid=96>
- Bentley-Baker, Dan. 2010. "What is Cult Cinema?". In *Bright Light Film Journal*, nº 69. Fonte: http://www.brightlightsfilm.com/69/69cult_bentleybaker.php#.VDIPHNTF9fS
- Bergan, Ronald. 2008. *Cinema*. Porto (Portugal): Dorling Kindersley – Civilização Editores, Lda.. Tradução: Marlene Campos.
- Bolter, Jay David; Grusin, Richard. 1999. *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge (Estados Unidos da América): The MIT Press.
- Bordwell, David. 1989. *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. Cambridge, MA (Estados Unidos da América): Harvard University Press.
- Brooks, Cleanth; Warren, Robert Penn. 1972. *Modern Rhetoric*. Nova Iorque (Estados Unidos da América): Harcourt Brace Jovanovich.
- Budra, Paul; Schellenberg, Betty A. 1998. *Part Two: Reflections on the Sequel*. Toronto (Estados Unidos da América): University of Toronto Press.
- Canavilhas, João. 2012. Da Remediação à Convergência: um olhar sobre os media portugueses. Universidade da Beira Interior (UBI), pp. 8-10. Fonte: <http://bjr.sbpjor.org.br/bjr/article/view/369/362>
- Canclini, Néstor García. 1997. *Culturas Híbridas - estratégias para entrar e sair da modernidade*. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: EDUSP. pp. 283-350: Culturas híbridas, poderes oblíquos. Fonte: <http://www.ufrgs.br/cdrom/garcia/garcia.pdf>
- Cazdyn, Eric. 2002. *The Flash of Capital: Film and Geopolitics in Japan*. Durham, North Carolina (Estados Unidos da América): Duke University Press.

- Chandler, Daniel. 1977. An Introduction to Genre Theory. s.l. pp. 1-13. Fonte: http://faculty.washington.edu/farkas/HCDE510-Fall2012/Chandler_genre_theoryDFAnn.pdf
- Chaudhuri, Surajit. 2007. Feminist Film Theorists. Laura Mulvey, Kaja Silverman, Teresa de Lauretis, Barbara Creed. Nova Iorque: Routledge.
- Christensen, Kyle. 2011. “The Final Girl versus Wes Craven’s A Nightmare on Elm Street: Proposing a Stronger Model of Feminism in Slasher Horror Cinema”, *Studies in Popular Culture*, Vol. 34 Issue 1, pp. 23-47. Fonte: <http://pcasacas.org/SiPC/34.1/Christensen.pdf>
- Church, David. et al. 2008. “Cult Film: A Critical Symposium”. In *Cineaste*, nº1 vol. XXXIV. Fonte: <http://www.cineaste.com/articles/cult-film-a-critical-symposium>
- Culler, Jonathan. 1975. “Defining Narrative Units”. *Style and Structure in Literature: Essays in the New Stylistics*. Oxford (Reino Unido): Basil Blackwell, pp. 123–42.
- Druxman, Michael B. 1975. *Make It Again, Sam: A Survey of Movie Remakes*. Cranbury, NJ (Estados Unidos da América): A. S. Barnes.
- Eberwein, Robert. 1998. “Remakes and Cultural Studies”. *Play It Again, Sam*. s.l. s.ed. pp. 15–33.
- Ellis, John. 1992. *Visible Fictions: Cinema, Television, Video*. Londres (Reino Unido): Routledge.
- Elsaesser, Thomas. 1998. “Fantasy Island: Dream Logic as Production Logic”. s.l. Elsaesser and Hoffmann (edições), *Cinema Futures*, pp. 143–58.
- Fairclough, Norman. 1995. *Media Discourse*. Londres (Reino Unido): Edward Arnold, Capítulo 5.
- Feuer, Jane. 1992. “Genre study and television”. *Channels of Discourse, Reassembled: Television and Contemporary Criticism*. Londres (Reino Unido): Routledge.
- Fiske, John. 1987. “Intertextuality”. *Television Culture*. Londres (Reino Unido): Routledge.
- Fowler, Alastair. 1989. “Genre”. *International Encyclopedia of Communications*, Vol. 2. Nova Iorque (Estados Unidos da América): Oxford University Press, pp. 215-7.

- Gaglietti, Mauro e Barbosa, Márcia Helena Saldanha. s.d. A Questão da Híbridação cultural em Néstor García Canclini. Universidade de Passo Fundo (UPF). Pp. 2-10. Fonte: <http://www.intercom.org.br/papers/regionais/sul2007/resumos/R0585-1.pdf>
- Genette, Gérard. 1997. *Paratexts Thresholds of Interpretation*. Cambridge (Reino Unido): Cambridge University Press.
- Giamatti, Louis. 2005. *Understanding Movies*. Nova Jersey (Estados Unidos da América): Prentice Hall, 10ª Ed.
- Ginsburgh, Victor; Pestieau, Weyers, Sheila. 2007. Are Remakes Doing as Well as Originals?. s.l. pp.1-6. Fonte: <http://www2.ulg.ac.be/crepp/papers/crepp-wp200705.pdf>
- Gledhill, Christine. 1985. “Genre”. *The Cinema Book*. Londres (Reino Unido): British Film Institute.
- Grant, Catherine. 2002. “Recognising Billy Budd in Beau Travail: Epistemology and Hermeneutics of an Auteurist “Free” Adaptation”. *Screen*. vol. 43, nº 1, s.l. pp. 57–73. Fonte: http://missingimage.com/files/mi/Billy_Budd_Beau%20_Travail%20.pdf
- Greenberg, Harvey Roy. 1991. “Raiders of the Lost Text: Remaking as Contested Homage in Always”. *Journal of Popular Film and Television*. vol. 18, nº 4, s.l. pp. 164–71. Fonte: <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/.VCSzSV6SKT4>
- Grindstaff, Laura. 2001. “A Pygmalion Tale Retold: Remaking La Femme Nikita”. *Camera Obscura*. s.l. s.ed. pp. 133–75.
- Harries, Dan. 2000. *Film Parody*. Londres (Reino Unido): British Film Institute.
- Hayward, Susan. 1996. *Key Concepts in Cinema Studies*. Londres (Reino Unido): Routledge.
- Horton, Andrew e McDougal, Stuart Y. 1998. “The French Remark”. Wills, David. *Play It Again, Sam*. Londres (Inglaterra): University of California Press, Capítulo 9, pp. 147 – 161.
- Horton, Andrew; McDougal, Stuart Y. 1998. *Play It Again, Sam: Retakes on Remakes*. Berkeley, CA (Estados Unidos da América): University of California Press.
- http://1.bp.blogspot.com/_POJP_qqSV1Q/S_Kh1ZRzQsI/AAAAAAAAABMQ/rVup06b2S6A/s1600/a-nightmare-on-elm-street-poster.jpg
- <http://blogs.bet.com/entertainment/whattheflick/wp-content/uploads/2010/04/Nightmare-on-Elm-Street-2010-movie-poster.jpg>

- <http://cinesplendor.com.br/filmes-de-terror-sua-historia-e-por-que-os-assistimos/>
- <http://dailygrindhouse.com/wp-content/uploads/2012/02/MY-BLOODY-VALENTINE.jpg>
- <http://io9.com/5747305/how-much-money-does-a-movie-need-to-make-to-be-profitable>
- <http://levigeorge.com/junk/sep2009/>
- <http://thedolphinlmc.com/wp-content/uploads/2011/10/halloween-1978-poster.jpg>
- <http://variety.com/2003/film/reviews/the-texas-chainsaw-massacre-1200538555/>
- <http://whatculture.com/film/remakes-sequels-reboots-does-hollywood-need-help.php>
- <http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=elmst.htm>
- <http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=friday13th.htm>
- <http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=fridaythe13th09.htm>
- <http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=halloween.htm>
- <http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=halloween07.htm>
- <http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=mybloodyvalentine.htm>
- <http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=mybloodyvalentine09.htm>
- <http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=nightmareonelmstreet10.htm>
- <http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=tcm03.htm>
- <http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=texaschainsaw.htm>
- <http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=titanic.htm>
- <http://www.craveonline.com/film/articles/199490-terror-cult-golden-age-slashers>
- <http://www.filmsy.com/wp-content/uploads/2007/06/halloweenposter.jpg>
- http://www.imdb.com/title/tt0077651/?ref_=sr_3
- http://www.imdb.com/title/tt0080761/?ref_=sr_2
- http://www.imdb.com/title/tt0082418/?ref_=sr_3
- http://www.imdb.com/title/tt0082495/?ref_=sr_6
- http://www.imdb.com/title/tt0082782/?ref_=sr_2
- http://www.imdb.com/title/tt0083972/?ref_=sr_5
- http://www.imdb.com/title/tt0373883/?ref_=sr_4
- http://www.imdb.com/title/tt0758746/?ref_=sr_4
- http://www.imdb.com/title/tt1311067/?ref_=sr_5

- http://www.impawards.com/1974/texas_chainsaw_massacre_xlg.html
- http://www.impawards.com/1980/posters/friday_the_thirteenth_xlg.jpg
- http://www.impawards.com/2003/posters/texas_chainsaw_massacre.jpg
- http://www.impawards.com/2009/my_bloody_valentine_3d_ver3_xlg.html
- <http://www.nitehawkcinema.com/wp-content/uploads/2014/05/friday-the-13th-poster-onesheet-high-resolutionx2600.jpg>
- <http://www.slideshare.net/guest486051/analysis-of-films-horror-and-slasher-research-and-narrative-questions>
- <http://www.the-numbers.com/movie/Friday-the-13th#tab=summary>
- [http://www.the-numbers.com/movie/Halloween-\(2007\)#tab=summary](http://www.the-numbers.com/movie/Halloween-(2007)#tab=summary)
- <http://www.the-numbers.com/movie/Halloween#tab=summary>
- [http://www.the-numbers.com/movie/Nightmare-on-Elm-Street-A-\(2010\)#tab=summary](http://www.the-numbers.com/movie/Nightmare-on-Elm-Street-A-(2010)#tab=summary)
- <http://www.the-numbers.com/movie/Nightmare-on-Elm-Street-A#tab=summary>
- <http://www.the-numbers.com/movie/Texas-Chainsaw-Massacre-The#tab=summary>
- Iampolski, Mikhail. 1998. *The Memory of Tiresias: Intertextuality and Film*. Berkeley, CA (Estados Unidos da América): University of California Press. Tradução: Harsha Ram.
- Iampolski, Mikhail. 1998. *The Memory of Tiresias: Intertextuality and Film*, trans. Harsha Ram. Berkeley, CA (Estados Unidos da América): University of California Press.
- Jess-Cooke, Carolyn. 2009. *Film Sequels*. Edimburgo (Escócia): Edinburgh University Press.
- Kermode, Mark. 2003. "What a Carve Up!". *Sight and Sound*. vol. 13, nº 12 (Dezembro), s.l. pp. 12–16. Fonte: <http://old.bfi.org.uk/sightandsound/issue/200312>
- Kerswell, J. A. 2011. *Teenage Wasteland The Slasher Movie Uncut*. Londres (Reino Unido): New Holland Publishers.
- Kress, Gunther. 1988. *Communication and Culture: An Introduction*. Kensington NSW (Austrália): New South Wales University Press.
- LaCapra, Dominick. 1998. *History and Memory After Auschwitz*. Ithaca, Nova Iorque (Estado Unidos da América): Cornell University Press.

- Leitch, Thomas M. 1990. “Twice-Told Tales: The Rhetoric of the Remake”. *Literature/Film Quarterly*, vol. 18, n° 3, s.l. pp. 138–49. Fonte: <http://www.questia.com/library/journal/1P3-1309206811/twice-told-tales-the-rhetoric-of-the-remake>
- Lizardi, Ryan. 2010. ““Re-Imaginig” Hegemony and Misogyny in the Contemporary Slasher Remake’, *Journal of Popular Film and Television*, Vol. 38 Issue 3, pp. 113-121. Fonte: <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/01956051003623464#preview>
- Marriott, James. 2010. Newman, Kim. *Horror! 333 Films To Scare You To Death*. Londres (Reino Unido): Carlton Books Limited, 2ª Edição.
- Martin, Adrian. 2008. “What’s Cult Got to Do with It?: In Defense of Cinephile Elitism”. In *Cineaste*, n°34/1. Fonte: <http://connection.ebscohost.com/c/articles/36048693/whats-cult-got-do-it-defense-cinephile-elitism>
- Mast, Gerald; Kawin, Bruce. 2008. *A Short History of the Movies*. Londres (Reino Unido): Longman.
- Mazdon, Lucy. 2000. *Encore Hollywood: Remaking French Cinema*. Londres (Reino Unido): British Film Institute.
- Moine, Raphaëlle. 2008. *Cinema Genre*. Nova Jersey (Estados Unidos da América): Blackwell Publishing. Tradutores: Alistair Fox e Hilary Radner.
- Murphy, Jo. 2011. *Re-Presenting Fear: The Slasher Remake as Cumulative Hypertext*, Universidade de Otago, pp. 1-158. Fonte: <http://otago.ourarchive.ac.nz/handle/10523/2191>
- Naim, Tom. 1906. “Into McLuhan’s Maelstrom”. *Contemporary Literacy Criticism*. Detroit (Estados Unidos da América): Gale, vol. 37. Ed. Daniel G. Marowski e Roger Matuz.
- Neale, Stephen. 1980. *Genre*. Londres (Reino Unido): British Film Institute.
- Newman, Kim. 2011. *Nightmare Movies*. Londres (Reino Unido): Bloomsbury Publishing.
- Nolan, Justin M. e Ryan, Gery W. 1999. *Fear and Loathing at the Cinemaplex: Gender Differences in Descriptions and perceptions of Slasher Films*, Universidade de Missouri, pp. 1-19. Fonte:

http://www.academia.edu/379284/Fear_and_Loathing_at_the_Cineplex_Gender_Differences_In_Descriptions_and_Perceptions_of_Slasher_Films

- Normanton, Peter. 2012. *The Mammoth Book of Slasher Movies*. Londres (Reino Unido): Constable & Robinson Ltd.
- Propp, Vladimir. 1928. *Morphology of the Folktale*. Austin, Texas (Estados Unidos da América): University of Texas Press.
- Redfern, Nick. s. d. *Exploratory data analysis and film form: The editing structure of slasher films*, s. I., pp. 1-14. Fonte: <http://nickredfern.files.wordpress.com/2012/05/nick-redfern-the-editing-structure-of-slasher-films.pdf>
- Sobchack, Thomas; Sobchack, Vivian C. 1980. *An Introduction to Film*. Boston, MA (Estados Unidos da América): Little, Brown & Co.
- Stam, Robert. 2000. *Film Theory: An Introduction*. Oxford (Reino Unido): Blackwell.
- Stern, Lesley. 2000. “Emma in Los Angeles: Remaking the Book and the City”. s.I. Naremore (edições), *Film Adaptation*, pp. 221–238.
- Strachey, James. 1995. “Beyond the Pleasure Principle”. *The Standard Edition of the Complete Psychological Works*. Londres (Reino Unido): Hogarth, vol. 19, pp. 19–30.
- Sumner, Don. 2010. *Horror Movie Freak*. Iola (Wisconsin – Estados Unidos da América): Krause Publications.
- Thwaites, Tony; Davis, Lloyd Davis; Mules, Warwick. 1994. *Tools for Cultural Studies: An Introduction*. South Melbourne (Austrália): Macmillan, Capítulo 5.
- Todorov, Tzvetan. 1976. “The Origin of Genres”. *New Literacy History*. Baltimore, Maryland (Estados Unidos da América): The Johns Hopkins University Press, vol. 8, pp. 159-170.
- Verevis, Constantine. 2006. *Film Remakes*. Edimburgo (Escócia): Edinburgh University Press.
- Wales, Katie. 1989. *A Dictionary of Stylistics*. Londres (Reino Unido): Longman.
- Warth, Kreutzne. s.d. Warth, Eva-Maria. *Remote Control: Television, Audiences and Cultural Power*. Londres (Reino Unido): Routledge.
- Welsh, Andrew. 2009. *Sex and Violence in the Slasher Horror Film: A Content Analysis of Gender Differences in the Depiction of Violence*, Universidade de Albany, pp. 1-25. Fonte: <http://www.albany.edu/scj/jcipc/vol16is1/Welsh.pdf>

Nota: Os *Websites* foram consultados entre os dias **2 de Outubro de 2013** e **10 de Setembro de 2014**.

Anexos

Anexo A

Ficha Técnica	
Título	<i>Halloween</i>
Ano da Produção	1978
Lançamento	25 de Outubro de 1978
Formato	Filme (Longa-Metragem)
Realização	John Carpenter
Argumentista(s)	John Carpenter e Debra Hill.
Elenco	Jamie Lee Curtis (Laurie Strode), Donald Pleasence (Dr. Sam Loomis), Nancy Kyes (Annie Brackett), P.J. Soles (Lynda van der Klok), Charles Cyphers (Xerife Leigh Brackett), Kyle Richards (Lindsey Wallace), Brian Andrews (Tommy Doyle), John Michael Graham (Bob Simms), Nancy Stephens (Marion Chambers), Mickey Yablans (Richie), Brent Le Page (Lonnie Elamb), Adam Hollander (Keith), Robert Phalen (Dr. Terrence Wynn), Tony Moran (Michael Myers com 21 anos), Will Sandin (Michael Myers com 6 anos), Sandy Johnson (Judith Myers), David Kyle (Namorado de Judith Myers), Peter Griffith (Morgan Strode), Nick Castle (The Shape) e o resto do elenco sem créditos.
Produtores	Debra Hill, Kool Marder, Irwin Yablans, Moustapha Akkad e John Carpenter.
Estúdio	Falcon International Productions.
Distribuidora	Compass International Pictures (Estados Unidos da América)
Duração	87 minutos (aproximadamente)
País	Estados Unidos da América
Idioma	Inglês
Género	Terror
Orçamento	\$325,000
Receita de Bilheteira	\$60,000,000 (aproximadamente)
Sinopse	Esta longa-metragem começa em 1963 e conta a história de um rapaz de seis anos, chamado Michael Myers, que na noite de Halloween decidiu pegar numa faca de cozinha e assassinar a sua irmã adolescente, Judith (interpretada por Sandy Johnson), que naquela noite estava a fazer de <i>baby-sitter</i> para Michael e a sua irmã mais nova, Laurie, durante uma saída nocturna dos seus pais. Quinze anos mais tarde, Michael continua

	internado num hospício e a ser seguido pelo seu psiquiatra de longa data, o Dr. Loomis (interpretado pelo já falecido Donald Pleasence). Inexplicavelmente, Michael Myers consegue fugir do hospício, tendo um único objectivo – encontrar e assassinar a sua irmã mais nova, agora adolescente, Laurie Strode.
--	---

Elementos Estruturais	
Ambiente	A acção é mais nocturna, existindo algumas cenas diurnas e uma com condições atmosféricas adversas, incluindo precipitação e trovoadas
Localização	O espaço tende a ser dentro de casa (Tommy, Michael Myers, Laurie Strode e Lindsey), mas existem algumas cenas na rua, dentro de carros e na escola.
Tempo	A obra inicia-se no dia 31 de Outubro de 1963 (noite de Halloween, sendo a acção nocturna) numa pequena cidade suburbana chamada Haddonfield em Illinois. Depois passa-se no dia 30 de Outubro de 1978 (à porta de um hospital psiquiátrico em Smith's Grove, Illinois), porém, a maioria da acção dá-se na noite de 31 de Outubro de 1978 (noite de Halloween), havendo algumas cenas diurnas da mesma data, na cidade de Haddonfield em Illinois.
Número de Personagens (Femininas)	21 (número aproximado, devido às dificuldades de contagem)
Número de Personagens (Mascullinas)	27 (número aproximado, devido às dificuldades de contagem)
Número de Personagens (Infantis)	48 (número aproximado, devido às dificuldades de contagem)
Número de Personagens (Total)	96 (número aproximado, devido às dificuldades de contagem)

Abertura/Fecho da Obra	
Abertura	2'11 – 6'38. Depois dos créditos iniciais, a acção dá-se no exterior de uma casa e podemos ver um casal de jovens adolescentes envolvidos numa sala de estar. Rapidamente, o casal sobe para o andar de cima da casa, a câmara sai do alpendre, olha para uma janela

	<p>e as luzes desta apagam-se à medida que ouvimos uma música inesperada. A câmara move-se e entra dentro de casa, mais precisamente para a cozinha, onde vemos a mão de uma criança a abrir uma gaveta e a pegar numa faca de cozinha. Pode-se evidenciar que a câmara são os “olhos” da criança. O adolescente do sexo masculino sai de casa à medida que veste uma t-shirt. A câmara sobe as escadas e quando chega ao andar de cima, entra dentro de um quarto e vemos novamente as mãos da criança a pegar numa máscara de palhaço caída no chão e a colocá-la nos olhos, ou seja, à frente da câmara. Nisto, a câmara foca-se na adolescente do sexo feminino (semi-nua), sentada e a escovar o cabelo ao espelho. A câmara move-se e ouvimos a adolescente a chamar a criança de Michael. Nesse momento a criança esfaqueia a adolescente e esta cai no chão moribunda. Depois, a câmara sai do quarto, desce as escadas e abre a porta principal da casa à medida que ouvimos a respiração aflitiva da criança. Ao sair da casa, chega um carro com um casal de adultos. Estes saem do carro, o adulto do sexo masculino chama o nome da criança e retira-lhe a máscara, dando-se o primeiro corte (aparente). A câmara muda de plano e vemos o rosto da criança e dois adultos (um do lado esquerdo, o outro do lado direito e a criança ao meio). De seguida, a câmara começa a distanciar-se da acção e dá-se o segundo corte, fechando a primeira cena.</p>
<p>Conclusão</p>	<p>82’ – 85’. Depois da luta travada entre Laurie e Michael Myers, a vítima, pensando que o assassino está morto, senta-se encostada à parede. Inesperadamente, Michael, sem que Laurie se aperceba levanta-se. O Dr. Loomis encontra-se na vizinhança e ouve as crianças de quem Laurie estava a tomar conta a gritarem e a fugirem tal, como ela lhes tinha pedido. Nisto, Laurie volta novamente à cena e vemos Michael a caminhar lentamente na sua direcção, sem que ela se aperceba. Ela levanta-se, anda um bocado, mas é surpreendida pelo assassino que tenta estrangulá-la. Laurie, naquela aflição,</p>

	<p>consegue retirar-lhe a máscara, sendo o único momento em que conseguimos ver a sua cara (em adulto), apenas de perfil escurecido. Nesse instante, chega o Dr. Loomis que dá um tiro na direcção de Michael, mas não lhe acerta. Depois, ambos têm um último encontro em que Loomis dispara seis tiros sobre o seu oponente que cai da varanda. Ao pensar que Michael está morto, Loomis vai ver como se encontra Laurie, mas rapidamente volta para a varanda, olha para baixo e verifica que o corpo de Michael desapareceu naquele curto espaço de tempo. Os últimos cortes mostram a cara de espanto de Loomis, uma Laurie a chorar, o interior e o exterior da casa e da casa em frente, fechando o filme com vista externa para a casa dos Myers, dando abertura aos créditos finais</p>
Genérico (Inicial)	<p>Começa com uma música de fundo composta por John Carpenter. De seguida, aparece uma abóbora iluminada (com velas dentro dela) e os créditos iniciais em amarelo. À medida que os créditos vão aparecendo, a câmara aproxima-se da abóbora até parar no olho direito. O fundo fica negro, aparecendo o nome do realizador, John Carpenter, e a música termina para dar início à acção.</p>
Genérico (Final)	<p>Iniciam-se com o título do filme em amarelo, começando a subir para dar abertura aos nomes de todos os que fizeram parte da sua rodagem. O ecrã fica negro, dando fim à obra e aos créditos.</p>

Características do Conteúdo	
Número de Sobreviventes (Feminino)	1 (considerando os principais protagonistas)
Número de Sobreviventes (Masculino)	1 (considerando os principais protagonistas)
Número de Sobreviventes (Infantis)	2 (considerando os principais protagonistas)
Número de Sobreviventes (Total)	4 (considerando os principais protagonistas)
Número de Mortes (Feminino)	3 (considerando os principais protagonistas)
Número de Mortes (Masculino)	2 (considerando os principais protagonistas)
Número de Mortes (Infantis)	0 (considerando os principais protagonistas)
Número de Mortes (Total)	5 (considerando os principais protagonistas)
Localização das Mortes	Casa, carro e mato.
Número de Polícias/ Detectives	2
Número de Casais	4

Número de Progenitores	6
<i>Final Girl</i>	Laurie Strode
Perfil da <i>Final Girl</i>	Tem uma aparência virginal, não demonstra nudez, não pratica sexo durante a obra, revela-se insegura em relação aos homens (não tem confiança nela própria e tal pode ser evidenciado em duas conversas entre ela e a sua amiga Annie) e não lhe são conhecidos namorados. É reservada, intelectual, tímida, preocupada, formal a vestir e aluna do ensino secundário. Demonstra sinais de paranóia com as primeiras aparições do assassino, mas depois deixa de o ser, antes do clímax da acção. É desconfiada, apreensiva e fumadora de substância ilícitas, embora demonstre preocupação ao fazê-lo. Podemos considerá-la maternal, devido ao facto de ser <i>baby-sitter</i> e demonstrar afecto e instinto protector para com os mais novos.
Número de Assassino(s)	2 (Michael Myers em criança e adulto)
Assassino(a)	Michael Myers
Sexo do(a) Assassino(a)	Masculino
Origem do Assassino(a)	Ser humano, não sendo explicitado qualquer tipo de <i>background</i> . No final leva o espectador a pensar que se trata de um ser sobrenatural, pois foge depois de ser esfaqueado uma vez e alvejado com seis tiros.
Perfil do Assassino(a)	Homem alto, robusto, forte, não fala e caminha, calmamente, no encalce das suas vítimas. Não assassina crianças.
Máscara	Uma máscara branca, com cabelo, abertura no nariz e olhos, mas não os conseguimos ver, parecendo um fantasma. O fato é um macaco, mais tradicional dos mecânicos. Em criança utiliza uma máscara de palhaço para assassinar a sua irmã mais velha, Judith.
Arma(s) Utilizada(s)	Faca de cozinha e fio do telefone.
Morte do Assassino(a)	Não. Final deixado em aberto para a sua sequela.
Perfil das Vítimas	Quatro adolescentes são mortos explicitamente e um homem não se consegue ver. As vítimas são adolescentes, na sua maioria, sendo eles despreocupados; fumadores de tabaco e substâncias ilícitas; duas das vítimas do sexo feminino não têm pudores com a nudez; falam sobre sexo; um casal pratica o acto sexual antes de morrer; vestem-se como adolescentes normais dos

	anos setenta e os seus tipos de conversas são infantis.
Terror Psicológico	Sim (apenas algum sangue).
Terror Explícito	Não.

Anexo B

Ficha Técnica	
Título	<i>Halloween</i>
Ano da Produção	2006
Lançamento	31 de Agosto de 2007
Formato	Filme (Longa-Metragem)
Realização	Rob Zombie
Argumentista(s)	Rob Zombie
Elenco	Malcolm McDowell (Dr. Samuel Loomis), Scout Taylor-Compton (Laurie Strode), Daeg Faerch (Michael Myers com 10 anos), Danielle Harris (Annie Brackett), Sheri Moon Zombie (Deborah Myers), Tyler Mane (Michael Myers em adulto), Skyler Gisondo (Tommy Doyle), Jenny Gregg Stewart (Lindsey Wallace), Hanna Hall (Judith Myers), Kristina Klebe (Lynda Van Der Klok), William Forsythe (Ronnie White), Richard Lynch (Principal Chambers), Udo Kier (Morgan Walker), Clint Howard (Doctor Koplenson), Danny Trejo (Ismael Cruz), Lew Temple (Noel Kluggs), Tom Towles (Larry Redgrave), Bill Moseley (Zach 'Z-Man' Garrett), Leslie Easterbrook (Patty Frost), Steve Boyles (Stan Payne), Adam Weisman (Steve Haley), Sydnie Pitzer (Baby Boo), Myla Pitzer (Baby Boo), Stella Atman (Baby Boo), Dee Wallace (Cynthia Strode), Max Van Ville (Paul), Nick Mennell (Bob Simms), Pat Skipper (Mason Strode), Daryl Sabara (Wesley Rhoades), Richmond Arquette (Deputado Charles), Ken Foree (Big Joe Grizzly), Paul Kampf (Oficial Lowery), Sybil Danning (Enfermeira Wynn), Micky Dolenz (Derek Allen), Daniel Roebuck (Lou Martini), Mel Fair (Taylor Madison), Sid Haig (Chester Chesterfield), Nikki Taylor Melton (Princesa), Deven Streeton (Princesa) e o resto do elenco sem créditos.
Produtores	Malek Akkad, Patrick Esposito, Andy Gould, Andrew G. La Marca, Matthew Stein, Bob Weinstein, Harvey Weinstein e Rob Zombie.
Estúdio	Dimension Films, Nightfall Productions, Spectacle Entertainment Group, Trancas International Films e The Weinstein Company.
Distribuidora	Dimension Films e Metro-Goldwyn-Mayer

	(Estados Unidos da América).
Duração	116 minutos (aproximadamente)
País	Estados Unidos da América
Idioma	Inglês
Género	Terror
Orçamento	\$15,000,000
Receita de Bilheteira	\$80,253,908
Sinopse	<p>A vida do pequeno Michael Myers é complicada, porque a sua mãe (Sheri Moon Zombie e esposa do realizador) é <i>stripper</i> e trabalha em part-time num restaurante, ou seja, é ela quem sustenta a família; tem um padrasto abusivo que se limita a ficar em casa a ver televisão; uma irmã adolescente complicada e uma irmã com poucos meses de vida. Na noite de Halloween, ele decide assassinar a sua irmã adolescente, o namorado desta e o seu padrasto, utilizando uma faca de cozinha. De seguida, Michael é internado num hospital psiquiátrico e passa a ser seguido pelo Dr. Loomis (Malcom McDowell). A mãe, confrontada com o novo rumo que a sua vida passou a ter (idas constantes ao hospício para visitar o seu filho), suicida-se e a sua filha mais nova, Laurie, é dada para a adopção. Ao saber do sucedido, Michael deixa de falar e limita-se a observar. Anos mais tarde, Michael, já adulto, foge do hospital psiquiátrico (assassinando pelo caminho vários elementos das equipas que trabalham naquele hospício), tendo um único objectivo em mente – encontrar a sua irmã mais nova, Laurie Strode (Scout Taylor-Compton) e chacinar todos aqueles que se cruzarem no seu caminho. Laurie não sabe da existência do seu irmão, porque foi adoptada em pequena pelos Strode, vivendo uma vida normal para uma adolescente, porém, tudo isto irá mudar, porque o <i>boogeyman</i> ou bicho-papão está a chegar.</p>

Elementos Estruturais	
Ambiente	Maioritariamente acção nocturna, existindo algumas cenas diurnas.
Localização	Casas (Myers, Laurie, Tommy e Lindsey), escola, mato, rua, biblioteca da escola, posto

	da polícia e hospício.
Tempo	A obra inicia-se, no dia 31 de Outubro (noite de Halloween, sendo a acção diurna e nocturna), numa pequena cidade suburbana chamada Haddonfield em Illinois. Depois do incidente da noite de Halloween, decorrem onze meses (Michael encontra-se internado no hospício, durante esse período). Logo a seguir, ocorre o suicídio da mãe de Michael Myers, avançando a acção quinze anos. Depois dos assassinatos no hospício, a acção tem lugar num local de lavagem de camiões. A seguir, passa-se novamente na cidade Haddonfield, no dia 31 de Outubro (noite de Halloween), decorrendo a acção durante o dia, embora predomine a noite.
Número de Personagens (Femininas)	43 (número aproximado, devido às dificuldades de contagem)
Número de Personagens (Mascullinas)	97 (número aproximado, devido às dificuldades de contagem)
Número de Personagens (Infantis)	31 (número aproximado, devido às dificuldades de contagem)
Número de Personagens (Total)	141 (número aproximado, devido às dificuldades de contagem)

Abertura/ Fecho da Obra	
Abertura	'34 – 4'14. A primeira cena começa com a câmara a apontar, em pleno dia, para uma casa em Haddonfield em Illinois no dia 31 de Outubro (Halloween). De seguida, vemos o pequeno Michael Myers com uma máscara de palhaço a pegar num dos seus ratos de estimação. Rapidamente são introduzidas duas novas personagens na cozinha: a mãe e o padrasto. Aquela encontra-se a fazer o pequeno almoço e ambos estão a ter uma séria discussão com várias agressões verbais de cariz promíscuo à medida que uma bebé começa a chorar intensamente até a mãe pegar nela. Depois, aparece uma nova personagem, Judith, a irmã mais velha de Michael. A mãe diz à filha para chamar Michael para este tomar o pequeno almoço. A rapariga sai da sala e mais uma discussão violenta tem lugar entre a mãe e o padrasto, chegando mesmo a partir-se loiça. Judith vai chamar o irmão e este encontra-se trancado

	<p>na casa de banho a lavar um canivete em sangue. Judith desce e é seguida por Michael (este sempre com a máscara de palhaço). A mãe pergunta o porquê da demora e Michael diz-lhe que o rato morreu e teve que o deitar pela sanita abaixo. A mãe conforta-o, dizendo-lhe que lhe vai comprar um novo. Michael, de seguida vai cumprimentar a irmã bebé com um beijo antes de se sentar à mesa. Quando se senta, o padraço pede com um tom altivo para Michael tirar a máscara (a máscara acaba por ser retirada à força pelo padraço, mostrando a cara do jovem Michael) e são proferidos insultos entre ambos, exteriorizando o ódio que sentem um pelo outro. A acção termina.</p>
Conclusão	<p>109'04 – 110'31. Laurie está caída no chão da rua com Michael por baixo dela. Olha para o seu lado esquerdo e vê um revólver. À medida que pega na arma, ouvem-se as sirenes da polícia. Tenta disparar três vezes sobre o assassino, mas sem sucesso. Michael agarra-lhe a mão e Laurie dispara, com sucesso, pela quarta vez sobre a sua cabeça. O sangue salta para a cara de Laurie e esta grita intensamente ao mesmo tempo que ouvimos as sirenes da polícia mais próximas. A cena fecha (continuamos a ouvir Laurie a gritar) e aparece um pequeno trecho de Michael em criança a pegar Laurie ao colo. De seguida, dá-se o início dos créditos finais.</p>
Genérico (Inicial)	<p>A obra inicia-se com o nome da Dimension Films, depois aparece a frase - “The darkest souls are not those which choose to exist within the hell of the abyss, but those which choose to break free from the abyss and move silently among us” - dita pelo Dr. Loomis com uma música de fundo suave, letras brancas e fundo preto. Depois é proferido o título do filme com uma música de impacto.</p>
Genérico (Final)	<p>Inicia-se com os créditos finais, começando por aparecer o nome do realizador, e assim sucessivamente, com fundo preto e letras brancas. À medida que aparece cada nome, surgem pequenos trechos que representam a infância de Michael. Os clipes terminam quando aparece o título da obra e começam a ser apresentados os restantes créditos finais a</p>

	subirem para o topo do ecrã até este ficar negro, dando por terminado o filme.
--	--

Características do Conteúdo	
Número de Sobreviventes (Feminino)	2 (considerando os principais protagonistas)
Número de Sobreviventes (Masculino)	1 (considerando os principais protagonistas)
Número de Sobreviventes (Infantis)	2 (considerando os principais protagonistas)
Número de Sobreviventes (Total)	5 (considerando os principais protagonistas)
Número de Mortes (Feminino)	5 (considerando os principais protagonistas)
Número de Mortes (Masculino)	13 (considerando os principais protagonistas)
Número de Mortes (Infantis)	1 (considerando os principais protagonistas)
Número de Mortes (Total)	19 (considerando os principais protagonistas)
Localização das Mortes	Mato, casas, hospício e casa de banho.
Número de Polícias/ Detectives	24
Número de Casais	4
Número de Progenitores	5
<i>Final Girl</i>	Laurie Strode
Perfil da <i>Final Girl</i>	Não tem uma aparência virginal (não lhe são conhecidos namorados, no entanto a sua amiga Annie arranja-lhe um encontro e Laurie fica entusiasmada). É sexual, porque por várias vezes simula estar no clímax em tom de brincadeira com as amigas e outras simulações de cariz promíscuo, não pratica sexo durante a obra e afirma que precisa de arranjar um namorado. É uma personagem secundária, pois só aparece na segunda metade da obra, é aluna do ensino secundário, não demonstra insegurança ou nudez, é paranóica com as primeiras aparições do assassino, mas depois deixa de o ser, antes de o filme atingir o seu clímax. É maternal, apresenta uma relação de proximidade com os seus pais adoptivos, é desconfiada, preocupada e veste-se normalmente para uma adolescente com um estilo descontraído. A sua linguagem é, por vezes, de cariz vulgar.
Número de Assassino(s)	2 (Michael Myers em criança e adulto)
Assassino(a)	Michael Myers
Sexo do(a) Assassino(a)	Masculino
Origem do Assassino(a)	É um ser humano e, em criança tem uma infância traumática devido, aos abusos praticados por parte do padrasto, da irmã mais velha e dos colegas de escola. Começa por assassinar animais e só depois seres humanos. Depois de vários meses no hospital, deixa de

	falar ou demonstrar qualquer tipo de emoção. Após fugir do hospital, mata todos os que se intrometem no seu caminho (à exceção de crianças).
Perfil do Assassino(a)	É um homem alto, robusto, forte, não fala, sem emoções (exceptuando em criança e no momento em que mostra a Laurie, uma fotografia tirada com ela, em bebé) e caminha calmamente no calçado das suas vítimas.
Máscara	Utiliza uma máscara branca, com cabelo, abertura no nariz e olhos, contudo no <i>remake</i> conseguimos ver os olhos, mas a mascarilha continua a fazer alusão a um fantasma. Usa um fato macaco, semelhante ao utilizado pelos mecânicos. Em criança utiliza uma máscara de palhaço para assassinar o namorado da irmã e o seu padrasto.
Arma(s) Utilizada(s)	Pau de madeira, faca de cozinha, taco de Beisebol, televisão e faca de cozinha.
Morte do Assassino(a)	Aparentemente sim. Laurie dá-lhe um tiro na cabeça, contudo existe a sequela desta fita, em que Michael “renasce”.
Perfil das Vítimas	Um pré-adolescente, oito adultos do sexo masculino, cinco adolescentes, quatro adultas do sexo feminino e uma adulta do sexo feminino que se suicida. As vítimas tendem a ser imbecis (algumas foram abusivas para com Michael, provocando-o). Todos os adolescentes são assassinados estão no pré-acto sexual ou já o tinham terminado e duas adolescentes não têm pudores em demonstrar nudez e falar sobre sexo. A questão dos adolescentes consumirem drogas, fumarem, beberem álcool em excesso e praticarem sexo promíscuo mantém-se, tendo todos eles a sentença de morte lida por parte de Michael Myers, exceptuando a sua irmã Laurie.
Terror Psicológico	Sim.
Terror Explícito	Sim.

Anexo C

Ficha Técnica	
Título	<i>Friday the 13th (Sexta-feira 13)</i>
Ano da Produção	1979
Lançamento	9 de Maio de 1980
Formato	Filme (Longa-Metragem)
Realização	Sean S. Cunningham
Argumentista(s)	Victor Miller, Sean S. Cunningham e Ron Kurz.
Elenco	Betsy Palmer (Mrs. Pamela Voorhees), Adrienne King (Alice Hardy), Jeannine Taylor (Marcie Cunningham), Robbi Morgan (Annie), Kevin Bacon (Jack Burrell), Harry Crosby (Bill), Laurie Bartram (Brenda), Mark Nelson (Ned Rubinstein), Peter Brouwer (Steve Christy), Rex Everhart (Enos, o Camionista), Ronn Carroll (Sargento Tierney), Ron Millkie (Oficial Dorf), Walt Gorney (Crazy Ralph), Willie Adams (Barry), Debra S. Hayes (Claudette), Dorothy Kobs (Trudy), Sally Anne Golden (Sandy), Mary Rocco (Operadora), Ken L. Parker (Médico), Ari Lehman (Jason Voorhees) e o resto do elenco sem créditos.
Produtores	Sean S. Cunningham, Alvin Geiler e Steve Miner.
Estúdio	Paramount Pictures, Georgetown Productions Inc. e Sean S. Cunningham Films.
Distribuidora	Paramount Pictures (Estados Unidos da América)
Duração	91 minutos (aproximadamente)
País	Estados Unidos da América
Idioma	Inglês
Género	Terror
Orçamento	\$550,000
Receita de Bilheteira	\$59,754,601
Sinopse	Em 1958, um rapaz com trissomia vinte afogou-se no rio do parque de campismo de Crystal Lake, sem que ninguém se tenha apercebido, tendo havido negligência por parte dos monitores. Vinte anos mais tarde, um grupo de jovens vai para as camaratas de Crystal Lake e os corpos começam a aparecer, levando todos a pensar que a lenda de Jason Voorhees tenha regressado para se vingar dos novos “inquilinos” daquele

	parque.
--	---------

Elementos Estruturais	
Ambiente	A acção é maioritariamente nocturna, existindo algumas cenas diurnas e uma em condições atmosféricas adversas.
Localização	No acampamento Crystal Lake, numa pequena cidade suburbana, nuns bangalós, numa mata, numa estrada, numa casa de banho, num celeiro, num camião, em carros e num restaurante.
Tempo	Decorre em três períodos: 1957 onde podemos visualizar um <i>flashback</i> que retrata a morte do filho de Pamela Voorhees, Jason; em 1958 que corresponde à cena de abertura do filme, embora a grande maioria da obra decorra na noite de Sexta-feira 13 de 1980.
Número de Personagens (Femininas)	21 (número aproximado, devido às dificuldades de contagem)
Número de Personagens (Masculinas)	20 (número aproximado, devido às dificuldades de contagem)
Número de Personagens (Infantis)	1 (número aproximado, devido às dificuldades de contagem)
Número de Personagens (Total)	42 (número aproximado, devido às dificuldades de contagem)

Abertura/ Fecho da Obra	
Abertura	'20 – 5'03. A obra abre com a lua e depois avança para uma vista geral sobre o acampamento Crystal Lake em 1958 com o barulho de grilos. Numa das camaratas, um grupo de jovens encontra-se a cantar e, de seguida, a câmara entra dentro de um dormitório feminino, dando a percepção que o público é os olhos de alguém. De seguida, voltamos a ver o grupo de jovens a cantar e, quando terminam um casal sai de ao pé do anterior de mãos dadas com o intuito de se dirigir para um celeiro. No celeiro, o casal começa beijar-se no andar de baixo, avançando para o de cima. No local, colocam um lençol a fazer de colchão e continuam aos beijos. O plano muda para o andar de baixo e sobe as escadas do celeiro onde se encontra o casal. Eles pressentem a chegada de alguém, param de se beijar e o rapaz justifica-se que

	<p>não estavam a fazer nada. É esfaqueado na barriga e cai no chão. A rapariga tenta escapar, grita, atira caixas de cartão contra a pessoa (o público continua a ser os olhos da assassina), mas a imagem da vítima fica parada enquanto se ouvem os gritos da mesma, deduzindo-se que foi assassinada e dando abertura para o título da obra e para os créditos iniciais.</p>
Conclusão	<p>87'17 – 89'23. Alice acorda num hospital, depois de supostamente sonhar que é arrastada por Jason para dentro do rio. O médico e a enfermeira pedem para esta se acalmar ao mesmo tempo que lhe injectam um medicamento. O polícia diz que os pais da vítima já se encontram a caminho, porém, Alice prefere perguntar se alguém sobreviveu além dela, sendo a resposta negativa. Para rematar, pergunta por Jason, o rapaz que morreu em 1957 afogado no lago Crystal e que a arrastou para dentro de água. O polícia, incrédulo, diz que não havia nenhum rapaz e que só a tiraram a ela debaixo de água. Alice, então afirma que se não o encontraram é porque o rapaz ainda se encontra em Crystal Lake. A imagem sobre a face de Alice começa a desaparecer e o espectador pode visualizar a vista sobre o lago Crystal, onde a câmara se vai aproximando cada vez mais da água até o filme terminar, dando início aos créditos finais.</p>
Genérico (Inicial)	<p>Nos primeiros vinte segundos, podemos perceber o nome da distribuidora internacional da obra, a Warner Bros e o nome do realizador. Nos cinco minutos e três segundos, começamos a ver o título da obra em 3D a vir do fundo contra o ecrã e, quando chega à frente vêm-se uns vidros que se partem. Seguidamente, o espectador pode visualizar os restantes créditos iniciais (sempre com música de fundo), exceptuando o nome dos actores que integram o elenco. É de salientar que, nos dois momentos, as letras são brancas e o fundo preto.</p>
Genérico (Final)	<p>Inicia-se com os créditos finais, que começam justamente com o nome dos actores que fazem parte do elenco e, sucessivamente dos restantes membros que fizeram parte da</p>

	rodagem da obra. O fundo é negro e as letras são brancas, sendo acompanhadas pela música que antecedeu o fecho da última cena.
--	--

Características do Conteúdo	
Número de Sobreviventes (Feminino)	1 (considerando os principais protagonistas)
Número de Sobreviventes (Masculino)	0
Número de Sobreviventes (Infantis)	0
Número de Sobreviventes (Total)	1 (considerando os principais protagonistas)
Número de Mortes (Feminino)	5 (considerando os principais protagonistas)
Número de Mortes (Masculino)	5 (considerando os principais protagonistas)
Número de Mortes (Infantis)	0
Número de Mortes (Total)	10 (considerando os principais protagonistas)
Localização das Mortes	Dão-se no parque de campismo de Crystal Lake, mais especificamente na casa de banho, nos bangalós, no mato e no celeiro.
Número de Polícias/ Detectives	4
Número de Casais	2
Número de Progenitores	1
<i>Final Girl</i>	Alice Hardy
Perfil da <i>Final Girl</i>	Aparenta um carácter virginal, quando o líder do acampamento se declara a ela, porém, quando decidem jogar <i>strip</i> monopólio é a primeira a levantar-se para jogar; é a personagem principal; tem um aspecto angelical; não demonstra nudez; é reservada e preocupada com os outros; é formal a vestir; é ingénua; é fumadora de substância ilícitas; consumidora de bebidas alcoólicas; mostra-se tímida e insegura em relação aos homens, no início; não lhe são conhecidos namorados e não demonstra sinais de paranóia. É das personagens mais descontraídas ao longo da obra, excepto quando começa a descobrir os corpos dos seus amigos.
Número de Assassino(s)	1
Assassino(a)	Pamela Voorhees
Sexo do(a) Assassino(a)	Feminino
Origem do Assassino(a)	É uma mulher traumatizada com a morte do filho com trissomia vinte e um e sente que deve punir todos aqueles que entram no parque de campismo de Crystal Lake.
Perfil do Assassino(a)	É uma senhora com mais de cinquenta anos de idade, tem uma aparência normal, cabelo curto, é emotiva e apresenta uma dupla personalidade, pois, em várias cenas,

	reencarna o papel do seu “falecido” filho, quando este lhe “pede” para assassinar Alice.
Máscara	Não tem.
Arma(s) Utilizada(s)	Catana, machado, setas e faca.
Morte do Assassino(a)	Sim, Alice corta-lhe a cabeça com uma catana.
Perfil das Vítimas	As vítimas são exclusivamente adolescentes, sendo os casais presentes mortos, antes e após o acto sexual (um deles era consumidor de drogas leves). Os restantes cinco eram adolescentes que consumiam drogas (nem todos), um idiota, uma rapariga que pedia boleia e o líder do acampamento, sendo todos eles considerados “culpados” pela morte de Jason.
Terror Psicológico	Sim.
Terror Explícito	Sim.

Anexo D

Ficha Técnica	
Título	<i>Friday the 13th (Sexta-feira 13)</i>
Ano da Produção	2008
Lançamento	13 de Fevereiro de 2009
Formato	Filme (Longa-Metragem)
Realização	Marcus Nispel
Argumentista(s)	Damian Shannon, Mark Swift e Mark Wheaton.
Elenco	Jared Padalecki (Clay Miller), Danielle Panabaker (Jenna), Amanda Righetti (Whitney Miller), Travis Van Winkle (Trent), Aaron Yoo (Chewie), Derek Mears (Jason Voorhees em adulto), Jonathan Sadowski (Wade), Julianna Guill (Bree), Ben Feldman (Richie), Arlen Escarpeta (Lawrence), Ryan Hansen (Nolan), Willa Ford (Chelsea), Nick Mennell (Mick), America Olivo (Amanda), Kyle Davis (Donnie), Richard Burgi (Oficial Bracke), Chris Coppola (Funcionário da Bomba de Gasolina), Rosemary Knower (Senhora Velhota), Bob King (Guarda Velhote), Nana Visitor (Pamela Voorhees), Stephanie Rhodes (Monitora), Caleb Guss (Jason Voorhees mais novo), Travis Davis (Oficial Lund) e o resto do elenco sem créditos.
Produtores	Michael Bay, Sean S. Cunningham, Andrew Form, Bradley Fuller, Walter Hamada, Alma Kuttruff, Guy Stodel e Brian Witten.
Estúdio	New Line Cinema, Paramount Pictures, Platinum Dunes e Crystal Lake Entertainment.
Distribuidora	New Line Cinema (Estados Unidos da América)
Duração	93 minutos (aproximadamente)
País	Estados Unidos da América
Idioma	Inglês
Género	Terror
Orçamento	\$19,000,000
Receita de Bilheteira	\$91,379,051
Sinopse	Um grupo de adolescentes descobre na mata de Crystal Lake uma plantação de canábis, porém, são surpreendidos por Jason Voorhees e as suas intenções sanguinárias. Semanas mais tarde, Clay Miller vai até ao local

	procurar a sua desaparecida irmã, Whitney Miller, e juntamente com um grupo de jovens que passavam lá férias, dão de caras com o seu pior pesadelo – Jason Voorhees.
--	--

Elementos Estruturais	
Ambiente	Quase metade da obra é passada durante o dia, mas predomina a noite, existindo duas cenas de tempestades.
Localização	Dá-se à beira e no lago Crystal, na estrada, no mato, na casa abandonada onde Jason reside, numa bomba de gasolina, no cais do lago Crystal, na casa dos pais de Trent (no meio do mato), na casa de uma senhora idosa, numa oficina de cortar lenha, num barco a motor, num túnel por baixo do subsolo da casa de Jason, na casa de ferramentas e num autocarro de escola abandonado.
Tempo	Numa Sexta-feira 13 em 1980 e na actualidade (2009).
Número de Personagens (Femininas)	9 (número aproximado, devido às dificuldades de contagem)
Número de Personagens (Masculinas)	15 (número aproximado, devido às dificuldades de contagem)
Número de Personagens (Infantis)	1 (número aproximado, devido às dificuldades de contagem)
Número de Personagens (Total)	25 (número aproximado, devido às dificuldades de contagem)

Abertura/ Fecho da Obra	
Abertura	1'03 - 3'12. A acção começa com uma tempestade, numa Sexta-feira 13, em 1980, no parque de campismo de Crystal Lake. Podemos visualizar uma jovem em fuga com uma catana na mão (tudo isto com imagens a preto e branco). A rapariga chega ao lago e uma mulher aparece, de repente, dizendo que só falta ela morrer e todos têm que pagar pelo afogamento do seu filho Jason. A mulher ergue uma faca, mas a rapariga com uma catana, corta-lhe a cabeça, fugindo, depois, pelo mato dentro. O corpo da assassina encontra-se estendido no chão e um jovem aparece, pegando no seu colar. Ouve-se a voz da <i>serial killer</i> , referindo-se ao nome do

	filho, percebendo-se que Jason acordou do mundo dos mortos, após a morte da sua mãe. Esta pede-lhe que todos devem ser castigados pelo afogamento e pela sua morte. O jovem sai de cena e carrega a catana que cortou a cabeça da sua mãe.
Conclusão	86'41 – 87'46. Os dois sobreviventes carregam o corpo de Jason até ao cais do lago Crystal. Clay atira o corpo do assassino para dentro de água, podendo-se ver o corpo de Jason a afundar-se. Clay, rapidamente, atira a máscara de Jason para dentro de água, sendo esta a primeira a afundar-se. Whitney está a observar o colar da mãe de Jason, atirando, depois, para o lago. Vê-se uma imagem do colar a afundar-se e, no corte seguinte, pode-se ver a máscara de Jason no fundo do lago. Whitney chora e Clay aproxima-se dela, mas, nesse momento, ambos são surpreendidos por Jason que agarra Whitney que grita intensamente. O fundo fica negro, dando abertura aos créditos finais.
Genérico (Inicial)	O genérico inicial desta película está dividido em três momentos: durante o primeiro minuto e dois segundos, podem-se visualizar os <i>spots</i> dos estúdios da New Line Cinema, Paramount Pictures e Platinum Dunes com um rebordo encarnado, associado ao sangue e só depois podemos ver os mesmos nomes com letras brancas e fundo preto; o segundo momento dá-se a partir do minuto e treze segundos até aos três minutos e quinze segundos onde são apresentados os nomes do genérico inicial. Existem várias paragens, visto que são mostradas filmagens referentes ao início da obra, dando-se um “mano-a-mano” de imagens e nomes do genérico; o terceiro e último momento é o título da obra que é apresentado aos vinte e dois minutos e treze segundos.
Genérico (Final)	O genérico final inicia-se com os créditos finais, quando a acção termina, sendo apresentados de baixo para cima até ao final da obra, com o fundo negro e as letras brancas.

Características do Conteúdo

Número de Sobreviventes (Feminino)	1 (considerando os principais protagonistas)
Número de Sobreviventes (Masculino)	1 (considerando os principais protagonistas)
Número de Sobreviventes (Infantis)	0
Número de Sobreviventes (Total)	2 (considerando os principais protagonistas)
Número de Mortes (Feminino)	5 (considerando os principais protagonistas)
Número de Mortes (Masculino)	9 (considerando os principais protagonistas)
Número de Mortes (Infantis)	0
Número de Mortes (Total)	14 (considerando os principais protagonistas)
Localização das Mortes	Dá-se à beira e no lago Crystal, no mato, na casa abandonada onde Jason reside, na casa dos pais de Trent (no meio do mato) e na entrada desta. Ocorrem, também, na oficina de cortar lenha, dentro de um barco a motor, num túnel por baixo do subsolo da casa de Jason, na estrada e numa casa de ferramentas.
Número de Polícias/ Detectives	1
Número de Casais	4
Número de Progenitores	1
<i>Final Girl</i>	Whitney Miller
Perfil da <i>Final Girl</i>	Não é virginal, pois tem namorado (não tem um aspecto angelical), é irmã da personagem principal, Clay, e não demonstra interesse por drogas ou por álcool, apesar de estar numa “expedição” para encontrar uma plantação de canábis. Ela tomava conta da sua mãe cancerosa (daí o motivo pelo qual foi acampar com os amigos, com o propósito de se distrair), não demonstra nudez, é destemida, pois entra em confronto com Jason, é uma personagem secundária, aparecendo só no início e nos últimos trinta minutos da obra, tenta escapar do cativo criado por Jason, é corajosa e é preocupada com os outros (tenta salvar um dos seus amigos). Apesar da sua bravura, demonstra medo, quando lhe contam a lenda de Jason e alguns sinais de paranóia, quando ela e o namorado visitam a casa abandonada onde Jason reside.
Número de Assassino(s)	2
Assassino(a)	Jason Voorhees e a sua mãe Pamela Voorhees
Sexo do(a) Assassino(a)	Jason Voorhees – Sexo Masculino; Pamela Voorhees – Sexo Feminino
Origem do Assassino(a)	A mãe é um ser humano e Jason volta do “mundo mortos”, quando a sua progenitora é morta por uma das vítimas. Jason provém de um mito ou de uma lenda antiga, não sendo um ser humano (além disso não o conseguem

	matar).
Perfil do Assassino(a)	Pamela Voorhees é uma senhora com mais de cinquenta anos de idade, não sendo possível traçar-lhe um perfil, pois aparece em poucos segundos. Apenas sabemos que ela assassina um grupo de jovens para vingar a morte do seu filho, utilizando uma faca como arma. Jason Voorhees sofre de trissomia vinte e um, é alto, robusto, forte, não fala, caminha em marcha rápida quando está no encalce das suas vítimas e não demonstra qualquer tipo de emoções.
Máscara	Pamela Voorhees não utiliza máscara, enquanto Jason tem duas: no início, um pano velho com abertura num olho e, mais tarde, a icónica máscara de hóquei.
Arma(s) Utilizada(s)	Uma catana, um machado, flechas, uma chave de fendas, chifres de veado e um gancho de um reboque.
Morte do Assassino(a)	Não.
Perfil das Vítimas	Nesta obra, são mortos onze adolescentes e dois adultos (não contando com Pamela Voorhees, pois não se trata de uma vítima de Jason). O primeiro casal assassinado é interrompido durante o acto sexual, mas morre separadamente; outro adolescente tem atitudes inconvenientes, imbecis e tem como objectivo encontrar uma plantaçao de droga e o outro adolescente era o namorado da <i>final girl</i> , que demonstra interesse em sexo. Em relação ao segundo casal que morre, ela está nua da cintura para cima e ele é um rapaz aparentemente normal, mas que não obedecia às regras traçadas pelo dono do barco, Trent, onde eles estão, aquando das suas mortes. Quanto ao terceiro casal assassinado, ele é o vilão do grupo e o típico imbecil que trai a namorada (antes de morrer tinha feito sexo de forma explícita com uma rapariga que estava no grupo) e ela, a mais angelical, que desenvolve laços de amizade com Clay, chegando-se a pensar que ela poderia ser a <i>final girl</i> . Como referido, uma das raparigas, alcoolizada, faz sexo com o vilão Trent, mostrando quase todo o seu corpo desnudado, daí a sua punição. Os outros dois adolescentes dentro do grupo são punidos por consumirem álcool e outras drogas e serem obcecados por

	mulheres. Os dois adultos assassinados são um polícia e um tarado sexual, fumador de substância ilícitas, que trabalha na casa de cortar madeira que Clay visita.
Terror Psicológico	Sim.
Terror Explícito	Sim.

Anexo E

Ficha Técnica	
Título	<i>A Nightmare on Elm Street (Pesadelo em Elm Street)</i>
Ano da Produção	1984
Lançamento	9 de Novembro de 1984
Formato	Filme (Longa-Metragem)
Realização	Wes Craven
Argumentista(s)	Wes Craven
Elenco	Heather Langenkamp (Nancy Thompson), Robert Englund (Freddy Krueger), Johnny Depp (Glen Lantz), John Saxon (Tenente Donald Thompson), Ronee Blakley (Marge Thompson), Amanda Wyss (Christina 'Tina' Gray), Jsu Garcia (Rod Lane), Charles Fleischer (Doutor King), Joseph Whipp (Sargento Parker), Lin Shaye (Professora), Joe Unger (Sargento Garcia), Mimi Craven (Enfermeira), Jack Shea (Ministro), Ed Call (Mr. Lantz), Sandy Lipton (Mrs. Lantz), David Andrews (Capataz), Jeff Levine (Médico Legista), Donna Woodrum (Mãe de Tina), Shashawnee Hall (Polícia #1), Carol Pritikin (Polícia #2), Brian Reise (Polícia #3), Ash Adams (Surfista #1), Don Hannah (Surfista #2), Leslie Hoffman (Guarda), Paul Grenier (Namorado da Mãe de Tina) e o resto do elenco sem créditos.
Produtores	John H. Burrows, Stanley Dudelson, Sara Risher, Robert Shaye e Joseph Wolf.
Estúdio	New Line Cinema, Media Home Entertainment e Smart Egg Pictures.
Distribuidora	New Line Cinema (Estados Unidos da América)
Duração	88 minutos (aproximadamente)
País	Estados Unidos da América
Idioma	Inglês
Género	Terror
Orçamento	\$1,800,000 (aproximadamente)
Receita de Bilheteira	\$25,504,513
Sinopse	Esta película conta a história de Freddy Krueger, um assassino de crianças, numa pequena cidade suburbana que utiliza como arma uma luva com pequenas lâminas pontiagudas nos dedos. Uma noite, os habitantes da cidade juntam-se com o

	propósito de assassinar o homem (queimando-o vivo na sua própria casa) que é conhecido por usar um pulôver às riscas verdes e encarnadas e um chapéu, para pôr fim ao pesadelo que ele havia criado. Anos mais tarde, vários adolescentes começam a ter o mesmo pesadelo: um homem com a cara queimada, uma luva de lâminas e pulôver às riscas verdes e encarnadas persegue-os no seu sono com o objectivo de os assassinar. O que eles não sabem é que este não só os assassina nos sonhos, como também os vai matar na vida real.
--	--

Elementos Estruturais	
Ambiente	As acções decorrem, maioritariamente, durante a noite. Porém, existem algumas cenas diurnas e outras, aquando dos sonhos, com nevoeiro nocturno e diurno.
Localização	Numa pequena cidade, mais precisamente na Rua de Elm Street na actualidade (1984), em casas (casa de banho, cozinha, quartos, sala e arrecadação), numa fábrica antiga, num túnel, num carro, num hospital, num posto da polícia, numa prisão, numa igreja, numa rua, numa escola, num cemitério e numa ponte de um lago.
Tempo	Numa pequena cidade, mais precisamente na Rua de Elm Street na actualidade (1984).
Número de Personagens (Femininas)	52 (número aproximado, devido às dificuldades de contagem)
Número de Personagens (Mascullinas)	82 (número aproximado, devido às dificuldades de contagem)
Número de Personagens (Infantis)	7 (número aproximado, devido às dificuldades de contagem)
Número de Personagens (Total)	141 (número aproximado, devido às dificuldades de contagem)

Abertura/ Fecho da Obra	
Abertura	'11 – 1'00. A acção decorre numa cave ou fábrica de cerâmica com vários objectos cortantes. Pode-se ver um homem a afiar pequenas navalhas e a montar uma arma, tratando-se de uma luva com pequenas lâminas afiadas nas pontas dos dedos. Esta

	<p>cena é acompanhada com uma música de fundo assustadora e ouve-se igualmente a respiração do homem, do qual não vemos a sua cara.</p>
<p>Conclusão</p>	<p>83'52 – 85'23. Nancy sai de casa logo a seguir ao último confronto com Freddy. Está um dia de sol radioso e tudo parece estar tranquilo. Nancy está arranjada assim como a sua mãe que se pensava morta, afirmando que vai deixar de consumir álcool. Estas trocam algumas palavras e despedem-se quando Nancy ouve a buzina de um carro encarnado – são os amigos e o namorado que, afinal não tinham morrido. Nancy entra para o carro, conduzido por Glen e o casal Rod e Tina estão no banco de trás. De repente, começa a surgir nevoeiro, a capota do carro sai automaticamente (tem as cores do pulôver de Freddy Krueger – verde e encarnado), os vidros fecham-se, o automóvel tranca-se e começa a andar sozinho ao mesmo tempo que ouvimos os gritos dos quatro amigos. A mãe encontra-se na entrada de casa a despedir-se dos jovens. A câmara segue o carro a andar e vemos três meninas a saltar à corda ao mesmo tempo que cantam a canção de Freddy. A mãe de Nancy fica a olhar e, de repente, a mão de Freddy parte o vidro da porta, agarra-a e esta é sugada para dentro de casa. Numa última imagem, podemos voltar a visualizar as três meninas a saltarem à corda, enquanto entoam a fatídica música. A acção termina, ficando com um final em aberto, todavia ficamos com o ecrã negro e ainda podemos ouvir a continuação da música à medida que vemos alguns créditos finais até esta terminar.</p>
<p>Genérico (Inicial)</p>	<p>O genérico inicial tem a duração de dois minutos e cinquenta nove segundos e é acompanhado por duas cenas da obra. No primeiro minuto, podemos ver o nome New Line Cinema em encarnado sobre um fundo preto e só depois vemos uma janela mais pequena do que o ecrã com a primeira cena da obra, onde se encontram os nomes dos estúdios, distribuidora e realizador com letras brancas e fundo preto. Quando a obra atinge o primeiro minuto, podemos ver, no ecrã</p>

	inteiro, o título do filme a aparecer com letras encarnadas. Os restantes créditos iniciais são mostrados com letras brancas sobre a acção que decorre: uma luva com lâminas afiadas nas pontas dos dedos a romper um tecido, uma rapariga a correr num túnel e depois numa fábrica, a fugir de um homem que se esconde e a observa, ao mesmo tempo que solta uma gargalhada maquiavélica.
Genérico (Final)	O fundo fica negro, começam a aparecer os créditos finais com as letras em branco à medida que podemos ouvir o resto da música sobre Freddy, cantada pelas três meninas que se encontram a saltar à corda. Rapidamente, a música termina e podemos ouvir outra até ao final dos créditos conclusivos.

Características do Conteúdo	
Número de Sobreviventes (Feminino)	1 (considerando os principais protagonistas)
Número de Sobreviventes (Masculino)	0
Número de Sobreviventes (Infantis)	0
Número de Sobreviventes (Total)	1 (considerando os principais protagonistas)
Número de Mortes (Feminino)	2 (considerando os principais protagonistas)
Número de Mortes (Masculino)	2 (considerando os principais protagonistas)
Número de Mortes (Infantis)	0
Número de Mortes (Total)	4 (considerando os principais protagonistas)
Localização das Mortes	Em três casas diferentes e numa prisão.
Número de Polícias/ Detectives	27
Número de Casais	5
Número de Progenitores	8
<i>Final Girl</i>	Nancy Thompson
Perfil da <i>Final Girl</i>	Ela segue as regras de “como sobreviver num filme de terror”, não praticando sexo, não consumindo bebidas alcoólicas ou substâncias psicotrópicas, não assumir comportamentos idiotas ou próprios de adolescentes. Apresenta, porém, um aspecto singular que consiste no facto de ter coragem para enfrentar o assassino, apelando à masculinidade (para acordar de um pesadelo queima o próprio braço, demonstrando audácia e instinto de sobrevivência) porque, por norma, quem possui essa condição neste subgénero são os homens. Existe o estereótipo em relação ao sexo feminino, porque as mulheres gritam, correm ou

	<p>escondem-se dentro dos armários de forma a evitar o assassino. Contudo, este comportamento não se aplica a Nancy, uma vez que é ela quem elabora uma armadilha (ao querer adormecer e trazer Freddy para o mundo real) de forma a apanhar Freddy e matá-lo, tornando-se, ela própria, a assassina. O seu papel de anti-vítima activa desprezou o molde de heroína do subgénero <i>Slasher</i>, fazendo com que o papel de Nancy seja seguido por produções que sucederam <i>Pesadelo em Elm Street</i> (1984), em que a <i>final girl</i> deixa de ser a vítima perseguida e atormentada passando a ser uma heroína que enfrenta as forças do mal. Ela é a personagem principal, aparentemente não virginal, pois tem namorado (Glen), mas numa cena dormem em camas separadas, não demonstra nudez e não tem medo de homens (devido ao amor que nutre pelo seu namorado e pai, porém, também não é apaixonada por eles, fazendo com que não perca a sua individualidade). Não se insere na esfera doméstica, pois desafia o “reinado” da sua insensível e alcoólica mãe, Marge Thompson, ao criar um campo de batalha nas cenas finais para combater Freddy, usa os seus “poderes” de alerta, tem uma mente paranóica, adopta um sistema militar, expressando o seu carácter de guerreira com o propósito de combater Freddy (não utiliza violência), evidenciando a sua masculinidade dominadora. É ela quem dita as regras no seu relacionamento com Glen, pois existe uma cena em que ambos estão envolvidos e, quando o seu cônjuge tenta algo mais, ela impede-o; não depende dos homens para a salvarem, é autónoma e religiosa, amadurece rapidamente por ter uma mãe alcoólica, um pai ausente e ambos os progenitores divorciados e com uma relação conturbada. Ela torna-se símbolo de autoridade, pois nunca se sente segura em casa e preserva o seu estatuto de mulher ao rejeitar a violência masculina de Freddy. No final, não se torna uma mulher masculinizada, mas uma “pessoa” que não se intimida com a presença dos homens.</p>
--	---

Número de Assassino(s)	1
Assassino(a)	Freddy Krueger
Sexo do(a) Assassino(a)	Masculino
Origem do Assassino(a)	Homem que foi queimado vivo, por ser acusado de ser um assassino de crianças. Ressuscita e torna-se num ser sobrenatural, pois só aparece nos sonhos dos adolescentes.
Perfil do Assassino(a)	Assassina as suas vítimas nos sonhos destas, fazendo com que estas morram na vida real, utilizando um humor sarcástico, sendo igualmente um ser falante.
Máscara	Não utiliza, pois tem a cara desfigurada devido a queimaduras. É característico utilizar um pulôver às riscas verdes e encarnadas sujo e por vezes um chapéu.
Arma(s) Utilizada(s)	Uma luva com lâminas nas pontas dos dedos.
Morte do Assassino(a)	Não.
Perfil das Vítimas	Nesta película, morrem quatro personagens, sendo três delas jovens e uma adulta (as mortes dão-se em três casas diferentes e na prisão). Quanto à mãe de Nancy, nunca se tem a certeza se ela é ou não assassinada. Ela é alcoólica e não aguentou o seu casamento, sendo uma das responsáveis pela morte de Freddy, havendo, por isso, motivos para ser morta. Tina poderia ser a <i>final girl</i> por ser a primeira personagem a tornar-se paranóica, porém, é morta depois de fazer sexo com o seu namorado. Rod é igualmente punido por praticar sexo e por ser um imbecil para com Tina. Glen é namorado de Nancy e, como tal, deve ser morto, para que ela sofra. Ele não é uma personagem muito desenvolvida, dado que é apresentado várias vezes a tentar ter relações sexuais com Nancy, mas sem sucesso (provavelmente devido aos acontecimentos que marcam a obra). Quando tenta ajudar Nancy (acordá-la do sono induzido pela própria), falha, podendo este ser outro motivo para a sua punição.
Terror Psicológico	Sim.
Terror Explícito	Sim.

Anexo F

Ficha Técnica	
Título	<i>A Nightmare on Elm Street (Pesadelo em Elm Street)</i>
Ano da Produção	2009
Lançamento	30 de Abril de 2010
Formato	Filme (Longa-Metragem)
Realização	Samuel Bayer
Argumentista(s)	Wesley Strick e Eric Heisserer.
Elenco	Jackie Earle Haley (Freddy Krueger), Rooney Mara (Nancy Holbrook), Kyle Gallner (Quentin Smith), Katie Cassidy (Kris Fowles), Thomas Dekker (Jesse Braun), Kellan Lutz (Dean Russell), Clancy Brown (Alan Smith), Connie Britton (Dr. Gwen Holbrook), Lia D. Mortensen (Nora Fowles), Julianna Damm (Kris mais nova), Christian Stolte (Pai de Jesse), Katie Schooping Knight (Rapariga Assustadora #1), Hailey Schooping Knight (Rapariga Assustadora #2), Leah Uteg (Rapariga Assustadora #3), Don Robert Cass (Professor de História), Kyra Krumins (Nancy mais nova), Brayden Coyer (Jesse mais novo), Max Holt (Dean mais novo), Andrew Fiscella (Rapaz Internado), Bob Kizer (Professor de Natação), Pete Kelly (Oficial), Jason Brandstetter (Polícia da Cadeia), Rob Riley (Ministro), Scott Lindvall (Paramédico), Dominick Coviello (Farmacêutico), Parker Bagley (Paxton), Jennifer Robers (Mãe de Dean), Tania Randall (Enfermeira), Logan Stalzer (Logan mais novo), Christopher Woods (Christopher mais novo) e o resto do elenco sem créditos.
Produtores	Michael Bay, Richard Brener, Mike Drake, Andrew Form, Bradley Fuller, Walter Hamada, Erik Holmberg, Michael Lynne, Dave Neustadter, John Rickard e Robert Shaye.
Estúdio	New Line Cinema e Platinum Dunes.
Distribuidora	New Line Cinema (Estados Unidos da América)
Duração	92 minutos (aproximadamente)
País	Estados Unidos da América
Idioma	Inglês
Género	Terror

Orçamento	\$35,000,000
Receita de Bilheteira	\$115,664,037
Sinopse	Há vários anos atrás, um grupo de pais enfurecidos rastreiam e queimam vivo um suspeito de assassinar crianças, Freddy Krueger (Jackie Earle Haley). Passados vários anos, Freddy volta a invadir os sonhos dos filhos de alguns dos seus assassinos, trazendo de volta a morte, bem como um rasto de corpos.

Elementos Estruturais	
Ambiente	Existe uma cena com uma tempestade, com neve, sendo a maioria das acções nocturnas.
Localização	A acção decorre em diversos locais, como: restaurante, casa (quarto, sala de jantar, sótão e casa de banho), carro, prisão, livraria, biblioteca, sala de estudo, quarto antigo de Freddy, gabinete do director da escola, farmácia, hospital, sala de aula, fábrica antiga, escola primária e secundária, rua, cemitério, piscina, bomba de gasolina e escola primária abandonada.
Tempo	A acção situa-se, temporalmente, na actualidade (2010) e, especialmente, numa pequena cidade, na Rua de Elm Street. Existem alguns <i>flashbacks</i> , mas não se consegue precisar a data (mais de dez anos).
Número de Personagens (Femininas)	205 (número aproximado, devido às dificuldades de contagem)
Número de Personagens (Mascullinas)	279 (número aproximado, devido às dificuldades de contagem)
Número de Personagens (Infantis)	68 (número aproximado, devido às dificuldades de contagem)
Número de Personagens (Total)	552 (número aproximado, devido às dificuldades de contagem)

Abertura/ Fecho da Obra	
Abertura	2'21 – 4'24. O início dá-se no restaurante de Springwood, à beira da estrada, onde aparece um relógio que marca quatro e trinta e dois da madrugada, num ambiente de tempestade. Podemos ver um rapaz sentado, enquanto passa uma senhora com café. Ele pede-lhe para o voltar a servir, mas ela desaparece (a

	<p>porta tem um sino e este começa a tocar, dando a impressão que alguém entrou no restaurante, porém, não vemos ninguém). O rapaz, levantando-se, começa a chamar pela funcionária e entra na cozinha. Na cozinha, enquanto a funcionária anda com o café na mão, ele volta a chamá-la. Depois, olha à sua volta e vê comida com um aspecto suspeito a ser cozinhada. Vira-se de costas e vemos um homem com um pulôver e uma luva com quatro lâminas nas pontas dos dedos, que as afia, enquanto o rapaz deambula pelo espaço. O rapaz, intimidado, vira-se e não vê ninguém; olha para uma porta da cozinha que se está a fechar e, ao olhar para o lado esquerdo, o homem corta-lhe um pouco da mão. Na cena seguinte, o rapaz acorda, terminando a primeira cena.</p>
<p>Conclusão</p>	<p>86'17 – 86'53. Inicia-se com um plano sobre a casa onde Nancy vive com a sua mãe. Ambas entram dentro de casa, acendem as luzes, avançam para a sala e trocam algumas palavras. A mãe encontra-se em frente de um espelho com o seu reflexo e, quando coloca as chaves de casa em cima de uma mesa, surge refletida no espelho a imagem de Freddy. Nancy grita, Freddy sai do espelho, espeta as suas lâminas no rosto da mãe de Nancy e arrasta-a para dentro do espelho que se volta a reconstruir. O filme termina com o espelho ensanguentado e Nancy a gritar continuamente, dando abertura aos créditos finais.</p>
<p>Genérico (Inicial)</p>	<p>O genérico inicial tem a duração de (a partir do início do filme) dois minutos e vinte segundos e está dividido em duas partes. A primeira começa com o genérico inicial, em que é apresentada a ficha técnica à medida que surgem expostas imagens de crianças a jogarem ao jogo da macaca num parque infantil. Os nomes surgem à medida que aparecem as crianças, como se estivessem escritos a giz no alcatrão. Aos oito minutos e cinquenta e sete segundos é apresentado o título da obra com um <i>slash</i> equiparado às lâminas de Freddy Krueger (ouve-se o som das lâminas quando o título aparece). O fundo é encarnado inicialmente, mas só</p>

	depois é preto com uns tons encarnados. As letras começam por ser cor de pérola e só depois encarnadas. À medida que o título aparece, ouve-se uma música de fundo que infunde terror e/ ou medo.
Genérico (Final)	O fundo fica negro e começam a aparecer os créditos finais com as letras em branco à medida que se ouve a música “All I Have To Do is Dream” dos Everly Brothers. Os nomes aparecem de baixo para cima.

Características do Conteúdo	
Número de Sobreviventes (Feminino)	1 (considerando os principais protagonistas)
Número de Sobreviventes (Masculino)	1 (considerando os principais protagonistas)
Número de Sobreviventes (Infantis)	0
Número de Sobreviventes (Total)	2 (considerando os principais protagonistas)
Número de Mortes (Feminino)	2 (considerando os principais protagonistas)
Número de Mortes (Masculino)	2 (considerando os principais protagonistas)
Número de Mortes (Infantis)	0
Número de Mortes (Total)	4 (considerando os principais protagonistas)
Localização das Mortes	Restaurante, quarto, cela da prisão e sala de estar.
Número de Polícias/ Detectives	18
Número de Casais	2
Número de Progenitores	15
<i>Final Girl</i>	Nancy Holbrook
Perfil da <i>Final Girl</i>	Trabalha num restaurante, não tem uma aparência virginal, é paranóica, é a personagem principal, é uma das primeiras a admitir a existência de Freddy, é pintora, em parte destemida, não demonstra nudez, é perspicaz e corajosa. Pede ajuda ao seu namorado, Quentin, para capturar Freddy com o propósito de colocar fim ao pesadelo criado pelo assassino.
Número de Assassino(s)	1
Assassino(a)	Freddy Krueger
Sexo do(a) Assassino(a)	Masculino
Origem do Assassino(a)	Foi queimado vivo, mas por ser acusado de pedofilia, ressuscita e torna-se num ser sobrenatural, pois só aparece nos sonhos dos adolescentes.
Perfil do Assassino(a)	Assassina as suas vítimas nos sonhos delas, fazendo com que morram na vida real, utilizando um humor sarcástico, sendo igualmente um ser falante.

Máscara	Não utiliza máscara, pois tem a cara desfigurada devido a queimaduras. É característico utilizar um pulôver às riscas verdes e encarnadas, sujo, e, por vezes, um chapéu.
Arma(s) Utilizada(s)	Uma luva com lâminas nas pontas dos dedos.
Morte do Assassino(a)	Não.
Perfil das Vítimas	Nesta obra são assassinados três jovens e uma adulta (as mortes dão-se no restaurante, num quarto, cela da prisão e na sala de estar). A adulta é a mãe de Nancy que foi uma das habitantes que se juntou com o objectivo de assassinar Freddy, por este molestar os seus filhos (pedofilia). Os três jovens assassinados, conheciam Freddy quando frequentavam o jardim de infância e foram causadores da sua ruína, ou seja, da sua morte, por terem contado aos seus pais as atitudes do <i>serial killer</i> para com eles, sendo mortos como forma de punição.
Terror Psicológico	Não.
Terror Explícito	Sim.

Anexo G

Ficha Técnica	
Título	<i>The Texas Chainsaw Massacre (Massacre no Texas)</i>
Ano da Produção	1973
Lançamento	1 de Outubro de 1974
Formato	Filme (Longa-Metragem)
Realização	Tobe Hooper
Argumentista(s)	Kim Henkel e Tobe Hooper.
Elenco	Marilyn Burns (Sally Hardesty), Allen Danziger (Jerry), Paul A. Partain (Franklin Hardesty), William Vail (Kirk), Teri McMinn (Pam), Edwin Neal (Homem a pedir boleia), Jim Siedow (Proprietário da Bomba de Gasolina), Gunnar Hansen (Leatherface), John Dugan (Avô), Robert Courtin (Homem a lavar uma janela), William Creamer (Homem Barbudo), John Henry Faulk (Narrador), Jerry Green (Vaqueiro), Ed Guinn (Camionista), Joe Bill Hogan (Bêbado), Perry Lorenz (Motorista) e John Larroquette (Narrador - Voz).
Produtores	Kim Henkel, Tobe Hooper, Jay Parsley e Richard Saenz.
Estúdio	Vortex
Distribuidora	Bryanston Distributing (Estados Unidos da América)
Duração	80 minutos (aproximadamente)
País	Estados Unidos da América
Idioma	Inglês
Género	Terror
Orçamento	\$83,532 (estimado)
Receita de Bilheteira	\$30,859,000 (Estados Unidos da América)
Sinopse	Esta fita passa-se nos anos setenta e conta a história de dois irmãos (Sally e Franklin) e de três amigos, que viajam até a uma herdade da sua família, depois de ouvirem relatos que o túmulo do seu avô havia sido profanado. No caminho, encontram uma gasoleira e o empregado, depois de lhes oferecer carne com cariz suspeito, diz-lhes para se manterem afastados de uma casa antiga a alguns quilómetros de distância. Os cinco não ligam aos conselhos, mas quando encontram a casa verificam que ela é habitada por uma família de canibais, incluindo o assassino da

	serra eléctrica – Leatherface.
--	--------------------------------

Elementos Estruturais	
Ambiente	A acção desta película privilegia o dia. Uma cena passa-se ao pôr do sol e outra, ao nascer do sol.
Localização	Os locais são: cemitério, estrada, quinta com matador de gado, mato, carrinha de pão de forma, bomba de gasolina e duas vivendas antigas.
Tempo	Nesta fita só aparece a data de 18 de Agosto de 1973, contudo sabemos que a acção decorre em mais dois dias. O local é o estado do Texas.
Número de Personagens (Femininas)	9 (número aproximado, devido às dificuldades de contagem)
Número de Personagens (Mascullinas)	21 (número aproximado, devido às dificuldades de contagem)
Número de Personagens (Infantis)	1 (número aproximado, devido às dificuldades de contagem)
Número de Personagens (Total)	31 (número aproximado, devido às dificuldades de contagem)

Abertura/ Fecho da Obra	
Abertura	1'00 – 2'09. A primeira cena começa com uma data, sendo esta o dia 18 de Agosto de 1973. Depois de aparecer a data, o fundo fica negro e o espectador pode ouvir o som de alguém a escavar. De repente, começam a aparecer imagens de partes do corpo humano em decomposição. À medida que as imagens vão aparecendo, o espectador tem a sensação que estão a ser tiradas fotografias, pois as imagens só aparecem devido ao som do flash que é audível, durante a primeira cena.
Conclusão	75'18 – 78'28. Sally consegue fugir da vivenda e salta pela janela, partindo-a. Na rua, ao nascer do dia, Sally começa a correr, coxeando. Leatherface e o homem que lhe pediu boleia começam a correr atrás dela com o intuito de a apanharem. Quando o homem está a esfaquear Sally pelas costas, é atropelado por um camião. O camionista ajuda Sally a entrar dentro do veículo, mas Leatherface já está do lado do condutor e

	ambos fogem pela outra porta (entretanto o camionista agarra numa chave de fendas). Começam a correr e o camionista atira com a chave de fendas à cabeça de Leatherface e este cai no chão, assim como a serra eléctrica que lhe corta um pouco da perna. O camionista corre, sem nunca olhar para trás e, naquele momento, aparece uma carrinha de caixa aberta, que pára a viatura e Sally sobe para bagageira. Leatherface, mesmo a coxear, tenta agarrá-la em vão. Sally começa a rir-se histericamente, à medida que se afasta de Leatherface, que continua a “brincar” com a sua serra eléctrica. O filme termina, dando abertura aos créditos finais.
Genérico (Inicial)	Durante o primeiro minuto, o filme abre com o fundo negro e as letras a amarelo com os nomes dos estúdios e do realizador da película. De seguida, aparece um texto que é lido por um narrador, que diz que esta película é baseada numa história real que aconteceu a cinco jovens, sendo um dos eventos mais macabros e bizarros da história norte-americana, tendo ficado conhecido como: “The Texas Chainsaw Massacre”. O título é revelado aos três minutos e vinte e um segundos, sobre um fundo encarnado e preto e letras a amarelo. Depois, é acompanhado pelos nomes dos restantes membros da equipa que fizeram parte da rodagem da película até aos quatro minutos e vinte e oito segundos.
Genérico (Final)	Os créditos finais são simples, pois têm um fundo preto, letras a branco e uma música de que infunde terror. Os nomes aparecem de baixo para cima.

Características do Conteúdo	
Número de Sobreviventes (Feminino)	1 (considerando os principais protagonistas)
Número de Sobreviventes (Masculino)	0
Número de Sobreviventes (Infantis)	0
Número de Sobreviventes (Total)	1 (considerando os principais protagonistas)
Número de Mortes (Feminino)	2 (considerando os principais protagonistas)
Número de Mortes (Masculino)	3 (considerando os principais protagonistas)
Número de Mortes (Infantis)	0
Número de Mortes (Total)	5 (considerando os principais protagonistas)

Localização das Mortes	Vivenda antiga, mato e no meio da estrada.
Número de Polícias/ Detectives	0
Número de Casais	1
Número de Progenitores	0
<i>Final Girl</i>	Sally Hardesty
Perfil da <i>Final Girl</i>	É protectora em relação ao seu irmão deficiente motor, tem um estilo hippie, não demonstra nudez, não tem namorado, é a personagem principal, não lhe são conhecidos namorados, faz de tudo para sobreviver (inclusive trespassar duas janelas) e é desconfiada.
Número de Assassino(s)	1
Assassino(a)	Leatherface.
Sexo do(a) Assassino(a)	Masculino
Origem do Assassino(a)	É um ser humano que tem a cara deformada, podendo sofrer de alguma doença de pele ou deficiência. Sofre maus tratos por parte dos seus familiares.
Perfil do Assassino(a)	É alto, robusto, forte, sádico, não fala e corre atrás das suas vítimas para as assassinar.
Máscara	Tem várias máscaras, para esconder a sua cara (utiliza a pele do rosto das suas vítimas, fazendo as suas próprias máscaras e a roupa é a de um talhante, mas com um aspecto sujo).
Arma(s) Utilizada(s)	Utiliza uma serra eléctrica, um martelo e um gancho de metal para pendurar a carne.
Morte do Assassino(a)	Não.
Perfil das Vítimas	Todos eles são jovens adolescentes com um aspecto hippie. A outra vítima é um familiar de Leatherface que é atropelado por um camião.
Terror Psicológico	Sim (Vê-se pouco sangue).
Terror Explícito	Não.

Anexo H

Ficha Técnica	
Título	<i>The Texas Chainsaw Massacre (Massacre no Texas)</i>
Ano da Produção	2002
Lançamento	17 de Outubro de 2003
Formato	Filme (Longa-Metragem)
Realização	Marcus Nispel
Argumentista(s)	Scott Kosar
Elenco	Jessica Biel (Erin), Jonathan Tucker (Morgan), Erica Leerhsen (Pepper), Mike Vogel (Andy), Eric Balfour (Kemper), Andrew Bryniarski (Thomas Hewitt ou Leatherface), R. Lee Ermey (Xerife Hoyt), David Dorfman (Jedidiah), Lauren German (Rapariga Adolescente), Terrence Evans (Velhote Monty), Marietta Marich (Luda May), Heather Kafka (Henrietta), Kathy Lamkin (Senhora do Chá na Caravana), Brad Leland (Big Rig Bob), Mamie Meek (Clerk), John Larroquette (Narrador – Voz) e o resto do elenco sem créditos.
Produtores	Jeffrey Allard, Michael Bay, Matthew Cohan, Joe Dishner, Ted Field, Mike Fleiss, Andrew Form, Bradley Fuller, Kim Henkel, Tobe Hooper, Pat Sandston e Guy Stodel.
Estúdio	New Line Cinema, Focus Features, Radar Pictures, Platinum Dunes, Next Entertainment e Chainsaw Productions LLC.
Distribuidora	New Line Cinema (Estados Unidos da América)
Duração	94 minutos (aproximadamente)
País	Estados Unidos da América
Idioma	Inglês
Género	Terror
Orçamento	\$9,500,000
Receita de Bilheteira	\$107,071,655
Sinopse	Cinco jovens viajam numa carrinha pão de forma, pelo Texas, com o intuito de chegarem ao México, para venderem droga. No caminho, dão boleia a uma rapariga estranha. Esta, por sua vez, tenta avisá-los para não irem para uma casa grande, porque reside nela um homem louco e assassino. Depois e sem qualquer tipo de explicação, a rapariga dá um tiro na cabeça. Logo de

	seguida, os cinco amigos param num talho (com um aspecto suspeito), explicam o incidente e ligam para o xerife local para os ajudar. O xerife, pelo telefone, combina com eles um local de encontro. O que eles não sabem é que estão muito próximos da casa de uma família de canibais (os Hewitt), incluindo o assassino da serra eléctrica – Leatherface.
--	--

Elementos Estruturais	
Ambiente	A acção dá-se mais à noite do que de dia, contudo há uma diferença de poucos minutos. Nos últimos minutos da obra começa a chover.
Localização	As localizações são: num lago, num cemitério, numa estrada, num mato, numa cave antiga, numa carrinha pão de forma, numa morgue, nos arquivos da polícia do Texas, numa bomba de gasolina, num talho, numa casa de banho exterior, numa quinta abandonada, num estábulo, na casa dos Hewitt (casa de banho, salas, entrada, cave e quarto), num antigo ferro-velho, numa autocaravana estacionada, numa casa abandona, num matadouro (exterior, interior, cozinha, cacifos dos funcionários e frigorífico), num camião e num carro da polícia.
Tempo	Entre os dias 18 e 20 de Agosto de 1973 no Texas.
Número de Personagens (Femininas)	6 (número aproximado, devido às dificuldades de contagem)
Número de Personagens (Masculinas)	47 (número aproximado, devido às dificuldades de contagem)
Número de Personagens (Infantis)	2 (número aproximado, devido às dificuldades de contagem)
Número de Personagens (Total)	55 (número aproximado, devido às dificuldades de contagem)

Abertura/ Fecho da Obra	
Abertura	'44 – 2'34. O filme começa com imagens a preto e branco, narradas. As imagens são, supostamente (algumas delas), <i>found footage</i> dos acontecimentos que o filme irá retratar. O narrador afirma que é uma história baseada

	<p>em factos reais, vendo-se vários polícia a analisarem cenas de crime com os corpos a serem transportados ou nos devidos locais. São igualmente mostradas partes dos corpos das vítimas (incluindo dentes) e a arma utilizada pelo <i>serial killer</i>: uma serra eléctrica. O narrador aborda a existência de uma cassette da polícia, sendo este o melhor exemplo das atrocidades daquele crime. A suposta cassette começa a ser transmitida (data do dia 20 de Agosto de 1973), onde podemos ver um polícia a analisar a cena do crime e a descer as escadas para uma cave na residência dos Hewitt. À medida que desce as escadas, afirma que foi naquele local que foi encontrada a vítima número um e aponta para as paredes, onde se podem ver marcas de unhas de mãos humanas e um tufo de cabelo de uma mulher. O narrador continua a narrar a história até aparecer o título da obra.</p>
<p>Conclusão</p>	<p>87'59 – 89'. Ainda com a imagem de Erin em fuga, pode-se ouvir o relato da cassette gravada no dia 20 de Agosto de 1973 (suposto <i>found footage</i>), ou seja, a primeira e últimas cenas têm imagens em comum. A imagem aparece no momento em que ocorreu a primeira cena, quando o polícia entra na cave macabra onde Leatherface tinha as suas armas e partes dos corpos das suas vítimas. O polícia alerta quatro vezes o <i>cameraman</i> para ter cuidado onde coloca os pés, para não se magoar. Ao investigar o local, ambos são surpreendidos pela presença de Leatherface, caindo o polícia e a câmara no chão. De seguida, vemos uma cena que representa um funeral, com vários homens a carregarem um caixão, sendo as imagens a preto e branco. Ouve-se o narrador a dizer que dois agentes ficaram gravemente feridos. De repente, vemos uma imagem gravada em <i>found footage</i> de Leatherface, afirmando o narrador que ela é a única conhecida do assassino e que o caso actualmente (2002 data das filmagens deste <i>remake</i>) ainda está em aberto.</p>
<p>Genérico (Inicial)</p>	<p>O genérico inicial começa aos primeiros quarenta e quatro segundos onde são apresentados os estúdios que produziram a</p>

	<p>película e só aos dois minutos e trinta e cinco segundos é que aparece o título da obra (com a data em que o caso foi aberto – 20 de Agosto de 1973). À medida que este aparece, ouve-se o narrador a abordar o resto dos acontecimentos, dizendo que foi um dos crimes mais bizarros da história norte-americana, ficando conhecido pelo “The Texas Chainsaw Massacre”. Quando o narrador diz o título (sendo este o título da obra) ouve-se o grito de uma mulher. Não existem mais créditos iniciais além dos afirmados anteriormente.</p>
Genérico (Final)	<p>No genérico final, podem-se visualizar os créditos totais com letras brancas (o tipo de letra é equivalente a uma máquina de escrever) e uma música de fundo aterradora. Aos noventa minutos e quarenta e sete segundos, aparece um texto de baixo para cima a afirmar que este filme é baseado em factos reais, contudo foi modificado para fins dramáticos. Os restantes créditos são apresentados da mesma forma, ou seja, os nomes a aparecerem de baixo para cima com letras brancas e fundo negro.</p>

Características do Conteúdo	
Número de Sobreviventes (Feminino)	1 (considerando os principais protagonistas)
Número de Sobreviventes (Masculino)	0
Número de Sobreviventes (Infantis)	1 (considerando os principais protagonistas)
Número de Sobreviventes (Total)	2 (considerando os principais protagonistas)
Número de Mortes (Feminino)	2 (considerando os principais protagonistas)
Número de Mortes (Masculino)	4 (considerando os principais protagonistas)
Número de Mortes (Infantis)	0
Número de Mortes (Total)	6 (considerando os principais protagonistas)
Localização das Mortes	Na carrinha pão de forma, na casa dos Hewitt, na mata ao lado do estábulo, numa casa abandonada, na cave da casa dos Hewitt e numa estrada.
Número de Polícias/ Detectives	15
Número de Casais	2
Número de Progenitores	1
<i>Final Girl</i>	Erin
Perfil da <i>Final Girl</i>	Erin é a personagem principal, tendo frequentado uma casa de correcção. Vive há três anos com o namorado, não demonstra

	nudez, não é virginal, tem namorado, é corajosa, recusa-se a fumar droga, chegando a deitá-la fora da carrinha e deseja casar-se com o seu namorado. Trata-se de uma personagem que reprova os delitos dos seus amigos, é desconfiada, vigilante, disposta a ajudar os outros, tem atitudes masculinas (consegue abrir um cadeado com uma navalha e justifica-se, dizendo que tem irmãos mais velhos) e é uma personagem com maior sentido de moralidade ou princípios (por exemplo, numa cena em que Morgan quer matar um polícia, ela é a única que diz para que ele não o faça; quando os seus amigos estão a ponderar largar o corpo da rapariga que se suicidou, ela é a única que avisa que ela deve ter uma família e que não gostaria que lhe fizessem o mesmo). É a personagem mais tensa, pois é ela que vê o rasto dos corpos dos seus amigos, acaba com o sofrimento do amigo moribundo ao espetar-lhe uma faca na barriga e, quando é resgatada pelo camionista assume uma postura frágil, muito idêntica à rapariga que se suicidou no início, e assassina um dos familiares de Leatherface.
Número de Assassino(s)	1
Assassino(a)	Leatherface ou Thomas Hewitt.
Sexo do(a) Assassino(a)	Masculino
Origem do Assassino(a)	Leatherface é um ser humano, tendo a cara deformada, podendo sofrer de uma doença de pele e deficiência mental.
Perfil do Assassino(a)	É alto, robusto, forte, sádico, não fala e corre atrás das suas vítimas para as assassinar.
Máscara	Utiliza várias máscaras, pois aproveita a pele do rosto das suas vítimas, fazendo as suas próprias máscaras. A roupa é a de um talhante, mas com um aspecto sujo.
Arma(s) Utilizada(s)	As suas armas são uma serra eléctrica, um machado, um gancho de metal para pendurar a carne e um metal de um candelabro.
Morte do Assassino(a)	Não.
Perfil das Vítimas	Existem três vítimas assassinadas por Leatherface, duas por Erin e a jovem que se suicida no início da obra (a localização das mortes é: numa carrinha pão de forma, na casa dos Hewitt ao lado do estábulo, numa casa abandonada, na cave da casa dos Hewitt

	<p>e na estrada). As vítimas de Leatherface são jovens, sexualmente activas, fumadoras de substâncias ilícitas, têm atitudes infantis, desprezam o perigo, são explosivas nas suas atitudes, medrosas, desvalorizam o perigo e são cobardes (exceptuando no momento em que têm uma arma para se defenderem). As duas vítimas mortas por Erin são: o amigo Andy que lhe pede para morrer, pois está farto de sofrer (não tem uma perna e o que lhe resta da mesma está mergulhada em sal e encontra-se suspenso por um gancho de pendurar carne) e o xerife que a atormentou e faz parte da família Hewitt (este é atropelado e esmagado, consecutivamente, pelo seu carro da polícia que Erin roubou).</p>
Terror Psicológico	Sim.
Terror Explícito	Sim.

Anexo I

Ficha Técnica	
Título	<i>My Bloody Valentine (Carnaval Sangrento)</i>
Ano da Produção	1980
Lançamento	11 de Fevereiro de 1981
Formato	Filme (Longa-Metragem)
Realização	George Mihalka
Argumentista(s)	Stephen A. Miller e John Beaird.
Elenco	Paul Kelman (Jessie 'T.J.' Hanniger), Lori Hallier (Sarah), Neil Affleck (Axel Palmer), Keith Knight (Hollis), Alf Humphreys (Howard Landers), Cynthia Dale (Patty), Helene Udy (Sylvia), Rob Stein (John), Thomas Kovacs (Mike Stavinski), Terry Waterland (Harriet), Carl Marotte (Dave), Jim Murchison (Tommy Whitcomb), Gina Dick (Gretchen), Peter Cowper (O Mineiro e Harry Warden), Don Francks (Comandante Jake Newby), Patricia Hamilton (Mabel Osborne), Larry Reynolds (Presidente Hanniger), Jack Van Evera (Happy), Jeff Banks (Axel mais novo), Pat Hemingway (Mulher), Graham Whitehead (Mac), Fred Watters (Supervisor #1), Jeff Fulton (Supervisor #2), Pat Walsh (Harvey Smight), Marguerite McNeil (Mrs. Raleigh), Sandy Leim (Ben), John MacDonald (Salvador) e o resto do elenco sem créditos.
Produtores	John Dunning, André Link, Stephen A. Miller, Lawrence Nesis e Bob Presner.
Estúdio	Canadian Film Development Corporation (CFDC), Famous Players, Paramount Pictures e Secret Films.
Distribuidora	Paramount Pictures (Estados Unidos da América)
Duração	87 minutos (aproximadamente)
País	Estados Unidos da América e Canadá.
Idioma	Inglês
Género	Terror
Orçamento	\$2,300,000
Receita de Bilheteira	\$5,672,031
Sinopse	O filme começa vinte anos antes, contando a história de um grupo de mineiros que fica preso numa velha mina no Dia de São Valentim. Desses mineiros apenas um, Harry Warden, sobrevive, pois alimenta-se dos

	<p>corpos dos seus colegas. Quando é desenterrado da mina (seis semanas depois do incidente), Harry é internado num hospício. Passado um tempo, Harry consegue fugir do hospício, assassinando os dois responsáveis pelo acidente, ao arrancando-lhes o coração. Ele promete vingança naquela cidade, afirmando que se os seus habitantes ousarem comemorar o Dia de São Valentim ele aparecerá, assim como os corpos dos seus habitantes. Anos mais tarde, o Dia de São Valentim aproxima-se e os corpos começam a aparecer.</p>
--	---

Elementos Estruturais	
Ambiente	A acção é maioritariamente nocturna, porém, existem algumas cenas diurnas.
Localização	As localizações desta fita são: na estrada, numa mina antiga, em duches, numa plataforma de trabalho da mina, em carros, numa lavandaria, num bar, no posto da polícia, na morgue, num ferro velho, numa loja de rua, num salão de festas e na cozinha do salão de festas.
Tempo	A acção dá-se nos dias doze, treze e catorze de Fevereiro de 1980/1981 (não é possível precisar o ano). Além disso, também existem cenas passadas vinte e doze anos antes da data anteriormente referida no dia de São Valentim, numa pequena cidade suburbana chamada Valentine Bluffs.
Número de Personagens (Femininas)	60 (número aproximado, devido às dificuldades de contagem)
Número de Personagens (Mascullinas)	147 (número aproximado, devido às dificuldades de contagem)
Número de Personagens (Infantis)	2 (número aproximado, devido às dificuldades de contagem)
Número de Personagens (Total)	209 (número aproximado, devido às dificuldades de contagem)

Abertura/ Fecho da Obra	
Abertura	'13 – 2'54. A obra começa com dois mineiros (vestidos como tal) a caminhar numa mina antiga. Eles param e um deles começa a despir-se, revelando ser uma mulher. Ela fica

	<p>de soutien e com as calças de mineiro, enquanto o outro atira a sua picareta para o lado. Eles começam a acariciar-se e ao tocar no peito da mulher, ele vê que ela tem um coração tatuado. A respiração dele fica ofegante, o que faz com que pegue nela e a encoste contra a picareta, trespassando o seu corpo (a ponta da picareta trespassa o coração tatuado no peito). Depois de focar o mineiro, a câmara entra pela boca da vítima, ouvindo-se um grito contínuo. A acção termina.</p>
Conclusão	<p>83'03 – 84'15. Os habitantes da cidade encontram-se na mina a tentar desterrar Axel. Nessa altura, um deles vê a mão do assassino a mexer, afirmando que ele está vivo. Sarah e T.J. correm para verem o estado do <i>serial killer</i> (existe um interesse maior por parte de Sarah). Todos olham para um buraco e vêem Axel a andar e a falar com os habitantes, principalmente a Sarah e T.J. Axel começa por falar com o falecido Harry de uma forma louca, ri-se e ameaça de mortes os habitantes locais. À medida que avança pelo túnel da mina até que o público deixe de o ver a si e à sua lanterna na cabeça, Axel começa a cantar uma música assustadora, referindo-se ao falecido Harry. O fundo fica negro, começamos a visionar os créditos finais e ouvimos uma gargalhada maquiavélica e louca de Axel.</p>
Genérico (Inicial)	<p>Nos primeiros treze segundos é revelado o nome da Paramount Pictures. De seguida, os créditos iniciais acompanham a primeira cena descrita anteriormente, até aos dois minutos e trinta segundos. Aos dois minutos e cinquenta segundos, é revelado o título da obra (com letras brancas sobre o fundo preto e os direitos do autor em baixo, do lado direito), sendo os dois “oo” da palavra “bloody” substituídos por dois corações. O coração do lado esquerdo começa a escorrer um líquido encarnado associado a sangue, tendo em conta a natureza da obra.</p>
Genérico (Final)	<p>Os créditos finais são simples, pois têm um fundo preto, letras a branco e uma música <i>country</i>. Os nomes aparecem de baixo para cima.</p>

Características do Conteúdo	
Número de Sobreviventes (Feminino)	2 (considerando os principais protagonistas)
Número de Sobreviventes (Masculino)	5 (considerando os principais protagonistas)
Número de Sobreviventes (Infantis)	0
Número de Sobreviventes (Total)	7 (considerando os principais protagonistas)
Número de Mortes (Feminino)	5 (considerando os principais protagonistas)
Número de Mortes (Masculino)	6 (considerando os principais protagonistas)
Número de Mortes (Infantis)	0
Número de Mortes (Total)	11 (considerando os principais protagonistas)
Localização das Mortes	Na mina, numa casa, numa lavandaria, no exterior da mina, na cozinha do salão de festas e num chuveiro.
Número de Polícias/ Detectives	7
Número de Casais	3
Número de Progenitores	1
<i>Final Girl</i>	Sarah
Perfil da <i>Final Girl</i>	Não é virginal, pois encontra-se dividida entre dois amores (um deles é o assassino Axel), é uma personagem secundária, não demonstra nudez, não é submissa, é frágil no campo amoroso, assumindo o papel de guerreira quando começam a aparecer os corpos e ajuda o herói a combater o assassino.
Número de Assassino(s)	2
Assassino(a)	Harry Ward, há vinte anos atrás e Axel Palmer, na “actualidade”, a tentar fazer-se passar pelo anterior.
Sexo do(a) Assassino(a)	Masculino
Origem do Assassino(a)	Harry Ward fica enterrado durante seis semanas devido a um acidente na mina onde trabalhava (no dia de São Valentim) e vê-se obrigado a recorrer ao canibalismo (come os seus colegas), caso queira sobreviver. No ano seguinte, assassina os culpados da causa do acidente. Axel Palmer é filho de um dos culpados pelo acidente de Harry e vê o seu pai a ser assassinado.
Perfil do Assassino(a)	Homem alto, robusto, forte, não fala (quando vestido de mineiro), sádico, corre atrás das suas vítimas e tem por norma aparecer de surpresa.
Máscara	Mineiro
Arma(s) Utilizada(s)	Picareta, panela com água a ferver, torneira de chuveiro e pistola de pregos.
Morte do Assassino(a)	Não.
Perfil das Vítimas	No total, morrem dez pessoas, sendo apenas

	<p>visionado pelo público um homem a ser morto por Harry. Esse homem é o pai de Axel, pois é culpado do acidente na mina (também é referido que existe o assassinio do outro culpado). As restantes mortes são executadas por Axel, mais precisamente, a assistente do Presidente da cidade (é a principal organizadora do baile do dia de São Valentim, que já não havia há vinte anos) e o sujeito do sexo masculino que contava a lenda de Harry (trabalhador ou dono do bar local). Além de adultos, Axel também assassina jovens, principalmente os seus colegas de trabalho na mina e as suas cônjuges. Ele perfura um casal com um objecto cortante, antes de este ter relações sexuais. Outro casal é morto mas com mortes espaçadas, dois membros de casais diferentes (um homem e uma mulher) e um jovem solteiro devido aos seus actos infantis e de cobardia (não toma conta de duas personagens do sexo feminino, sendo uma delas a <i>final girl</i>, preferindo fugir).</p>
Terror Psicológico	Sim.
Terror Explícito	Sim.

Anexo J

Ficha Técnica	
Título	<i>My Bloody Valentine 3D (São Valentim Sangrento 3D)</i>
Ano da Produção	2008
Lançamento	16 de Janeiro de 2009
Formato	Filme (Longa-Metragem)
Realização	Patrick Lussier
Argumentista(s)	Todd Farmer e Zane Smith.
Elenco	Jensen Ackles (Tom Hanniger), Jaime King (Sarah Palmer), Kerr Smith (Axel Palmer), Betsy Rue (Irene), Edi Gathegi (Deputado Martin), Tom Atkins (Xerife Jim Burke), Kevin Tighe (Ben Foley), Megan Boone (Megan), Karen Baum (Deputador Ferris), Joy de la Paz (Rosa), Marc Macaulay (Riggs), Todd Farmer (Frank, o Camionista), Jeff Hochendoner (Red), Bingo O'Malley (Oficial Hinch), Liam Rhodes (Michael), Michael McKee (Jason), Andrew Larson (Noah Palmer), Jarrod DiGiorgi (Doc Miller), Selene Luna (Selene), Cherie McCain (Comentador), Richard John Walters (Harry Warden/ O Mineiro), David Whalen (Empregado de Bar #1), Denise Dal Vera (Enfermeira), Sam Nicotero (Empregado de Bar #2), Tim Hartman (Eli Hanniger), Ruth Flaherty (Thelma), Annie Kitral (Funcionária de Hotel), Jerry Johnston (Verne), Rita Gregory (Médica), Brandi Engel (Mendiga Adolescente), Mightie Louis Greenberg (Louis) e o resto do elenco sem créditos.
Produtores	John Dunning, André Link, Jonathan McCoy, Jack L. Murray, Michael Paseornek, Hernany Perla e John Sacchi.
Estúdio	Lionsgate
Distribuidora	Lionsgate (Estados Unidos da América)
Duração	97 minutos (aproximadamente)
País	Estados Unidos da América e Canadá.
Idioma	Inglês
Género	Terror
Orçamento	\$15,000,000
Receita de Bilheteira	\$100,734,718
Sinopse	Um grupo de seis mineiros fica preso numa velha mina. Desses mineiros apenas um, Harry Warden, sobrevive, pois mata os

	<p>colegas de forma a ficar com o oxigénio. Quando é desterrado da mina, Harry é internado num hospício. Passado um tempo, Harry acorda do coma e consegue fugir do hospício, assassinando várias pessoas que faziam parte daquele hospital ao arrancar-lhes o coração. Nessa noite, dirige-se até à mina (mascarado de mineiro) onde está a decorrer uma festa do dia de São Valentim. Vários adolescentes são assassinados e Harry (ferido com tiros) desaparece sem deixar rasto. Dez anos mais tarde, o dia de São Valentim aproxima-se assim como um amontoar de corpos dos cidadãos daquela pequena cidade suburbana.</p>
--	---

Elementos Estruturais	
Ambiente	A acção é maioritariamente nocturna, porém, existem algumas cenas diurnas.
Localização	As cenas dão-se na entrada da mina, mais precisamente, dentro do túnel número cinco, no exterior do hospital, num parque de estacionamento, no hospital, num restaurante, na casa de Ben Foley (entrada, escritório e alpendre), na casa abandonada do pai de Axel, no motel, Hunderbird Motel, mais precisamente, em três quartos e na recepção. As outras cenas passam-se na ponte sobre o rio, na estrada, na mata, no beco do supermercado, na entrada do supermercado, na entrada da delegacia da polícia, no alpendre da casa de Axel, no supermercado onde Sarah trabalha com Megan, na casa de Sarah e Axel, na delegacia da polícia, em carros, num camião, numa sala de interrogatório da polícia, no escritório do supermercado de Sarah e na lavandaria da casa de Sarah e Axel.
Tempo	Temporalmente, a acção decorre no momento em que se dá o acidente da mina, um ano depois de Harry sair do coma, provocando o massacre no hospital e na festa do dia de São Valentim e também, dez anos depois (actualidade). Todas as acções se passam na cidade de Harmony.
Número de Personagens (Femininas)	45 (número aproximado, devido às dificuldades de contagem)

Número de Personagens (Masculinas)	181 (número aproximado, devido às dificuldades de contagem)
Número de Personagens (Infantis)	2 (número aproximado, devido às dificuldades de contagem)
Número de Personagens (Total)	228 (número aproximado, devido às dificuldades de contagem)

Abertura/ Fecho da Obra	
Abertura	'22 – 1'39. A película começa com vários recortes de jornais de forma a introduzir a obra. Esta primeira cena é narrada por vários homens, que falam sobre um grupo de seis mineiros que ficaram soterrados numa mina antiga. O culpado é Tom Hanniger (filho do dono da mina), visto ter sido o último mineiro a sair e tratar-se de um acidente. Apenas um dos seis soterrados sobreviveu, Harry Warden, pois assassinou os seus colegas com uma picareta de forma a obter o oxigénio só para si e, quando chegou ao hospital, estava violento e a sofrer de alucinações, jurando vingança. Após um ano do incidente (dia de São Valentim), Harry encontra-se em coma e poderá nunca mais acordar.
Conclusão	89'08 – 91'27. Seis mineiros estão na mina depois da explosão que sucedeu ao confronto entre o assassino Tom e os sobreviventes Sarah e Axel. Um bombeiro descobre Tom e pede ajuda aos colegas, contudo este pega na picareta e acerta no olho do ajudante, matando-o (muitas vezes a câmara dá a sensação que está dentro da máscara do mineiro assassinado, dando a percepção que o público são os seus olhos). Na cena seguinte, está uma ambulância, um carro de bombeiros e um da polícia à porta do túnel cinco e, no plano seguinte, vemos os mineiros a saírem do local, carregando Sarah e Axel. Sarah abraça o deputado Martin, enquanto Axel é colocado numa maca pelos bombeiros. Ambos se dirigem a Axel e o deputado pergunta pelo paradeiro de Tom, sendo-lhe dito que está morto. O deputado sai de cena e Sarah toca na cabeça do seu marido, dizendo que o ama e ele retribui. Axel é levado para dentro da ambulância. Na cena seguinte, vemos os bombeiros a caminharem em frente,

	<p>encontrando-se um deles, com uma aparência ferida, um pouco mais distante. À medida que a câmara se aproxima e não existem mais personagens à sua volta, o bombeiro tira a máscara, revelando ser Tom. Este sai de cena e começam os créditos finais.</p>
<p>Genérico (Inicial)</p>	<p>No genérico inicial, durante vinte e dois segundos, é-nos apresentado o nome do estúdio e da distribuidora da obra, a Lionsgate. Ao minuto e trinta e quatro segundos, ou seja, durante a primeira cena, o nome da Lionsgate volta novamente a aparecer. Na segunda cena (ao minuto um e quarenta e dois segundos), continuam os créditos, podendo o espectador ver o hospital (Harmony Memorial Hospital) onde Harry Warden se encontra em coma. Na cena seguinte, vemos Harry em coma, parando os créditos iniciais com o nome dos três principais actores que integram o elenco (Jensen Ackles, Jaime King e Kerr Smith). Aos três minutos e oito segundos, aparece o título da obra em letras encarnadas e a 3D, ouvindo-se um grito de fundo de uma mulher. Depois do título da obra, os créditos continuam com a polícia a chegar ao hospital, devido às inúmeras mortes cometidas por Harry. Vários polícias encontram-se no hospital para ver o que se passou, quando se deparam com uma cena macabra. Na cena seguinte, pode-se ver um coração desenhado com sangue humano e o xerife a destapar o corpo de uma senhora, podendo verificar-se que Harry lhe arrancou o coração.</p> <p>Ainda nesta mesma cena, outro polícia mais velho chama o xerife e ambos têm uma pequena conversa, afirmando o mais antigo que Harry Warden acordou do coma e matou aquelas pessoas (pode-se ver um coração humano numa caixa de chocolates com uma decoração própria do dia de São Valentim e o desenho de um coração com sangue humano num espelho do hospital). O xerife olha para o espelho (estando a sua cara no meio do coração desenhado) e pergunta-se qual será o próximo local que Harry irá visitar. Nesse momento, a cena avança para uma festa a decorrer no túnel número cinco da mina da</p>

	<p>cidade. Pode-se ouvir música e um rapaz com uma lata de cerveja na mão sai do túnel para se dirigir para uma carrinha encarnada de caixa aberta (passa por vários jovens, deitando cerveja ao longo do seu percurso) onde se encontra uma rapariga loira sentada no capô. Eles beijam-se (sugerindo que são namorados), ele diz-lhe que a festa já se mudou para o interior do túnel, logo, têm que sair daquele local, contudo ela recusa, porque se encontra à espera de um casal amigo (Tom Hallinger e Sarah Palmer). Tudo isto se dá até aos cinco minutos e quinze segundos e os créditos param durante alguns segundos enquanto a acção se desenrola.</p> <p>Aos cinco minutos e quarenta e nove segundos, os créditos iniciais voltam com uma vista sobre a festa à porta do túnel número cinco, voltando a parar novamente. Os créditos iniciais surgem de novo (com o nome dos argumentistas – Todd Farmer e Zane Smith) aos seis minutos e quarenta e um segundos (sendo a última paragem para revelar o nome do realizador), quando o casal Axel e Irene entram no túnel número cinco da mina (local da festa), à medida discutem sobre uma foto. Os créditos são retomados uma última vez, para revelar o nome do realizador da obra, Patrick Lussier, aos sete minutos e trinta e dois segundos, momento em que a <i>final girl</i>, Sarah, entra dentro da mina sozinha para ir ter com os seus amigos.</p>
Genérico (Final)	<p>Os créditos finais são simples, pois têm um fundo preto, letras a branco e uma música <i>rock</i>. Os nomes aparecem de baixo para cima. A partir dos noventa e um minutos e quarenta segundos, o fundo preto é substituído por uma imagem da mina, como se o espectador estivesse a fazer uma visita guiada. Aos noventa e seis minutos e dez segundos, a imagem pára num local da mina e vê-se um mineiro a caminhar lentamente contra a câmara. Os créditos terminam, a câmara está em baixo, apontando para o mineiro que está a olhar para o público. Faz uma investida com a picareta e a imagem muda para o símbolo da Lionsgate, dando a película por finalizada.</p>

Características do Conteúdo	
Número de Sobreviventes (Feminino)	1 (considerando os principais protagonistas)
Número de Sobreviventes (Masculino)	2 (considerando os principais protagonistas)
Número de Sobreviventes (Infantis)	1 (considerando os principais protagonistas)
Número de Sobreviventes (Total)	4 (considerando os principais protagonistas)
Número de Mortes (Feminino)	12 (considerando os principais protagonistas)
Número de Mortes (Masculino)	10 (considerando os principais protagonistas)
Número de Mortes (Infantis)	0
Número de Mortes (Total)	22 (considerando os principais protagonistas)
Localização das Mortes	No hospital, na mina, no parque de estacionamento do motel, num quarto do motel, na casa de Ben Foley, no beco do supermercado e no alpendre da casa de Sarah e Axel.
Número de Polícias/ Detectives	30
Número de Casais	5 (dois amantizados – Axel com Megan e Irene com um camionista casado), Irene e Axel, Sarah com Axel e Tom).
Número de Progenitores	2
<i>Final Girl</i>	Sarah Palmer
Perfil da <i>Final Girl</i>	É uma das personagens principais, não demonstra nudez, é corajosa (na primeira luta com o mineiro ajuda Axel), tem um maior sentido de moralidade, não é virginal, está casada há dez anos com Axel e têm um filho em comum. Traída pelo marido, submete-se a ele e não lhe mente. Tem uma boa figura, veste-se normalmente, não se destacando, é compreensiva, uma mãe extremosa, tem um instinto protector, é inteligente e perspicaz em algumas ocasiões. Vive um dilema quase no final da obra, sobre quem será o assassino: o seu marido ou Tom, acabando por descobrir que é o último através, dos seus instintos. Demonstra alguns sentimentos para com Tom, ajuda o marido quando está ferido depois do combate com Tom e é ela quem alveja o assassino e causa o fogo na mina, tornando-se a heroína da história.
Número de Assassino(s)	2
Assassino(a)	Há 10 anos haveria sido Harry Ward, mas na actualidade é Tom Hanniger a tentar fazer-se passar pelo anterior.
Sexo do(a) Assassino(a)	Masculino
Origem do Assassino(a)	Ambos são seres humanos e com traumas:

	<p>Harry com o trauma do acidente na mina e Tom por ter sido o principal causador do desastre e das mortes que se sucederam, no dia de São Valentim, quando Harry saiu do coma.</p>
Perfil do Assassino(a)	<p>Tom tem alucinações, toma medicamentos e assume uma dupla personalidade, ou seja, a sua e a de Harry. Quando estão vestidos de mineiros, ambos são iguais nas formas de matar - são sádicos e perversos. Aparentam ser homens fortes, robustos, não falam quando vestidos de mineiros, correm atrás das suas vítimas e têm por norma aparecer de surpresa. Deve-se salientar que se sabe que Harry foi assassinado por três cidadãos locais da cidade: Ben, o pai de Axel e o pai de Tom.</p>
Máscara	Mineiro.
Arma(s) Utilizada(s)	Picareta de mineiro.
Morte do Assassino(a)	Não.
Perfil das Vítimas	<p>Harry Ward assassinou os membros do hospital, um adolescente que assusta Sarah com uma máscara de mineiro, ou seja, uma pessoa com atitudes infantis. Sarah encontra três mortos durante a sua fuga. Outro rapaz é assassinado num momento de calma, na mina, onde Sarah, Irene e Axel estão escondidos (a vítima, quando se apercebe do perigo, alertada por Axel, corre e vai contra um tronco de madeira, caindo no chão, aparecendo o mineiro que lhe perfura o rosto). Uma rapariga aparece no momento de luta entre o mineiro Harry, Axel e Sarah, sendo o seu rosto perfurado (pela boca) por uma pá. Minutos mais tarde, por intermédio de uma jornalista que está a fazer um relato sobre o evento, que marca o décimo aniversário dos assassinatos, diz que foram mortas por Harry Warder vinte e duas pessoas (incluindo mulheres e crianças).</p> <p>Tom Hallinger assassina um casal de amantes (Irene e um camionista), sendo o camionista casado e pervertido, pois gosta de filmar os seus encontros. Irene demonstra nudez explícita (ambos tinham tido sexo num motel antes de serem assassinados) e quando aparece a senhora da recepção para procurar o cão, ela não a avisa que o assassino está lá, enquanto continuava escondida debaixo da</p>

	<p>cama. Quando aparece a recepcionista do hotel à procura do cão, ela não a avisa da presença do assassino, continuando escondida debaixo da cama. A recepcionista é, igualmente, assassinada por Tom, tal como um trabalhador da mina, um dos assassinos de Harry Ward (Ben Foley), a amante de Axel, Megan (forma de punição), a empregada doméstica de Axel e Sarah, o antigo xerife da cidade, Burke (foi um dos principais causadores da morte de Harry, pois disparou vários tiros sobre o opositor, daí a sua punição) e um mineiro que tenta ajudá-lo, quase no final da fita, quando Tom está soterrado, depois da luta com Sarah e Axel.</p>
Terror Psicológico	Não.
Terror Explícito	Sim.

Anexo K



Figura 2 – *Halloween* (1978)

Fonte:

<http://thedolphinlmc.com/wp-content/uploads/2011/10/halloween-1978-poster.jpg>



Figura 3 – *Halloween* (2007)

Fonte:

<http://www.filmsy.com/wp-content/uploads/2007/06/halloweenposter.jpg>

They were warned... They are doomed...
And on Friday the 13th, nothing will save them.



FRIDAY THE 13TH

A 24 hour nightmare of terror.

PARAMOUNT PICTURES PRESENTS FRIDAY THE 13TH A SEAN S. CUNNINGHAM FILM STARRING BETSY PALMER ADRIENNE KING HARRY CROSBY LAURIE BARTRAM MARK NELSON JEANNINE TAYLOR ROBBY MORGAN
KEVIN BACON DIRECTOR OF PHOTOGRAPHY BARRY ABRAMS MUSIC BY HARRY MANFREDINI ASSOCIATE PRODUCER STEPHEN MINNER EXECUTIVE PRODUCER ALVIN GELLER WRITTEN BY VICTOR MILLER
PRODUCED AND DIRECTED BY SEAN S. CUNNINGHAM A GEORGETOWN PRODUCTIONS INC. PRODUCTION © MCMXXX BY PARAMOUNT PICTURES CORPORATION ALL RIGHTS RESERVED A PARAMOUNT RELEASE

R RESTRICTED
UNDER 17 REQUIRES ACCOMPANYING
PARENT OR ADULT GUARDIAN



800073

Friday the 13th

Figura 4 - Sexta-feira 13 (1980)

Fonte:

http://www.impawards.com/1980/posters/friday_the_thirteenth_xlg.jpg



Figura 5 - Sexta-feira 13 (2009)

Fonte:

<http://www.nitehawkcinema.com/wp-content/uploads/2014/05/friday-the-13th-poster-onesheet-high-resolutionx2600.jpg>

**Who will survive
and what
will be
left of
them?**

**"THE
TEXAS
CHAINSAW MASSACRE"**

What happened is true. Now the motion picture that's just as real.

THE TEXAS CHAIN SAW MASSACRE · A Film by TOBE HOOPER · Starring MARILYN BURNS, PAUL A. PARTAIN, EDWIN NEAL, JIM SIEDOW and GUNNAR HANSEN as "Leatherface"
Production Manager, RONALD BOZMAN · Music Score by TOBE HOOPER and WAYNE BELL · Music Performed by ARKEY BLUE, ROGER BARTLETT & FRIENDS, TIMBERLINE ROSE,
LOS CYCLOPES · Story & Screenplay by KIM HENKEL and TOBE HOOPER · Producer / Director, TOBE HOOPER · COLOR - A BRYANSTON PICTURES RELEASE.



Copyright (c) 1974 Brynston Pictures.

74/282

THE TEXAS CHAIN SAW MASSACRE

Figura 6 – *Massacre no Texas* (1974)

Fonte:

http://www.impawards.com/1974/texas_chainsaw_massacre_xlg.html

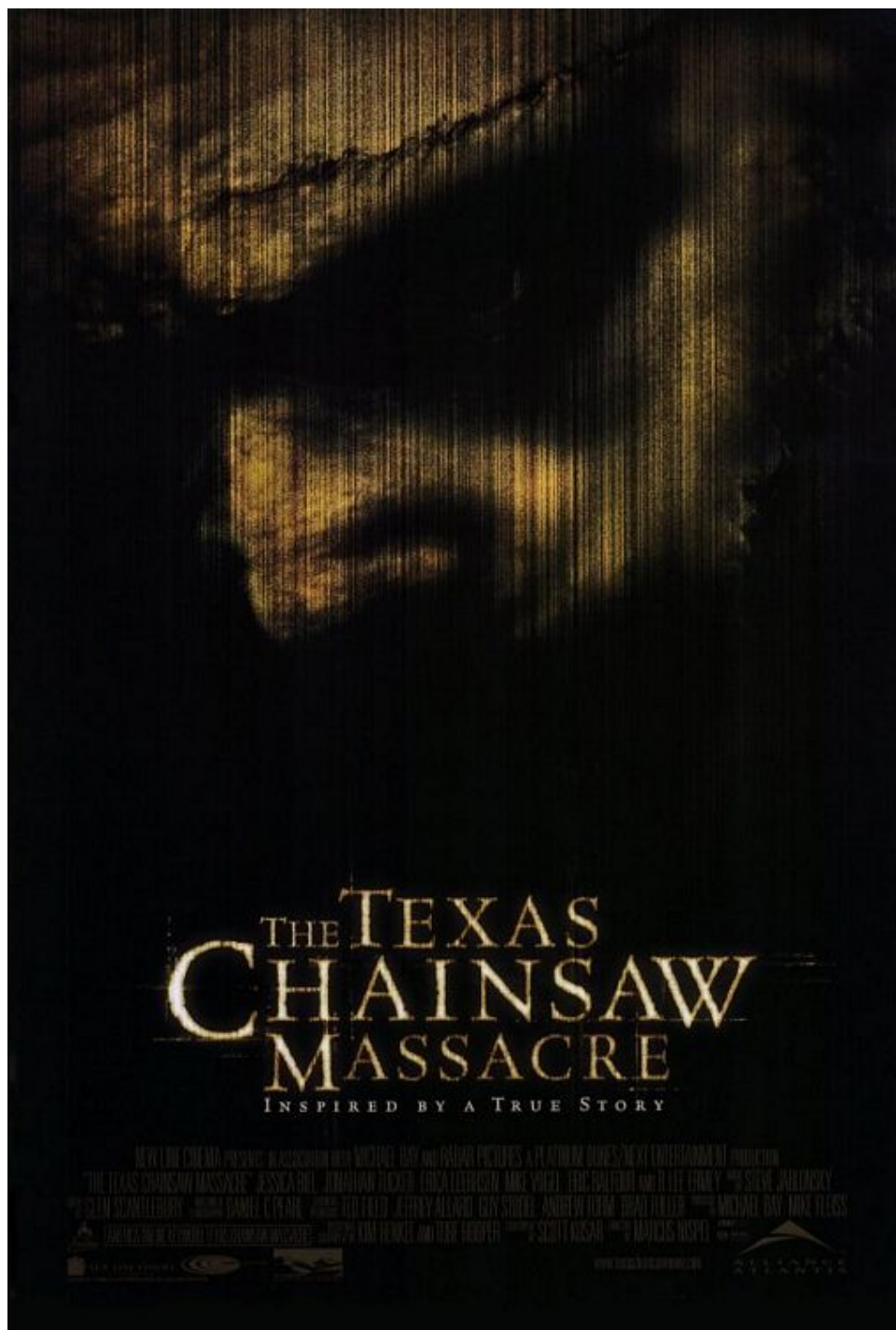


Figura 7 – *Massacre no Texas* (2003)

Fonte:

http://www.impawards.com/2003/posters/texas_chainsaw_massacre.jpg



Figura 8 – *Pesadelo em Elm Street* (1984)

Fonte:

http://1.bp.blogspot.com/_POJP_qqSV1Q/S_Kh1ZRzQsI/AAAAAAAAABMQ/rVup06b2S6A/s1600/a-nightmare-on-elm-street-poster.jpg



Figura 9 – *Pesadelo em Elm Street* (2010)

Fonte:

<http://blogs.bet.com/entertainment/whattheflick/wp-content/uploads/2010/04/Nightmare-on-Elm-Street-2010-movie-poster.jpg>



Figura 10 – *Carnaval Sangrento* (1981)

Fonte:

<http://dailygrindhouse.com/wp-content/uploads/2012/02/MY-BLOODY-VALENTINE.jpg>



Figura 11 – *São Valentim Sangrento 3D* (2009)

Fonte:

http://www.impawards.com/2009/my_bloody_valentine_3d_ver3_xlg.html