

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO OESTE DO PARANÁ
CAMPUS DE MARECHAL CÂNDIDO RONDON
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: HISTÓRIA, PODER E PRÁTICAS SOCIAIS
NÍVEL: MESTRADO

DANIEL IVORI DE MATOS

SERIAL KILLERS: CINEMA E REPRESENTAÇÃO.

MARECHAL CÂNDIDO RONDON

2012

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO OESTE DO PARANÁ
CAMPUS DE MARECHAL CÂNDIDO RONDON
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: HISTÓRIA, PODER E PRÁTICAS SOCIAIS
NÍVEL: MESTRADO

DANIEL IVORI DE MATOS

SERIAL KILLERS: CINEMA E REPRESENTAÇÃO.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História, Poder e Práticas Sociais, da Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE, para obtenção do título de mestre em História.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Geni Rosa Duarte

MARECHAL CÂNDIDO RONDON

2012

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)
(Biblioteca da UNIOESTE – Campus de Marechal Cândido Rondon – PR., Brasil).

M433s	Matos, Daniel Ivori de <i>Serial Killers: cinema e representação</i> / Daniel Ivori de Matos. – Marechal Cândido Rondon, 2012. 138 p. Orientadora: Prof^a. Dr^a. Geni Rosa Duarte Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Campus de Marechal Cândido Rondon, 2012. 1. Cinema. 2. Serial Killer - Representação. 3. Indústria cinematográfica. I. Universidade Estadual do Oeste do Paraná. II. Título. CDD 21.ed. 791.43 CIP-NBR 12899
-------	--

ATA DE DEFESA

PARECER

Aos meus pais e irmã.

À minha Naide.

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus pais, por todo o apoio durante os anos de minha graduação e ao longo do mestrado.

Agradeço à minha amada Naide, pela energia positiva e pelas discussões historiográficas, pelo apoio profissional e emocional e simplesmente por estar ao meu lado.

Aos meus amigos que de alguma forma me apoiaram.

À professora Dr^a. Geni Rosa Duarte, por seus conselhos fundamentais e por sua orientação ao longo desta dissertação, nessa empreitada como historiador.

Ao professor Dr. Robson Laverdi e a professora Dr^a. Méri Frotscher, por suas críticas e sugestões construtivas ao longo desta pesquisa.

Ao professor Dr. Rafael Rosa Hagemeyer, pelo interesse e disposição em participar da banca de defesa, e pela leitura e avaliação deste trabalho.

Ao Programa de Pós-Graduação em História, Poder e Práticas Sociais, da Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE.

À CAPES, pelo auxílio financeiro, ao qual tornou possível a dedicação exclusiva para o desenvolvimento dessa dissertação.

*The song around his soul will bend
The notes that in this hole will melt
Crawl out of science
A dreamland if you dear
Disorder clawed the boundaries
ThereIn – Dark Tranquillity*

RESUMO

Visamos nesta pesquisa, através da análise fílmica, perceber como a indústria cinematográfica representou os *Serial Killers*, discutindo os aspectos que o compõem e que constituíram visões diversas sobre o tema. Logo a análise fílmica nos levou a refletir a respeito das representações disseminadas ao longo dos anos frente aos *Serial Killers*, para melhor compreensão sobre quais aspectos estão presentes nessas produções, e que figuram no imaginário social. Para tal problematização percebendo como o cinema dialoga com o próprio cinema, para além do tratamento social das características que são apontadas como de fato pertencentes a estes indivíduos, ou seja, mostrando como o cinema por si só através das décadas abordou este assunto. Deste modo, propusemos uma pesquisa de análise de imagens que busca compreender como a indústria do cinema representa certas questões, assim revelando os aspectos que compõem um imaginário moldado muitas vezes por cenas violentas de assassinatos que impulsionam a ida de multidões aos cinemas. Busca-se nesta pesquisa uma análise de como os *Serial Killers* são representados no cinema, ou seja, como são elaboradas as representações destes indivíduos no imaginário social e que impactos e transformações causaram através das estratégias da linguagem/estética da narrativa cinematográfica, de modo que o cinema acabou se tornando o principal referencial sobre o assunto.

Palavras-chave: História; Cinema; Representação; Imaginário; *Serial Killers*.

ABSTRACT

SERIAL KILLERS: CINEMA AND REPRESENTATION

In this study we intend, through film analysis, to understand how the movie industry has represented the Serial Killers, discussing the aspects that compose it and that constituted diverse views on the subject. Immediately film analysis led us to reflect on representations spread over the years about the Serial Killers, for better understanding of what aspects are present in these productions and appearing in the social imaginary. To this problematization noting as cinema dialogue with the cinema itself, in addition to treating social characteristics that are actually identified as belonging to these individuals, that is, showing how the film itself through the decades approached this subject. Therefore, we propose a study of image analysis that seeks to understand how the movie industry represents some questions, thus revealing aspects that make up an imaginary cast often by violent scenes of murders that boost the attendance of crowds to theaters. In this study will seek an analysis of how serial killers are represented in film, or are prepared to note how the representations of these individuals in the social imaginary and that impacts and changes caused by the strategies of language/esthetics of narrative film, so that the film turned out to be the main reference on the subject.

Keywords: History; Movies; Representation; Imaginary; Serial Killers.

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS.....	11
CAPÍTULO 01 – <i>SERIAL KILLERS</i> E IMAGINÁRIOS SOCIAIS NO CINEMA.....	25
<i>Giallo</i> : assassinatos em série no cinema italiano.....	35
<i>Slashers Movies</i> : moralidade e violência.....	39
<i>Serial Killers</i> : uma crescente filmografia.....	41
CAPÍTULO 02 – <i>SLASHER MOVIES</i> : OS <i>SERIAL KILLERS</i> IMAGINÁRIOS DO CINEMA.....	59
Os <i>Serial Killers</i> imaginários de <i>Halloween</i> e <i>Sexta-feira 13</i>	68
<i>Halloween</i> : a noite do terror.....	70
<i>Sexta-feira 13</i> : assassinatos no acampamento Cristal Lake.....	80
CAPÍTULO 03 - <i>SERIAL KILLERS</i> : SOCIEDADE E CRIMES SERIAIS.....	91
Hannibal: o silêncio dos inocentes.....	98
Se7en: a sociedade apática.....	109
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	123
FONTES E FILMOGRAFIA.....	125
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	133
DOCUMENTOS ELETRÔNICOS.....	136
SITES CONSULTADOS.....	138

LISTA DE FIGURAS

Figura 01 – Cartaz de <i>Sexta-feira 13 (Friday the 13th, 1980)</i>	63
Figura 02 – Capa da edição em <i>DVD</i> de <i>Sexta-feira 13 (Friday the 13th, 1980)</i>	63
Figura 03 – Cartaz de <i>Halloween: a noite do terror (Halloween, 1978)</i>	70
Figura 04 – Cartaz de <i>Sexta-feira 13 (Friday the 13th, 1980)</i>	80
Figura 05 – Cartaz de <i>O Silêncio dos Inocentes (The Silence of the Lambs, 1991)</i>	98
Figura 06 – Cartaz de <i>Se7en: os sete crimes capitais (Se7en, 1995)</i>	109

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Atualmente a violência¹ é algo recorrente em nosso cotidiano, a tal ponto que se torna indispensável para os meios de comunicação em massa (jornais, fotografia, cinema, rádio, televisão), que acabaram por torná-la algo corriqueiro em meio ao nosso dia-a-dia. Pode-se afirmar que a mídia necessita da violência.

O fato da violência apresentar-se como uma crise em relação ao estado normal cria, por princípio, uma afinidade entre ela e a mídia. Como podemos constatar, num dia calmamente banal fica difícil fazer um jornal ou um noticiário de TV para anunciar que não aconteceu nada. A mídia precisa de acontecimentos e vive do sensacional. A violência, com a carga de ruptura que ela veicula, é por princípio um alimento privilegiado para a mídia, com vantagem para as violências espetaculares, sangrentas ou atrozes sobre as violências comuns, banais e instaladas.²

Cada vez mais vê-se a espetacularização da violência nas mídias, no caso do Brasil notamos a banalização da violência, como algo corriqueiro do cotidiano, tão recorrentes nos telejornais, *reality shows* policiais da TV aberta, nem sempre trazendo ao telespectador apontamentos sobre o assunto. Evidentemente que não se trata somente da produção midiática nacional, mas também de filmes e seriados estrangeiros exibidos na TV aberta e também na TV por assinatura. Desta forma percebemos nessa espetacularização da violência todo um contexto que expõe as desigualdades sociais, problemas socioeconômicos e culturais, e que de fato há um número ainda pequeno de estudos sobre sua presença na programação televisiva nacional.

De todo o modo, com os vários meios de comunicação de massa, e todo o apelo discursivo e interativo que possuem, se torna difícil a determinado sujeito não ter conhecimento de algo através da TV ou rádio, mesmo em locais distantes, uma vez que a popularização de várias mídias é cada vez mais significativa. Atualmente, com a *Internet* fica ainda mais fácil obtermos informações, devido às várias plataformas de divulgação de conteúdo, além das redes sociais, tendo em conta a relação entre pessoas de diversos países.

¹ “Uma boa maneira de entrar no assunto consiste em procurar os usos correntes e a etimologia. 1) Os dicionários de Francês contemporâneos (por exemplo, o *Robert*, 1964), definem a violência como: a) o fato de agir sobre alguém ou de fazê-lo agir contra a sua vontade empregando a força ou a intimidação; b) o ato através do qual se exerce a violência; c) uma disposição natural para a expressão brutal dos sentimentos; d) a força irresistível de uma coisa; e) o caráter brutal de uma ação”. MICHAUD, Yves. *A Violência*. São Paulo: Editora Ática, 1989, p. 07.

² *Ibidem*, p. 49.

Mas do mesmo modo que as mídias disponibilizam informações, também carregam consigo certa manipulação, e se pode citar, por exemplo, como é recorrente a exploração da violência de grupos religiosos denominados terroristas, ou mesmo sobre o tráfico de drogas nas favelas brasileiras, identificando de antemão ao telespectador, os grupos ou etnias como “naturais” nesse processo.

No entanto, deve-se refletir, frente à questão, de que seria hoje a violência, algo mais presente em nossas vidas do que há décadas, ou simplesmente se tem mais acesso sobre o que ocorre ao redor do mundo? De acordo com Yves Michaud:

Do ponto de vista histórico é difícil dispor de informações quantitativas certas sobre um passado distante, mas nossa ignorância não é total; em todo caso, tudo o que sabemos vai na mesma direção: a violência é a marca registrada de períodos inteiros do passado.³

Isso dificilmente pode ser explicado, mas de forma alguma se pode negar que a violência está presente em nosso cotidiano, seja em nossas relações sociais e principalmente em nossos meios de comunicação e entretenimento.

Neste ínterim, deve-se enfatizar que a indústria do cinema, possivelmente seja uma das mídias que mais disseminou questões referentes à violência, perpassando por várias produções, ou melhor, pelos mais variados gêneros⁴ e subgêneros cinematográficos, tais como o drama⁵, o *thriller*⁶, o *film noir*⁷, o suspense⁸, o terror⁹, a comédia¹⁰, dentre outros. O que

³ Ibidem, p. 33.

⁴ “A palavra, tirada do latim, sempre teve o sentido de “categoria, agrupamento”; em filosofia, ela designa ‘a idéia geral de um grupo de seres ou de objetos que têm caracteres comuns’ (DHLF). Desde o século XVII, um emprego mais especializado é: “categoria de obras que têm caracteres comuns (de enredo, de estilo etc.)”. AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas, SP: Papirus, 2003, p. 141-142. E desta forma o “Gênero cinematográfico é uma noção que é familiar para qualquer espectador que esteja escolhendo o filme que vai assistir, para descrever o filme em poucas palavras a um amigo ou para identificar, caracterizar e distinguir grupos de filmes que tenham características em comum”. CITAR. Tal característica se torna importante ao ponto em que [...] os gêneros só têm existência se forem reconhecidos como tais pela crítica e pelo público; eles são, portanto, plenamente históricos, aparecendo e desaparecendo segundo a evolução das próprias artes”. AUMONT; MARIE, op. cit., p. 142. Frente a tais considerações, devemos também reconhecer as questões entre cinema de gênero e cinema de autor, já que “Os gêneros, na sua definição estrita, aqueles que nos habituamos a reconhecer enquanto tais, são sobretudo um produto da indústria americana. Não se podendo nem devendo falar de uma oposição definitiva e inultrapassável entre cinema de gênero e cinema de autor, convém, contudo, referir que as estratégias criativas e os sistemas produtivos num caso e noutro apresentam nítidos sinais de divergência, como podemos constatar fazendo o contraste entre os valores artísticos e os propósitos comerciais da cinematografia europeia e da cinematografia americana. Porque o autor tende a privilegiar um estilo absolutamente singular, os moldes em que um gênero se organiza criativamente não lhe serão imediatamente propícios: se o gênero indicia semelhanças, o estilo indicia diferenças”. NOGUEIRA, Luís. *Manuais de Cinema II: Gêneros Cinematográficos*. Livro virtual. Covilhã: Livros Labcom/UBI, 2010, p. 09. Disponível em: <http://www.livroslabcom.ubi.pt/pdfs/nogueira-manual_II_generos_cinematograficos.pdf>. Acesso: 10/03/2011.

⁵ “No cinema, a palavra serve para qualificar nos primeiros catálogos os temas não cômicos e não documentários. Ele designa uma ação no mais das vezes violenta ou patética, na qual se enfrentam personagens

para nós pode parecer comum hoje em dia, referente a cenas que envolvem aspectos ligados à violência, seja esta de cunho preconceituoso, religioso, dentre outros, não era tão recorrente, por exemplo, em *Hollywood* entre 1930 e 1968, com o chamado *Production Code*. As produções fílmicas passavam por uma espécie de fiscalização, nas quais era analisada a abordagem de assuntos referentes a questões sexuais, morais e religiosas.¹¹

De todo o modo, não é somente o cinema que apresenta enredos que abordam a violência, mas também muitos seriados policiais que tratam da resolução de crimes, os quais, diga-se de passagem, são responsáveis ao longo da década de 2000 por grande audiência, no que diz respeito à TV estadunidense¹². No Brasil tem-se acesso a esta programação principalmente através da TV por assinatura, ou no caso de algum canal aberto comprar os direitos para exibição, e até mesmo através da *Internet*.

Mas de qualquer maneira, pode-se afirmar que o cinema foi e continua sendo uma ferramenta de ampla disseminação de temas que abordam a violência e o crime. Isto nos leva a refletir frente a quais seriam os motivos que levam milhões de pessoas a frequentarem as salas de cinemas, ou mesmo no conforto de suas casas, a assistirem a cenas que abordam a

histórica e socialmente inscritas em um espaço crível. Mesmo se elementos cômicos são suscetíveis de ser integrados à ação, o caráter dominante deve ser sempre a gravidade”. AUMONT; MARIE, op. cit., p. 87.

⁶ Os filmes *Thrillers* têm como características principais o suspense e abordam crimes, investigações policiais, muitas vezes possui aspectos dos filmes de terror.

⁷ “A definição do *film noir* enquanto gênero está longe de ser consensual. Alguns autores advogam tratar-se mais de um estilo, de um tom ou de uma certa ambiência comum a diversas obras do período clássico americano o que propriamente de um gênero no sentido mais convencional. Sendo, de algum modo, uma derivação ou um substituto dos filmes e gângsters típicos dos anos 30, o *film noir* conheceu entre o início a década de 1940 e o final da década de 1950 o seu período áureo, ao ponto de diversas das suas características poderem ser encontradas, por esta altura, em filmes de outros gêneros, muitas vezes aparentemente tão afastados como o melodrama ou o musical”. NOGUEIRA, op. cit., p. 31-32.

⁸ “O suspense visa a uma espécie de contaminação emocional, que deve colocar o espectador em um estado em que ele não controle mais suas reações. Assim, ele se opõe à surpresa, que só afeta o espectador de modo fugidío e superficial”. AUMONT; MARIE, op. cit., p. 281.

⁹ “Acerca do filme de terror podemos começar por referir que o seu apelo e o seu fascínio para o espectador, provêm, ironicamente, da incomodidade e do desconforto que provoca neste. É como se o espectador encontrasse o seu prazer precisamente no próprio sofrimento. Daí que, de algum modo, se possa recuperar a categoria filosófica aristotélica da catarse para descrever esta experiência, ou seja, a purgação dos medos através da contemplação estética. No filme de terror, o espectador experimenta o sofrimento de forma delegada, comungando das dificuldades das personagens, mas escusando-se, necessariamente, aos seus padecimentos”. NOGUEIRA, op. cit., p. 36.

¹⁰ “A Comédia procura suscitar necessariamente o riso, nas suas diversas manifestações (indo da gargalhada estridente e compulsiva ao sorriso mais cúmplice e recatado). Trata-se, por isso, da forma exemplar do hedonismo cinematográfico. Como referimos antes, a comédia tende a fazer ressaltar as fragilidades do ser humano: o vício, a negligência, a pompa, a presunção ou a insensatez, por exemplo”. NOGUEIRA, op. cit., p. 20.

¹¹ PRINCE, Stephen. *Classical Film Violence: Designing and Regulating Brutality in Hollywood Cinema 1930-1968*. New Jersey: Rutgers University Press, 2003.

¹² RIBEIRO, Lavina M. *Ciência como critério de verdade no Imaginário das Representações Midiáticas*. Disponível em: <http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/08/revista_interin.htm>. Acesso em: 18/04/2011.

violência, desde assassinatos, mutilações, estrangulamentos, e questões que destacam atos preconceituosos e aspectos frente à criminalidade?

É uma questão difícil de explicar porque as pessoas assistem a filmes que abordam esses temas, e mesmo sem uma resposta convincente, podem-se supor relações com aspectos que se voltam ao absurdo, aos tabus e aos horrores sociais, questões que dizem respeito ao nível individual e poderiam levar a abordagens psicológicas.

Frente aos aspectos acima apontados, e que até o momento serviram como questionamentos e como reflexão sobre a disseminação da violência através das mídias, pretende-se discutir especificamente como esses aspectos ligados a violência e suas práticas estão presentes em muitas produções cinematográficas, especificamente em relação aos filmes que abordam os *Serial Killers* e sua representação no imaginário social. Fazendo isso, visa-se, através da análise fílmica, perceber como a linguagem/estética da narrativa cinematográfica representam este indivíduo e os diversos aspectos que o envolvem, pois “[...] os acontecimentos contam muitas vezes menos do que as representações a que dão origem e que os enquadram”.¹³

Não existe apenas um modelo de filme abordando os *Serial Killers*. Muitas das produções sobre assassinatos em série individualizam o criminoso, ou melhor, focam em suas ações, já outros filmes se preocupam somente com a representação de seus crimes, abordando questões moralizantes, e ainda outras produções procuram tratar das motivações, ou mesmo dos aspectos psicológicos em torno do assassino.

O cinema como indústria carrega características políticas, econômicas e culturais, expõe valores presentes na sociedade, bem como dissemina costumes que acabam por influenciar essa mesma sociedade. A representação do crime e dos diversos aspectos que o envolvem, como os assassinatos em série, são realizados em filmes provenientes de diversos países, mas deve-se destacar que o cinema hollywoodiano é o maior produtor de filmes, além das produções de TV de vários seriados, que envolvem questões criminais, e concomitantemente sobre assassinos, representando-os das mais diversas maneiras.

Cabe ressaltar que *Hollywood* detém uma supremacia em relação a toda a indústria cinematográfica, controla 75% do mercado cinematográfico internacional, mantido por um aperfeiçoado sistema de distribuição mundial, obtendo garantia de exibição de seus filmes, contando ainda com orçamentos milionários, e um grande sistema publicitário, sem contar

¹³ BACZKO, Bronislaw. Imaginação social. In: ROMANO, Ruggiero (org.). *Enciclopédia Einaudi*. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1985. v. 5, p. 309-310.

que o público estadunidense consome 44% da bilheteria total, nas mais de 37 mil salas de cinema nos EUA.¹⁴

Logo a análise fílmica nos leva a refletir a respeito das representações disseminadas ao longo dos anos em relação aos *Serial Killers*, para melhor compreensão sobre quais aspectos estão presentes nessas produções. Para tal deve-se problematizar como o cinema dialoga com o próprio cinema, para além do tratamento social das características que são apontadas como de fato pertencentes a estes indivíduos, ou seja, mostrando como o cinema por si só através das décadas abordou este assunto.

A produção cinematográfica acerca dos *Serial Killers* é imensa, tanto em relação a produção estadunidense como em outros países, e se tratando delas enquanto fontes é quase impossível de ser catalogada. Ressalta-se que os estudos no Brasil sobre assassinos em série é praticamente inexistente frente a uma discussão histórica, remetem apenas a autores que abordam a temática nas áreas da criminologia, psiquiatria e do direito.

Nos EUA existem inúmeras obras científicas, como *Serial Killers: na mente dos monstros* da historiadora Charlotte Graig, *A Enciclopédia de Serial Killers* de Michael Newton, além da imensa produção literária sobre o tema, como as obras de Thomas Harris sobre Hannibal Lecter e a de Jeff Lindsay, sobre o personagem Dexter Morgan, dentre tantas outras. Recentemente entre os anos 2010 e 2011, muitos livros sobre assassinos em série tem sido lançados no Brasil, mas todos são obras de escritores estrangeiros, em sua maioria estadunidenses.

Cinema, Representação e Imaginário social

A representação dos *Serial Killers* decorre desde os primórdios do cinema, e em diversos países, com produções significativas e outras nem tanto, sendo sempre abordados em vários gêneros cinematográficos. É evidente, como apontar-se-á mais detalhadamente no primeiro capítulo, que várias produções que destacam os crimes em série, apresentam questões sociais, culturais e econômicas, frente à figura do *Serial Killer*, de suas vítimas, e do contexto de seus crimes.

¹⁴ MOCELLIN, Renato. *História e Cinema: educação para as mídias*. São Paulo: Editora do Brasil, 2009, p. 29.

Cada produção possui uma visão específica acerca do assassino em série e seus crimes, seja conscientemente ou não, muitas vezes dialogando com o próprio cinema, desde os filmes nos quais os assassinos são descritos como psicopatas, sociopatas, pervertidos sexuais, ou em produções que se referem exatamente aos assassinos como *Serial Killers*. Muitos filmes buscam apresentar questões frente as suas ações, aos motivos dos crimes, e tantas outras utilizam o assassino, visando apenas como passatempo, pois não se deve esquecer que o filme, é um produto de uma indústria do entretenimento, o cinema.

Pretende-se apontar como vários assuntos recorrentes nos filmes sobre assassinos em série são abordados, tanto frente a sua figura, como aos assuntos que estão presentes em sua representação cinematográfica, como a prostituição, a homossexualidade, a AIDS, além de temas, como o canibalismo, dentre outros. Portanto, pretende-se destacar como as estratégias de linguagem/estética da narrativa cinematográfica, abordaram estes assuntos e sua relação com os assassinos em série, e como se relacionam com o imaginário social.¹⁵

[...] consideraremos o Imaginário como um sistema ou universo complexo e interativo que abrange a produção e circulação de imagens visuais, mentais e verbais, incorporando sistemas simbólicos diversificados e atuando na construção de representações diversas. De acordo com esta definição, existe uma interface possível do Imaginário não apenas com o campo das “representações”, mas também com o âmbito dos “símbolos”. Neste sentido, deveremos lembrar que é possível se falar em “simbólico” apenas quando um objeto, uma imagem ou uma representação são remetidos a uma dada realidade, idéia ou sistema de valores que se quer tornar presente (a espada como símbolo da justiça).¹⁶

Deste modo, deve-se perceber que é através de seu imaginário que a sociedade representa seus conflitos, sendo que “o Cinema como manifestação do imaginário se expressa através de uma linguagem acessível às grandes massas: o alcance da linguagem das imagens é muito mais amplo que as linguagens escrita e oral”.¹⁷

¹⁵ Imaginário e Imaginação, “[...] estes dois termos estão marcados por uma polissemia notória, senão inevitável. Remetem, com efeito, para um dado fundamental da condição humana, e é por isso que a sua definição nunca pode ser considerada adquirida. E [...] o adjectivo ‘social’ poucas precisões acrescenta. Com efeito, designa um duplo fenómeno. Por um lado, trata-se da orientação da actividade imaginativa em direcção ao social, isto é, a produção de representações da ‘ordem social’, dos actores sociais e das suas relações recíprocas (hierarquia, dominação, obediência, conflito, etc.), bem como das instituições sociais, em particular as que dizem respeito ao exercício do poder, às imagens do ‘chefe’, etc. Por outro lado, o mesmo adjectivo designa a participação da actividade imaginativa individual num fenómeno colectivo”. BACZKO, op. cit., p. 308-309.

¹⁶ BARROS, José D’Assunção. *Imaginário, Mentalidades e Psico-História – uma discussão historiográfica*. Disponível em: <<http://www.cei.unir.br/artigo71.html>>. Acesso em: 18/01/2010.

¹⁷ MEIRELLES, William Reis. *O Cinema como Fonte para o Estudo da História*. História & Ensino (UEL), Londrina, v. 3, p. 113-122, 1997.

Portanto, o cinema se torna o principal referencial sobre os assassinos em série, pela popularização e enorme produção, destacando o imaginário acerca do tema em vários países, especialmente nos EUA, neste ponto enfatiza-se que:

O imaginário social é, deste modo, uma das forças reguladoras da vida colectiva. As referências simbólicas não se limitam a indicar os indivíduos que pertencem à mesma sociedade, mas definem também de forma mais ou menos precisa os meios inteligíveis das suas relações com elas, com as divisões internas e as instituições sociais, etc.¹⁸

Assim, destaca-se a relevância do cinema enquanto fonte histórica, bem como um agente histórico, ele representa nas telas uma imagem do real, de uma realidade social, a imagem e a imaginação de diversos contextos sociais estão presentes no cinema. Um filme representa anseios sociais, expõem questões do imaginário, seja ele com temática histórica, um documentário, ou propriamente nos filmes de ficção, ao ponto que todos são ficcionais.

Independente de sua fundamentação, um filme expõe na tela a visão de seus realizadores, já que um filme é resultado de um trabalho coletivo, e mesmo que destinado a certo público-alvo, seus espectadores são anônimos. “Através de um filme representa-se algo, seja uma realidade percebida e interpretada, ou seja, um mundo imaginário livremente criado pelos autores de um filme”.¹⁹

O filme enquanto um meio de entretenimento, não obriga seus espectadores a assistirem-no, mas sim conquista seu público, pelo fato de seu enredo fazer sentido a ele e a realidade em que está inserido. Um filme não é entendido da mesma forma por todos, mas constrói sentidos diversos, de acordo com a bagagem cultural de cada espectador. De todo o modo o cinema enquanto representação do real, expõe questões de um imaginário social, bem como os dissemina.

O imaginário como produto de interação de relações materiais e de modos de comportamento é a forma de suprir o contato direto mantendo a realidade do objeto e a sua existência como coisa real. Esse imaginário determina a escolha e as ligações das redes de representação simbólica, os modos de ver, fazer e viver a sua própria existência, suas relações e seu mundo. Ele é o suporte das ligações e das diferenciações dos interesses de cada um. O imaginário dá existência aos objetos de ordem prática, efetiva e intelectual.²⁰

¹⁸ BACZKO, op. cit., p. 309-310.

¹⁹ BARROS, José D'Assunção. Cinema e História: as funções do Cinema como fonte, agente e representação da História. In: *Revista Ler História* (Revista do ISCTE – Lisboa, Portugal). 2007. nº. 52, p. 127-159, p. 02.

²⁰ MEIRELLES, op. cit., p. 114.

Nesse ponto perceber-se através das fontes fílmicas, como certos temas acabam se tornando comuns e como outros possuem compreensões distintas de acordo com sua época, notando-se assim, em várias produções, como o imaginário social se altera, pois, “Com efeito, todas as épocas têm as suas modalidades específicas de imaginar, reproduzir e renovar o imaginário, assim como possuem modalidades específicas de acreditar, sentir e pensar”.²¹

Cabe neste momento também destacar que as reflexões acerca das *representações* e das *práticas* tornam-se conceitos essenciais para se compreender determinados aspectos socioculturais referentes ao cinema. Segundo Sandra Pesavento a “Ação humana de *re-apresentar* o mundo – pela linguagem e pela forma, e também pela encenação do gesto ou pelo som –, a representação dá a ver e remete a uma ausência. É em síntese, ‘estar no lugar de’”²². Conforme Pesavento o conceito de *representações*, foi apropriado pelos historiadores através dos estudos de Marcel Mauss e Émile Durkheim, sobre povos primitivos, onde a realidade era substituída por outros sentidos.

Roger Chartier aponta que os estudos de Durkheim e Mauss sobre as *representações coletivas* permitem uma melhor compreensão do mundo social do que o conceito de *mentalidades*, pois permitem um maior entendimento da sociedade, dentre as *práticas* de determinados grupos e a constituição de sua identidade social visando os discursos que estão dentro destas *representações*. Segundo Chartier, as *representações* são constituídas em torno das relações de poder dos grupos interessados na construção da *representação* de sua imagem e do poder que estes exercem no mundo social.

Portanto, a análise do historiador acerca das diversas formas como os homens traduzem a realidade, através de suas *práticas*, discursos, imagens e ideias, tornam-se fundamentais para a compreensão do mundo social e as *representações* que compõem o espaço social²³, em nosso caso, difundidas pelo cinema.

A *representação* do mundo social, como por exemplo, através do cinema, é a forma dos grupos, comunidades e classes constituírem as características de sua visão do mundo, e neste ponto notam-se as relações de poder entre esses grupos e suas disputas em torno dessas relações. Ao ponto que é imprescindível destacar que:

[...] o Cinema tem sido utilizado em diversas ocasiões como instrumento de dominação, de imposição hegemônica e de manipulação pelos agentes

²¹ BACZKO, op. cit., p. 309.

²² PESAVENTO, Sandra. Cultura e representações: uma trajetória. *Anos 90*, v. 13, n. 23/24, jan./dez. 2006, p. 45-58.

²³ CHARTIER, Roger. *O mundo como representação*. Estudos Avançados, jan-abril/1991, 11(5), p. 173-191.

sociais ligados ao poder instituído (instituições governamentais, partidos políticos, igrejas, associações diversas), e também por grupos sociais diversos que têm sua representação social junto a estes poderes instituídos.²⁴

De acordo com Michel De Certeau o modo como uma *representação* desenvolve e divulga os conceitos que mostram suas percepções do social, nem sempre são compreendidos pelos indivíduos da forma como lhes é apresentada ou mesmo praticada²⁵. Neste sentido, deve-se perceber como são utilizadas para que então se possa “[...] apreciar a diferença ou a semelhança entre a produção da imagem e a produção secundária que se esconde nos processos de sua utilização”.²⁶

Diversos estudos ligados a História Cultural nos últimos anos voltaram-se à análise dos bens culturais e dos significados produzidos como consequência dos processos socioculturais e históricos. Neste ponto, os estudos das *representações* e das *práticas* nos processos históricos apresentam as maneiras de determinados grupos exercerem o poder, e como este poder é compreendido e apropriado por quem não o detém.

Teoria e metodologia de análise

Os estudos que propõem a análise da relação entre Cinema e História vêm crescendo ao longo das últimas décadas, certamente devido aos crescentes avanços das tecnologias de informação e entretenimento, que se tornaram indispensáveis em nosso cotidiano. De tal forma, isso tem colaborado para o aumento de várias pesquisas com fontes audiovisuais, a exemplo do cinema, da TV (telejornais, novelas, seriados), dentre inúmeras outras possibilidades de pesquisa.

Sendo assim, deve-se destacar que tais fontes necessitam de diferentes métodos de análise, muitas vezes em áreas específicas. A fonte fílmica, por exemplo, necessita de uma análise abrangendo imagens, sons, enredo, tendo em conta que se trata de uma produção coletiva. Muitas vezes tais abordagens diferem de métodos de análise tradicionais, como as que se referem a fonte escrita, por vezes considerada mais “fiel” em relação as outras fontes históricas.

²⁴ BARROS, op. cit., p. 06-07.

²⁵ CERTEAU, Michel. *A Invenção do Cotidiano*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1994, p. 40.

²⁶ Ibidem.

O Cinema, assim como outras fontes audiovisuais, provoca, portanto, discussões em relação a outros documentos que podem ser utilizados pelo historiador, problematizando a relação entre a fonte escrita e a fonte audiovisual e fomentando a reflexão acerca da pesquisa, do objeto e das fontes com as quais o historiador deve dialogar na instância em que os questionamentos são levantados, afinal, “[...] será que os historiadores escreveram, todos eles a mesma história da Revolução?”.²⁷

Eduardo Morettin aponta que:

[...] O filme possui um movimento que lhe é próprio, e cabe ao estudioso identificar o seu fluxo e refluxo. É importante, portanto, para que possamos aprender o sentido produzido pela obra, refazer o caminho trilhado pela narrativa e reconhecer a área a ser percorrida a fim de compreender as opções que foram feitas e as que foram deixadas de lado no decorrer do trajeto.²⁸

Robert A. Rosenstone destaca a importância das imagens frente às palavras de um texto, argumenta que ambos produzem convenções sobre nossa compreensão do passado, sobre nosso conhecimento histórico, deste modo o cinema se remete a um aprendizado inconsciente que diverge com a aprendizagem institucionalizada dos livros. Rosenstone não põe de lado a história escrita, mas sim destaca as possibilidades de novas formas de entender a história.²⁹

Rosenstone aponta que as visões de história dos filmes e a dos livros se constituem diferentes, por isso necessitam de critérios de análise diferentes. As mídias, como novas formas de exposições sobre o nosso passado proporcionam contribuições para uma nova compreensão do mesmo, bem como apresentam alternativas para o presente, sendo que o cinema tem algo que lhe é próprio, que não segue os padrões acadêmicos, e mesmo que seguisse estes padrões, o cinema perderia sua identidade, sua forma de representar o passado.

30

A pesquisa historiográfica sobre o cinema ressignifica elementos e procedimentos de análise do historiador, mostrando que não se deve discutir se aquela película retrata de forma fiel ou não aquele acontecimento histórico, mas levar em conta o momento histórico em que foi produzida e em qual sociedade está inserida, procurando perceber de que maneira se

²⁷ FERRO, Marc. *Cinema e História*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992, p. 84.

²⁸ MORETTIN, Eduardo. O cinema como fonte história na obra de Marc Ferro. IN: CAPELATO, Maria Helena et al. (orgs.). *História e cinema: dimensões históricas do audiovisual*. São Paulo: Alameda, 2007, p. 62.

²⁹ ROSENSTONE, Robert A. *A história nos filmes/Os filmes na história*. Tradução: Marcello Lino. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

³⁰ Ibidem.

relaciona com tais injunções históricas, pois “[...] a realidade foi e é criada e recriada a todo o instante de várias formas, por vários agentes, por diversos gêneros estéticos e numa infinidade de situações”.³¹

De acordo com Marc Ferro: “O historiador tem por função primeira restituir à sociedade a História das quais os aparelhos institucionais a despossuíram. Interrogar a sociedade pôr-se a sua escuta, essa é, em minha opinião, o primeiro dever do historiador”.³²

Destaca-se a importância do historiador em estabelecer uma análise de todos os aparatos que a sociedade expõe, em nosso caso específico, o cinema e sua relação com a história, uma vez que aquilo que sobrevive historicamente é “[...] uma escolha efetuada quer pelas forças que operam no desenvolvimento temporal do mundo e da humanidade, quer pelos que se dedicam à ciência do passado e do tempo que passa, os historiadores”.³³

Marcos Napolitano destaca que “[...] o mais importante é entender o porquê das adaptações, omissões, falsificações que são apresentadas num filme”³⁴. Ao ponto em que as considerações de Mônica Almeida Kornis se tornam fundamentais: “Somente a análise fílmica nos permite esclarecer as possíveis tensões contidas no filme e na relação com os diferentes contextos políticos e ideológicos de uma dada sociedade”.³⁵

Neste ponto, Robert A. Rosenstone argumenta que muitos historiadores ainda analisam os filmes de uma maneira simplista. Esta análise simplista perde aspectos pertinentes da escrita fílmica, questões ficcionais, como diálogos, personagens, incidentes que estão presentes nos filmes, são formas de questionar, de comentar frente ao processo histórico, uma maneira de questionar a “verdade literal” da história escrita³⁶. Deste modo, deve-se perceber que muitos erros contidos dentro do filme são formas de se notar aspectos do contexto de produção, é essencial perceber em nossas análises fílmicas esses signos dentro da produção para que assim se possa interpretá-las.

Uma das dificuldades ao longo da pesquisa certamente foi o grande número de fontes, o que implicou numa seleção. Houve contato com a catalogação da enorme quantidade de filmes através dos *sites* IMDb³⁷, Box Office Mojo, dentre tantos outros *sites* nacionais e

³¹ KORNIS, Mônica Almeida. *Cinema, televisão e história*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008, p. 11.

³² FERRO, op. cit., p. 76.

³³ LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Campinas: SP Editora, 1990, p. 535.

³⁴ NAPOLITANO, Marcos. Fontes audiovisuais: a história depois do papel. In: PINSKY, Carla Bassanesi (org.). *Fontes Históricas*. São Paulo: Contexto, 2005, p. 235-289.

³⁵ KORNIS, op. cit., p. 30.

³⁶ ROSENSTONE, op. cit.

³⁷ IMDb (Internet Movie Database), é uma base de dados *online* de informações referentes a filmes, televisão, música e vídeo games.

internacionais. A utilização do levantamento dos *sites* certamente foi de grande ajuda, evidentemente muitas das informações fornecidas por muitos deles não eram suficientes para os objetivos da pesquisa, até mesmo pelos critérios de seleção e catalogação de tais *sites*, tornando-se imprescindível ao pesquisador ver o maior número de filmes, mesmo quando referidos diretamente neste texto.

De tal modo estabelecem-se algumas questões essenciais para a escolha dos filmes já que a quantidade dos que abordam, de algum modo, assassinatos em série somam mais de 2000 produções, e esse número aumenta a cada dia. Deste modo um ponto importante do estudo é a análise de um número bastante significativo de fontes fílmicas, tendo sido mais de noventa delas. Deve-se levar em conta algumas dificuldades em encontrar muitos desses filmes, certamente os mais recentes são facilmente encontrados em locadoras, no entanto tantos outros exigiram um maior esforço para consegui-los.

Na análise de determinados filmes, houve a percepção em dois momentos distintos: primeiro com a visão de um mero espectador e depois com o olhar do historiador. Muitas vezes esteve presente a memória de algumas cenas e diálogos de filmes que havia visto há muitos anos, tendo sido necessário revê-los com outra perspectiva. No processo de análise houve a oportunidade de conhecer novas produções.

De tal modo, cabe destacar, as características da seleção e análise das fontes fílmicas, de modo que os filmes selecionados para a pesquisa seguiram os seguintes parâmetros: primeiramente, se o filme se constituiu em sucesso de público (bilheteria), pois é este movimento que garante ao filme uma maior circulação no meio social, no imaginário social, é o que proporciona o acesso do grande público a eles. Para tanto várias indagações são levadas em conta, desde os aspectos de produção, as questões econômicas, pois o filme não deixa de ser um produto da indústria cinematográfica.

Em segundo ponto, qual o diálogo estabelecido entre a produção e o *Serial Killer*, ou seja, qual era a compreensão do assassino serial frente ao contexto da produção fílmica, pois como aponta Mônica Kornis “[...] o que é importante registrar é que hoje se admite que a imagem não ilustra, nem reproduz a realidade, ela a reconstrói a partir de uma linguagem própria que é produzida num dado contexto histórico”³⁸, pois o cinema torna-se documento histórico “[...] na medida em que articula ao contexto histórico e social que o produziu um conjunto de elementos intrínsecos à própria expressão cinematográfica”.³⁹

³⁸ KORNIS, op. cit., 34

³⁹ Ibidem, p. 45.

No terceiro momento, são analisadas as motivações expostas ao longo do filme para a realização dos crimes, ou mesmo, que razões, ao longo da produção, que constituem o *Serial Killer* como tal, pensando ainda a realidade social na qual está, ou seja, quais aspectos socioeconômicos e culturais que perpassam em sua representação. Notando também qual a figura representante da ordem social que está presente na produção, pensando qual é o fator moralizante presente nos crimes dos assassinos seriais.

Na análise estabelecer-se-ão três pontos principais, sendo a crítica externa do filme, percebendo os aspectos e contexto da produção, custo, censura, etc.; a crítica interna do filme, destacando o que está implícito e explícito no filme, pois como destaca Cristiane Nova é necessário que o analista:

[...] saiba dissecar os significados "ocultos" (porém presentes: não se trata de caminhar na via das elucubrações e especulações) existentes na película. O método de investigação consiste, simplificadaamente, **em buscar os elementos da realidade através da ficção.**⁴⁰

E em última instância a análise tratará dos aspectos que escaparam ao diretor e produtores do filme, pensando as várias questões que cercam a produção, o que deixou de ser tratado, pois o filme é um produto cultural, produz sentidos diversos, apresentando os mais variados pontos de vista.

Dentre todas as questões que são expostas nos filmes, considerando-se os elementos externos e internos que influenciem na análise deles, deve-se ater somente à relação do cinema e a representação da história apresentada na tela, nesse caso específico, somente voltar a apropriação e a realização dos diversos aspectos que dizem respeito aos *Serial Killers* para que se possa preocupar com o que de fato está explícito e também implícito nos filmes a serem analisados.

Torna-se importante destacar a utilização de fontes secundárias para a pesquisa, destacando-se os vários *sites* que trazem informações sobre o universo do cinema, como as críticas cinematográficas, dando destaque aos profissionais da área do cinema, informações que são encontradas em jornais eletrônicos e *sites* de críticas cinematográficas. Estas informações tornam-se essenciais para a pesquisa, bem como enquanto auxílio à compreensão da produção fílmica e em alguns casos o que proporcionou o seu sucesso de público. Tendo

⁴⁰ NOVA, Cristiane. *O cinema e o conhecimento da História*. Disponível em: <<http://www.oohlodahistoria.ufba.br/o3cris.html>>. Acesso em: 22/12/2009. (Grifo da autora).

em conta ainda *sites*, a exemplo do Box Office Mojo⁴¹, que trazem ao público dados sobre as bilheterias e demais aspectos de produção, como o custo do filme. Tais informações são importantes, pois refletem o sucesso comercial do filme e para a própria seleção dos filmes enquanto fontes.

No primeiro capítulo nosso objetivo foi realizar um breve mapeamento das produções que trataram de representar o assassino em série, expondo as diversas formas como o cinema representou estes indivíduos nos mais variados gêneros cinematográficos, para então se notar que aspectos são recorrentes nos filmes que abordam o tema. Ao longo do capítulo pretendeu-se discutir através das fontes fílmicas, como várias questões recorrentes nos filmes sobre assassinos em série são abordadas, tais como a prostituição, a homossexualidade, o canibalismo, pensando que relações são postas frente à figura dos *Serial Killers*, ou seja, tem como objetivo discutir a problemática de uma forma temporal, de como ela vai aparecer nos diferentes gêneros fílmicos, nos mais variados aspectos sociais e culturais.

Ao longo do segundo capítulo intitulado “*Slasher movies: os Serial Killers imaginários do cinema*”, analisam-se os *slasher movies* produzidos entre as décadas de 1970-80, dando ênfase para as produções *Halloween: a noite do terror* (*Halloween*, 1978) e *Sexta-feira 13* (*Friday the 13th*, 1980), pois estes foram com certeza, grandes influências, para boa parcela das produções que disseminaram a imagem dos *Serial Killers*, dentro do próprio cinema, e principalmente no imaginário social, construindo estereótipos sobre estes indivíduos através da sua representação cinematográfica. Nosso objetivo neste capítulo é caracterizar em alguns *slasher movies*, quais os aspectos que apontam para os *Serial Killers*, e como eles acabaram por disseminar um imaginário acerca de tais criminosos.

No terceiro capítulo “*Serial Killers: sociedade e crimes seriais*”, pretende-se, através de filmes produzidos entre as décadas de 1990 e 2000, sendo estes as produções *O Silêncio dos Inocentes* (*The Silence of the Lambs*, 1991) e *Se7en: os sete crimes capitais* (*Se7en*, 1995), de modo a se perceber como os imaginários em torno dos *Serial Killers* foram se alterando ao longo dos anos, voltando-se a uma representação que difere das abordagens do gênero *slasher movie*, como se vê no segundo capítulo. Em fins da década de 1980 e início da década de 1990, o termo *Serial Killer* estava popularizando-se cada vez mais, e pelo cinema não foi diferente, com roteiros mais elaborados, inspirados em casos reais e ligados a pesquisas e colaborações juntamente com o FBI.

⁴¹ BOX Office Mojo. Disponível em: <www.boxofficemojo.com>.

CAPÍTULO 01

SERIAL KILLERS E IMAGINÁRIOS SOCIAIS NO CINEMA

A produção cinematográfica acerca dos *Serial Killers* é imensa, tanto a estadunidense como as de outros países, e se tratando delas enquanto fontes é quase impossível de serem catalogadas. O IMDb tem em sua base de dados 2126 títulos, relacionados ao termo *Serial Killer*, dentre programas de TV, vídeo games, sendo que 1281 são de filmes e 143 curtas-metragens⁴². Embora se tenha feito uma tentativa no sentido de apontar algumas questões a partir desse conjunto de filmes, tem-se plena consciência de que não se esgotam todas as possibilidades sobre os aspectos recorrentes nas produções que abordam os assassinos em série.

O site IMDb lista como primeiro filme na categoria *Serial Killer*, a produção mexicana *Don Juan Manuel (1919)*⁴³ dirigida por Enrique Castilla e Ladilao Cortés. No entanto, pela própria dificuldade em encontrar muitos filmes, além do fato de várias produções não corresponderem às características propostas ao longo da pesquisa, listamos cerca de noventa filmes que tratam questões envolvendo os *Serial Killers*, ou melhor, que ao longo de sua trama apresentam aspectos da sociedade em vista da compreensão do assassino em série e das diversas questões relacionadas a estes indivíduos.

Notam-se esses aspectos presentes na abordagem dos crimes seriais e do que representam para a sociedade em várias produções, e em boa parte dessas produções percebem-se várias explicações sobre as causas que levam estes indivíduos a cometer tais crimes, desde explicações biológicas a psicológicas. Ao longo dos anos, podem-se notar como os avanços nas ciências forenses e no desenvolvimento de áreas como a psiquiatria perpassam em algumas destas produções sobre *Serial Killers*.

A indústria do cinema utiliza-se de temas presentes na sociedade, independente de como são tratados cientificamente, ressaltando que os diversos avanços de pesquisas forenses frente aos assassinos em série, foram se mostrando mais frequentes no cinema e na TV no decorrer dos anos, tornando-se ali cada vez mais presente.

⁴² INTERNET Movie Database. *Serial Killers*. Disponível em: <<http://www.imdb.com/keyword/serial-killer/>>. Acesso em: 04/02/2012.

⁴³ INTERNET Movie Database. *Serial Killers, Release Date*. Disponível em: <http://www.imdb.com/keyword/serial-killer/?sort=release_date>. Acesso em: 19/03/2011.

Nos últimos anos, as ciências forenses estão cada vez mais inseridas no cinema, e principalmente em seriados de TV, isso acabou legitimando a ciência como ferramenta contra a criminalidade, sendo responsável “[...] pela defesa e controle das ameaças e riscos potenciais das sociedades contemporâneas. Os seriados policiais e os documentários sobre crimes têm expressivo espaço em canais de grande audiência”.⁴⁴

Ao longo da análise das produções que abordam a temática, percebe-se todo um gênero cinematográfico sobre os assassinos em série, e o sucesso destes filmes, como terror, horror, suspense, drama, o *film noir*, o *thriller*, e até mesmo filmes de comédia que satirizam alguns dos filmes sobre *Serial Killers*, além dos inúmeros subgêneros, a exemplo dos *slashers movies*⁴⁵ e dos *gialli*⁴⁶.

Assim sendo, percebe-se que todos, independentemente de seus enfoques se inspiram em temas presentes na sociedade, evidentemente, alguns desses filmes constroem abordagens exageradas sobre determinada ação do assassino, ou mesmo, utilizam os crimes em série como pano de fundo para o enredo principal.

Pretende-se ao longo deste capítulo mapear as produções que trataram de representar o assassino em série, expondo as diversas formas como o cinema representou estes indivíduos nos mais variados gêneros do cinema, para então notar que aspectos são recorrentes nos filmes que abordam o tema.

Deve-se destacar certos termos recorrentes em várias produções, principalmente os supracitados sociopatas e psicopatas. Tais termos possuem uma historicidade singular, sobretudo não há um consenso sobre a criação do termo na literatura especializada, de modo que o termo psicopatia era utilizado de maneira geral no século XIX, para descrever todas as doenças mentais, e ao longo da primeira metade do século XX sendo também empregado o termo sociopatia como sinônimo dos diagnósticos referidos a perturbação da personalidade.⁴⁷

⁴⁴ RIBEIRO, op. cit.

⁴⁵ Os filmes *Slashers* constituem um subgênero do terror, são assim chamados por retratarem um assassino mascarado, que mata aleatoriamente, são filmes que possuem baixos orçamentos, com algumas exceções.

⁴⁶ Os filmes *Gialli*, são conhecidos popularmente como os filmes de terror italianos, sempre tratando de assassinatos misteriosos ao longo da trama, envolvendo sempre estrangeiros, e um assassino com luvas pretas.

⁴⁷ HENRIQUES, Rogério Paes. *De H. Cleckley ao DSM-IV-TR: a evolução do conceito de psicopatia rumo à medicalização da delinquência*. Rev. latinoam. psicopatol. fundam. [online]. 2009, vol.12, n.2, pp. 285-302. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1415-47142009000200004&script=sci_arttext>. Acesso em: 10/03/2012.

Na primeira edição do DSM-I⁴⁸ em 1952, também foi utilizado o termo sociopatia para designar tal transtorno, DSM-III de 1980, foi utilizada a descrição de Transtorno de Personalidade Antissocial⁴⁹. Nas publicações atuais, como no DSM-IV-TR e no CDI-10⁵⁰, o termo psicopatia e sociopatia são denominados como Transtorno de Personalidade Antissocial⁵¹, “[...] que denota uma disposição permanente do caráter no sentido da agressividade, da crueldade e da malignidade, determinando inexoravelmente o mal de outrem – trata-se do que outrora se designava por ‘perversidade’, caracterizando a perversão social”.

52

Neste ínterim, os *Serial Killer* são comumente referidos como psicopatas e/ou sociopatas, tanto nos filmes como em outras mídias, e como se vê na literatura especializada tais termos estão associados ao Transtorno de Personalidade Antissocial. Aparentemente existe essa associação de que o assassino em série é um psicopata, mas não necessariamente um psicopata tornar-se-á um assassino em série, ou seja, algumas características dos psicopatas podem estar presentes nos *Serial Killers*.

Comumente para se tratar um assassino como de fato um assassino em série, ele deve ter feito pelo menos três vítimas, segundo Ilana Casoy:

[...] são indivíduos que cometem uma série de homicídios durante algum período de tempo, com pelo menos alguns dias de intervalo entre eles. O espaço de tempo entre um crime e outro os diferencia dos assassinos de massa, indivíduos que matam várias pessoas em questão de horas.⁵³

Deve-se destacar a diferença entre várias assimilações que por vezes são referidas aos assassinos em série, por exemplo, com os assassinos em massa, que matam várias pessoas de uma vez, podendo-se aqui citar o assassino do Massacre de Realengo em abril de 2011, onde um atirador invadiu uma escola no Rio de Janeiro e matou 11 crianças, e também o massacre de Columbine, em 1999 nos EUA, realizado por dois estudantes.

⁴⁸ DSM (Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders), Manual Diagnóstico e Estatístico de Transtornos Mentais, se trata de um manual desenvolvido pela Associação Americana de Psiquiatria, que lista vários transtornos mentais e a forma de diagnosticá-los.

⁴⁹ NUNES, Laura M. *Crime - psicopatia, sociopatia e personalidade anti-social*. Revista da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais. Porto: Edições Universidade Fernando Pessoa. (2009) p. 152-161. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10284/1324>>. Acesso em: 08/03/2012.

⁵⁰ CDI (International Statistical Classification of Diseases and Health Problems - ICD), Classificação Estatística Internacional de Doenças e Problemas Relacionados a Saúde, é publicada pela OMS, Organização Mundial de Saúde, trata de apresentar códigos para a padronização de doenças em seus variados aspectos.

⁵¹ HENRIQUES, op. cit.

⁵² Ibidem.

⁵³ CASOY, Ilana. *Serial killer: louco ou cruel?* 6. ed. São Paulo: Madras, 2004, p 13.

O próprio termo, *Serial Killer*, foi utilizado pela primeira vez em casos reais na década de 1970 por Robert Ressler⁵⁴, sendo que em produções anteriores ao termo as expressões comumente utilizadas eram: sociopata, psicopata, criminoso sexual, maníaco pervertido, louco, dentre tantas outras terminologias. Nos casos reais, antes de 1970 a definição era *Stranger Killer (assassino desconhecido)*, e no cinema a expressão foi empregada somente em 1987 no *thriller*, *Um Policial Acima da Lei (Cop)*⁵⁵, do diretor James B. Harris.

No entanto, atualmente é comum na pesquisa de filmes em sites como o IMDb, *Box Office Mojo*⁵⁶, dentre outros com informações sobre cinema, vermos muitas produções anteriores a criação do termo *Serial Killer*, relacionados como que se tivessem sido produzidos com a terminologia que se tem hoje desse tipo de assassino.

Tais filmes foram produzidos com conhecimento de sua época sobre estes assassinos, ou seja, pode-se perceber uma apropriação do termo *Serial Killer* para o reconhecimento de temas que no passado não eram compreendidos da mesma maneira, de modo que o cinema acaba por veicular imaginários sociais diversos, que se relacionam com seu dado momento histórico, “[...] todo significado é um significado-dentro-de-um-contexto e, enquanto as estruturas mudam, velhas formas podem expressar funções novas, e funções velhas podem achar sua expressão em novas formas”.⁵⁷

Deve-se ater a questão de que são inúmeros filmes que tratam ou mesmo utilizam como tema, enredos, personagens e ações, algo que se pode considerar como características pertencentes aos assassinos em série, porém deve-se levar em conta as características da linguagem/estética da narrativa cinematográfica nas aproximações que a mesma aponta frente aos *Serial Killers* e a todo o conjunto de valores sociais e culturais que estão presentes nestas produções.

Uma das primeiras produções cinematográficas do que hoje se conhece por assassino em série, é a película britânica *O Pensionista (The Lodger: a Story of the London Fog, 1927)*, primeiro suspense do diretor Alfred Hitchcock. A produção trata de diversos assassinatos que vinham ocorrendo em Londres, pelo assassino conhecido como Vingador, que matava somente mulheres loiras nas noites de terça-feira.

⁵⁴ Ibidem.

⁵⁵ KIDD, Paul B. *Celluloid Serial Killers*. Disponível em: <http://www.trutv.com/library/crime/serial_killers/predators/hollywood/age_3.html>. Acesso em: 02/03/2011.

⁵⁶ Cf.: BOX OFFICE MOJO. <www.boxofficemojo.com>.

⁵⁷ THOMPSON, E. P. *As peculiaridades dos ingleses e outros artigos*. Campinas: Ed. Unicamp, 1995, p. 243.

Durante os assassinatos um jovem, Jonathan, aluga um quarto de uma família, e acaba se envolvendo com a filha dos donos, assim provocando ciúmes em seu namorado, o qual é encarregado das investigações sobre os crimes. Contudo todos estranham as atitudes do jovem pensionista, como por exemplo, os quadros com fotos de mulheres loiras, seus passeios noturnos. Em meio às suspeitas e estranhamento da família e dos ciúmes, o jovem pensionista acabou acusado de ser o assassino; no entanto o jovem pensionista era inocente, ele estava na cidade investigando a morte de sua irmã pelo assassino Vingador.

Deve-se destacar, que no mesmo ano de *O Pensionista (The Lodger: a Story of the London Fog, 1927)*, a Warner Bros se tornava uma das grandes produtoras da indústria cinematográfica, já que em 1927, lançava o primeiro filme totalmente sonoro *O Cantor de Jazz (The Jazz Singer)* sob direção de Alan Crosland, que acabou por caracterizar gradativamente a extinção dos filmes mudos, para desagrado de muitos diretores, como Chaplin e Eisenstein, mas despontando o sucesso comercial de muitas produtoras e diretores, a exemplo da Warner Bros, que na depressão econômica de 1929, seu ativo era de 230 milhões de dólares.⁵⁸

Em meio ao contexto social outra produção importante frente aos assassinatos em série é *M, o vampiro de Düsseldorf (M, 1931)* de Fritz Lang, primeira produção sonora desse diretor. O filme teve inspiração supostamente nos assassinatos cometidos em 1925 por Peter Kürten, tendo em conta que Fritz Lang e roteirista Thea von Harbou, estudaram métodos de investigação da polícia e também haviam se reunido com psiquiatras. O ator Peter Lorre deixou o país logo após o término das gravações, e o diretor Fritz Lang foi obrigado a deixar a Alemanha. O filme foi proibido de ser exibido na Alemanha em 1933. Deve-se notar que uma característica importante da produção é como os grupos sociais dentro da cidade reagiram com relação a esse indivíduo: tanto os policiais como os criminosos agiram em conjunto para capturá-lo.⁵⁹

Durante a década de 1920, no pós-guerra a Alemanha derrotada sofreu grandes problemas sociais, e além de Peter Kürten, outros assassinos em série agiam, como Fritz Haarmann em Hânover entre os anos de 1918 e 1924, que matava homens jovens mordendo

⁵⁸ BURKE, Peter; BRIGGS, Asa. *Uma História Social da Mídia: de Gutenberg à Internet*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004, p. 177-178.

⁵⁹ BRENER, Rosinha Spiewak. *M., O Vampiro de Düsseldorf: uma sinfonia de ruídos e silêncio*. Disponível em: <<http://www.mnemocine.com.br/cinema/crit/mspiewlak.htm>>. Acesso em: 26/01/2011.

suas traqueias enquanto os estuprava; seus crimes ficavam a sombra já que os cometia contra homossexuais, sendo considerado Haarmann como um exterminador da periferia.⁶⁰

Ao longo da década de 1940, vem-se várias produções que tratam de questões que envolvem assassinatos em série. Paul B. Kidd, em seu artigo “*Celluloid Serial Killer*”⁶¹, comenta que, de acordo com sua pesquisa, o primeiro filme de *Serial Killer* foi dirigido por Alfred Hitchcock em 1943: trata-se da produção *A Sombra de uma Dúvida* (*Shadow of a Doubt*). Em sua trama apresenta Charles Oakley, um assassino que fugiu da Filadélfia para a Califórnia, pois estava sendo perseguido pelo assassinato de viúvas ricas.

Nos anos de 1940, têm-se as produções: *Barba Azul* (*Bluebeard*, 1944) do diretor Edgar G. Ulmer, sobre um pintor do século XIX, que estrangulava suas modelos; e a comédia *Este Mundo É Um Hospício* (*Arsenic and Old Lace*, 1944), inspirada em uma peça da *Broadway* e dirigida por Frank Capra, traz duas senhoras solteiras que assassinaram doze idosos sem-teto, enterrando os corpos no porão, e afirmavam que estavam salvando tais pessoas.

Charles Chaplin atuou, produziu e dirigiu um filme que trata de assassinatos em série, a produção estadunidense *O Barba Azul* (*Monsieur Verdoux*, 1947), uma comédia de humor negro que apresenta Chaplin no papel de Henri Verdoux, uma espécie de gigolô que, após seduzir mulheres velhas e ricas e apoderar-se de seu dinheiro, as mata. Trata-se de uma trama semelhante à de *A Sombra de uma Dúvida* (*Shadow of a Doubt*, 1943), porém o personagem de Chaplin cometeria tais crimes para sustentar sua mulher paralítica e seu filho, pois não consegue mais arrumar emprego, em virtude de sua idade.

Nos anos de 1950, tem-se outro filme estadunidense que também remete ao enredo de exploração de viúvas, *O Mensageiro do Diabo* (*The Night of the Hunter*, 1955) sob direção de Charles Laughton. Seu enredo traz um homem que se passa por um pastor que explora viúvas em busca de seu dinheiro. A produção *No Silêncio de uma Cidade* (*While the City Sleeps*, 1956), de Fritz Lang, é baseado no caso de William Heirens, que fez três vítimas em Chicago na década de 1940, e ficou conhecido como *Lipstick Killer*⁶². O filme de Fritz Lang, não foca

⁶⁰ GREIG, Charlotte. *Serial Killers: Nas mentes dos monstros*. São Paulo: Madras, 2010, p. 244.

⁶¹ KIDD, Paul B. *Celluloid Serial Killers*. Disponível em: <http://www.trutv.com/library/crime/serial_killers/predators/hollywood/species_1.html> Acesso em: 01/02/2011.

⁶² RAMSLAND, Katherine. *Serial Killer Movies*. Disponível em: <http://www.trutv.com/library/crime/serial_killers/notorious/serial_killer_movies/16.html> Acesso em: 02/02/2011.

essencialmente no assassino, “[...] mas o sensacionalismo de uma empresa jornalística ávida por vender mais exemplares às expensas do pânico instaurado na sociedade”.⁶³

Deve-se ater a questão, de que ao longo dos anos 1940 e no decorrer da década seguinte, tem início um dos maiores embates do século XX que se desenvolveu após a Segunda Guerra Mundial, o confronto não declarado entre os EUA e a URSS conhecida como Guerra Fria. Uma das ideias desenvolvidas pelos EUA, especialmente através do cinema, foi o *American Way of Life*, o que através de diversos filmes analisados percebe-se a representação dos diversos aspectos relacionados ao contexto de produção, que exaltava os benefícios de viver nos EUA, em detrimento a ideologia comunista da URSS.

Não obstante podem-se notar aspectos desse embate, tanto em filmes da época, como em produções que tratam de representar tal contexto, a exemplo da produção *Evilenko* (*Evilenko*, 2004), que retrata o assassino em série ucraniano Andrei Chikatilo, que agiu durante a Guerra Fria e em vários momentos traz questões que se referem ao crime em série como característica dos países capitalistas. De todo o modo, por mais que se apontem alguns filmes sobre assassinos em série, mesmo produzidos fora do período e do círculo hollywoodiano, enfatiza-se que o contexto histórico e cinematográfico estadunidense, preocupava-se em destacar uma mensagem anticomunista em diversas produções fílmicas, especialmente no cinema comercial.

Deve-se ressaltar que em fins da década de 1940 e ao longo da década de 1950, a venda de televisores estava em alta, sendo que havia 20 milhões de aparelhos no EUA. Portanto, no país onde é encontrado o maior número de assassinos em série em todo o planeta, o advento da TV nos anos de 1950, propiciou ao público um maior acesso a informações sobre esse grupo. De um dia para o outro, muitas pessoas tinham conhecimento de que um assassino estava a solta, contudo essa crescente audiência televisiva começou a prejudicar a indústria cinematográfica, tendo diminuído o número de salas de cinema entre 1945 e 1946.⁶⁴

Na década de 1960 há filmes que enfatizam aspectos do desvio psicológico na concepção de seus personagens assassinos, a exemplo de *Psicose* (*Psycho*, 1960), que é apontada por muitos, como a melhor produção do diretor Alfred Hitchcock, e principalmente em referência à famosa cena do chuveiro, na qual Marion Crane é assassinada por Norman

⁶³ GARDNIER, Ruy. *No Silêncio de uma Cidade* (1955) e *Suplício de uma Alma* (1956). Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/71/ultimosamericanoslang.htm>>. Acesso em: 09/04/2011.

⁶⁴ BURKE, Peter; BRIGGS, Asa. op. cit., p. 234.

Bates. Tal cena possui quarenta segundos e foram utilizadas mais de setenta posições de câmera, o que levou a ser considerada violenta para a época.

De acordo com Luiz Carlos Merten: “Hitchcock deu, por meio dela, sua contribuição para que, anos mais tarde, naquela mesma década, o Código Hays, que disciplinava o uso do sexo e da violência na produção de Hollywood, fosse arquivado”⁶⁵. Uma cena de tanta importância quanto à da escadaria de Odessa em *O Encouraçado Potemkin* (*Bronenosets Potyomkin*, 1925) de Sergei Eisenstein, - e na colocação de Luiz Carlos Merten, Eric Hobsbawm poderia ter escrito *A Era dos Extremos* a partir da cena do chuveiro de *Psicose*⁶⁶.

Além disso, *Psicose* é muitas vezes colocado como o precursor dos filmes de assassinos em série, bem como, umas das grandes influências dos *slasher movies*, isso além do fato da obra de Hitchcock ter influenciado muitos diretores italianos, principalmente ligados ao gênero *giallo*.

Diferentemente de uma abordagem voltada propriamente para o contexto social, como as produções de Fritz Lang, a produção *Psicose* se propôs a expor ideias sobre o que leva um assassino a cometer seus crimes, dentro de uma reflexão psicológica. Isso se deu pelo fato de *Psicose* ter sido inspirado no famoso caso de Ed Gein, através do livro *Psicose* do escritor local de Plainfield, Robert Bloch⁶⁷. Um das questões a serem discutidas ao longo do filme, até mesmo pela relação com o assassino Ed Gein, é a de que o assassino de *Psicose* cometia seus crimes em virtude de sua mãe manipuladora e também por problemas com figuras femininas.

Neste contexto deve-se destacar que muitos assassinos seriais da ficção, são muitas vezes baseados direta ou indiretamente, em casos reais. De tal modo, muitos filmes combinam aspectos de casos reais com questões do imaginário social acerca destes indivíduos, muitas vezes as cinebiografias tentam passar um estatuto de realidade.

Ed Gein, por exemplo, é um dos assassinos em série que talvez possua maior representação no cinema, principalmente no estadunidense, a exemplo de *Psicose* (*Psycho*, 1960), *O Massacre da Serra Elétrica* (*The Texas Chainsaw Massacre*, 1974) de Tob Hoper e *O Silêncio dos Inocentes* (*The Silence of the Lambs*, 1991) dirigida por Jonathan Demme. Além das cinebiografias, como: *Ed Gein: o Serial Killer* (*In the Light of the Moon*, 2000) do diretor Chuck Parelo, e *Ed Gein: o assassino de Plainfield* (*Ed Gein: the butcher of Plainfield*, 2007) dirigida por Michael Feifer.

⁶⁵ MERTEN, Luiz Carlos. *Cinema: entre a realidade e o artifício*. 2ª Ed. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2005, p. 121.

⁶⁶ Ibidem, p. 119.

⁶⁷ GREIG, op. cit., p. 201.

Muitos filmes a respeito de Ed Gein, como *Psicose* (*Psycho*, 1960), sugerem que ele tinha problemas com figuras femininas, - aliás, um aspecto que se percebe também nos filmes de Hitchcock, que envolvem assassinos, é uma certa aversão a mulheres loiras. No entanto as referências a Ed Gein, em *O Massacre da Serra Elétrica* (*The Texas Chainsaw Massacre*, 1974) e também em *A Casa dos 1000 Corpsos* (*House of 1000 Corpses*, 2003) dirigida por Rob Zombie, destacam o ritual onde ele retirava as peles de suas vítimas, para fazer roupas. O filme *O Silêncio dos Inocentes* (*The Silence of the Lambs*, 1991) sugere algo próximo, mas neste caso, desenvolve-se a ideia referente a sexualidade do *Serial Killer* Jame “Buffalo Bill” Gumb, biologicamente masculino, mas simbolicamente feminino.

O famoso assassino que agiu na Inglaterra, Jack, o estripador, teve representações em inúmeras produções, tanto para o cinema, como para a TV, alguns exemplos são: *O Pensionista* (*The Lodger: a Story of the London Fog*, 1927); *Jack, o Estripador* (*Jack, the Ripper*, 1959) dirigida por Robert S. Baker e Monty Berman; *Nas Mãos do Estripador* (*Hands of the Ripper*, 1971) do diretor Peter Sasdy; *Assassinato por Decreto* (*Murder By Decree*, 1979) dirigida por Bob Clark, que envolve a figura do famoso detetive Sherlock Holmes e seu parceiro John H. Watson; *Do Inferno* (*From Hell*, 2001) sob direção de Albert Hughes e Allen Hughes; *O Xangô de Bakerstreet* (2001) do diretor brasileiro Miguel Faria Jr.

Destaca-se que tantas outras produções caracterizaram reflexões sobre casos reais, e destaca-se a produção estadunidense, *O Homem que Odiava as Mulheres* (*The Boston Strangler*, 1968) sob direção de Richard Fleischer, baseado no caso do estrangulador Alberto DeSalvo que aterrorizou Boston entre 1962 e 1964, adaptado do livro *The Boston Strangler*, lançado em 1968 de Gerold Frank. O filme apresenta várias reflexões frente ao caso real, como dúvidas sobre DeSalvo ser de fato o Estrangulador de Boston, já que não foi acusado por estes crimes, mas sim por ser o estuprador conhecido como Homem Verde. Ve-se até o possível acordo com seu colega de cela George Nassar, no qual DeSalvo confessaria os crimes do Estrangulador de Boston, para ambos dividirem a recompensa.

Na perspectiva nacional tem-se outra representação sobre um caso real, no chamado Cinema Marginal, a produção *O Bandido da Luz Vermelha* (1968), do diretor Rogério Sganzerla, baseado na vida de João Acácio Pereira da Silva, que assaltava mansões em São Paulo em 1960, munido de uma lanterna de luz vermelha. No filme, com seu tom debochado, dois locutores em *off* comentam a caçada ao Bandido da Luz Vermelha, e destacam aspectos culturais frente ao dito “Terceiro Mundo”, além de abordar assuntos como terrorismo, corrupção política, o petróleo nacional, sempre com imenso sensacionalismo radiofônico,

tendo na própria trilha sonora vários aspectos que lembram a variedade musical das rádios, desde Beethoven a Luíz Gonzaga.

O Bandido da Luz Vermelha é mostrado como um personagem alheio em meio às considerações sociais e políticas, até mesmo sendo perseguido como terrorista e ao longo do filme notam-se diversas críticas sociais em meio as suas tentativas de suicídio. Esses aspectos dentre os vários comentários políticos da produção nos levam a refletir frente ao momento histórico brasileiro da década de 1960, caracterizado pela instauração do regime militar no país.

Ainda na década de 1960 tem-se uma produção que se tornou referência, tanto no cinema, como para muitos assassinos seriais: trata-se de *O Colecionador* (*The Collector*, 1965) dirigida por William Wyler, sobre um entomólogo que prende uma jovem em cativeiro, e que foi inspirado no *best-seller* homônimo de John Fowles de 1963 e indicado a três *Oscars*. Fato interessante sobre este filme, segundo a psicóloga forense estadunidense Katherine Ramsland, em sua análise sobre filmes de assassinos é a de que

Muitos assassinos que mantiveram suas vítimas em cativeiro por um período de tempo, expressaram admiração pelo *O Colecionador*, às vezes citando o livro (e/ou filme) como suporte para seus atos. A ideia de ter total controle sobre outra pessoa, recorreu a eles e então colocaram seus planos em ação: eles queriam um(a) escravo(a) sexual que poderia aderir, sem resistência ou reclamação, aos seus caprichos mais desviantes.⁶⁸

São vários os exemplos de casos nos quais alguns assassinos prestam admiração por filmes, a exemplo de Robert Berdella frente ao *O Colecionador* (*The Collector*, 1965), Jeffrey Dahmer e Danny Rolling com a produção *O Exorcista III* (*The Exorcist III*, 1990) dirigida por William Peter Blatty⁶⁹. Sem contar ainda as relações que se tem frente aos acontecimentos reais que se assemelham aos filmes, como em 1980 que Dorothea Puentes foi presa por matar e enterrar suas vítimas no jardim e de se apossar de seus cheques do Seguro Social, semelhante ao filme *Este Mundo É Um Hospício* (*Arsenic and Old Lace*, 1944).

É conveniente destacar as relações cinema-assassinato, realidade-ficção, assassinos imitando personagens de filmes, ou mesmo se apropriando de aspectos de filmes para justificar suas ações. Segundo a psicóloga Verônica Haydu:

A sociedade tem um importante papel no desenvolvimento de valores éticos e políticos. Se personagens de filmes, de novelas e de desenhos têm sucesso

⁶⁸ RAMSLAND, op. cit. (Tradução nossa).

⁶⁹ Ibidem.

com atos de violência e são considerados heróis, as crianças e os jovens tendem a imitá-los e os valores éticos desses personagens passam a fazer parte do conjunto de valores e de regras que determinam as suas ações.⁷⁰

Como produto de interação e entretenimento, deve-se lembrar que um filme não deixa de ser consumido pelos espectadores, pois como Michel De Certeau aponta, seria um *consumo* ou um *uso*, os indivíduos não assistem de forma branda a um filme, mas fazem formulações do que é apresentado na tela. Nas palavras de Certeau, “[...] uma vez analisadas as imagens distribuídas pela TV e os tempos que se passa assistindo os programas televisivos, resta ainda perguntar o que é que o consumidor *fabrica* com essas imagens e durante essas horas”.⁷¹

Frequentar o cinema ou mesmo ver filmes na TV é uma prática cotidiana. Certeau argumenta que durante este processo o indivíduo consumidor se apropria de diversos discursos que estão presentes em seu cotidiano, e neste ponto deve-se assinalar que os filmes são grandes veículos para a disseminação do conhecimento sobre lugares, hábitos, personagens, etc. No caso dos filmes com temática histórica, milhões de pessoas têm conhecimento sobre determinado fato através da representação fílmica, ou como argumenta Rosenstone, a escrita fílmica da história.⁷²

***Giallo*: assassinatos em série no cinema italiano.**

Até meados da década de 1960, como se vê, os filmes acerca dos *Serial Killers* foram produzidos em países como a Inglaterra, Alemanha, e principalmente nos EUA, perpassando por vários gêneros fílmicos. Deve-se destacar que mesmo figurando sempre em certos gêneros, como o drama e o suspense, muitas produções trazem características de vários estilos cinematográficos. No entanto têm-se produções que se destacaram por tratarem de assuntos voltados a assassinatos, a violência, questões criminais e que acabaram por constituir um gênero cinematográfico.

Por exemplo, vê-se emergir na Itália na década de 1960 um gênero cinematográfico de grande destaque no cinema de horror italiano, bem como para as produções de terror e horror

⁷⁰ HAYDU, Verônica Bender. *Violência na TV e no cinema, e os nossos filhos*. Disponível em: <www.uel.br/pessoal/haydu/textos/violencia_na_tv.pdf>. Acesso em: 07/04/2011.

⁷¹ CERTEAU, op. cit., p. 49.

⁷² ROSENSTONE, op. cit.

posteriores, que ficou conhecido como *giallo*. O termo designava um gênero literário italiano que normalmente referia-se a enredos sobre crimes misteriosos, porém em seu viés cinematográfico, o *giallo* possui características um tanto distintas da literatura: não deixa de lado os personagens, estrangeiros, especialmente estadunidenses, os detetives e o tom de mistério, mas volta-se para produções que trazem ao público violência, com cenas de nudez e investigação de misteriosos assassinatos.

De todo modo, apresentar-se-ão algumas das características do gênero *giallo*, bem como destacaremos que papel e que entendimento as produções do gênero expõem sobre os assassinatos em série, pois a premissa básica de muitas produções volta-se ao enredo que destaca assassinatos e de todo o mistério que envolve tais crimes.

A primeira produção que acabou por criar as raízes do gênero remete ao diretor Mario Bava, com o filme *La ragazza che sapeva troppo* (1963), que recebeu uma tradução diferente no Brasil: *Olhos Diabólicos*. Tem em seu enredo uma jovem estrangeira que se envolve em um estranho assassinato, e descobre-se que os crimes tinham sido cometidos por uma mulher que matava suas vítimas de acordo com o alfabeto, fazendo apenas três vítimas neste esquema, e assassinando mais duas pessoas, por estas terem conhecimento de seu segredo, além de seu marido, que se tornou seu cúmplice. Ao longo do filme os crimes são sempre referidos a homens, o assassino é descrito como um perverso sexual; em certo momento um homem foi acusado injustamente de ser o psicopata, pois teria cometido os crimes por ser sem-teto, sendo preso em um manicômio criminal e considerado mentalmente doente.

Em 1964, o diretor Mario Bava lança o filme *Seis Mulheres para o Assassino* (*Sei donne per l'assassino*), que acaba por constituir algumas das principais características do gênero *giallo*, tal como as roupas usadas pelo assassino, desde o chapéu, máscara, luvas pretas e casaco sobretudo. No entanto esta produção não traz a figura de um assassino serial, mas sim de assassinatos cometidos por um casal, sendo que ao longo do filme não se vê algo que se pode aproximar de causas que levaram aos crimes, apenas a ganância e um amor obsessivo.

Em um trecho do filme, quando se destaca a hipótese de ser um único assassino, vê-se a dedução do Inspetor de polícia sobre o assassino ser louco ou um maníaco sexual com fúria assassina, que mata somente mulheres bonitas e que talvez seja a beleza feminina que o faz matar. De todo o modo, *Seis Mulheres para o Assassino* (*Sei donne per l'assassino*, 1963) disseminou o estilo de narrativa que acabou por ditar algumas das características dos filmes

gialli. No entanto o gênero somente fez sucesso comercial na década de 1970, quando mais de cem filmes foram produzidos.⁷³

O diretor Dario Argento foi o grande responsável pelo reconhecimento do gênero, principalmente com a produção *O Pássaro das Plumas de Cristal* (*L'uccello dalle piume di cristallo*, 1970). Vem-se em trechos do filme vários métodos de investigação utilizados para traçar o perfil de criminosos na época, sendo relevante o fato de se destacar que o assassino, na verdade é uma mulher. Em determinado trecho do filme um psiquiatra explica porque a mulher cometia tais crimes, isso devido a uma tendência paranóica de nascimento, que se agravou após ter sofrido uma agressão que a traumatizou. Esse trauma permaneceu adormecido, até que ela encontrou um quadro que representava sua agressão, o que acabou despertando sua loucura, tornando-a violenta, o psiquiatra diz que seria talvez para se livrar do medo, que ela acabou se identificando com o seu agressor.

Algo muito recorrente ao longo do gênero *giallo* se volta a uma de suas características principais, o constante fluxo de personagens, protagonistas estrangeiros, principalmente oriundos dos EUA, de modo que são comuns várias cenas em aeroportos, ou mesmo de personagens dentro de aviões, ou ainda com impasses com passaportes. Toda essa questão não apenas se refere ao *boom* econômico da Itália no pós-guerra, mas também poderia estar relacionado ao Tratado de Roma, assinado em 1957, que aumentou o fluxo de viagens aéreas principalmente no território europeu.

Vários outros diretores, além de Mario Bava e Dario Argento, realizaram produções significativas do gênero *giallo*, como Sergio Martino, a exemplo de seu filme *Uma Faca na Escuridão* (*Lo strano vizio della signora Wardh*, 1971). A produção traz características básicas do gênero, no entanto o assassino em série é referido somente como um simples maníaco, que mata mulheres jovens, algumas prostitutas, utilizando uma navalha. Sendo que os crimes em série figuram apenas como pano de fundo para a trama central, sobre uma mulher e seu marido diplomata que chegam de viagem em Viena.

Em 1975, o diretor Dario Argento lança o filme *Prelúdio Para Matar* (*Profondo Rosso*), tratando novamente de assassinatos em série, abordando problemas psicológicos. O filme apresenta um assassinato que ocorreu anos atrás envolvendo uma criança. O enredo se desenvolve a partir de uma conferência de parapsicologia, que destaca a telepatia dos insetos, e nesse contexto uma mulher telepata visualiza uma mente perversa em meio à plateia, que ela

⁷³ HUTCHINGS, Peter. *Historical Dictionary of Horror Cinema*. Maryland: Scarecrow Press, Inc., 2008, p. 142.

considera que matou e que fará isso novamente. No filme um psiquiatra faz um diagnóstico sobre o assassino, este um indivíduo paranóico e esquizofrênico, pratica os assassinatos em estado de insanidade temporária, ou seja, uma pessoa comum durante o dia, que ao matar recria as condições específicas que despertam toda sua loucura, até mesmo vestindo algo que recrie as imagens do seu passado traumático.

As produções de Mario Bava e Dario Argento lançaram as concepções do gênero *giallo*, segundo Adam Rockoff:

A característica definidora dos *Gialli* é um assassino mascarado, que muitas vezes, mas nem sempre, usa um par de luvas de couro preto e mata suas vítimas, geralmente do sexo feminino, em uma variedade de terríveis, mas muito bem filmadas e compostas, sequências de morte.⁷⁴

Bava e Argento foram os grandes responsáveis pelo sucesso dos filmes *gialli*, consolidaram vários aspectos do gênero, como o uso das luvas pretas, a trama envolvendo estrangeiros, como também frente aos extensos títulos da maioria dos *gialli*, sendo muitas vezes abreviados para distribuição internacional.

Tenebre (Tenebrae, 1982) dirigida por Dario Argento, traz em seu enredo um assassino que mata inspirado em um livro, homônimo ao filme, durante a trama, o escritor estadunidense, que foi a Roma para promover seu livro, descobre que os assassinatos são inspirados em seu livro e acaba se envolvendo na investigação. A narrativa fílmica nos leva a pensar em um único assassino, o que de fato é verdade, no entanto após matar o verdadeiro assassino, o crítico literário, escritor do livro decide continuar com a série de assassinatos, mas sendo descoberto ao final da trama.

Algo que se deve perceber no cinema é a influencia que um gênero exerce sobre o outro, como no caso do gênero *giallo* nos *slasher movies* estadunidenses, como por exemplo, em *Halloween: a noite do terror (Halloween, 1978)* do diretor John Carpenter e em muitas outras produções. Existem, é claro, diferenças enormes entre o *giallo* e o *slasher movie*, devendo ser ressaltado que um gênero fílmico não se constitui como algo sólido, uma vez que cada diretor tem seu estilo próprio. Um gênero pode ser definido a partir de características e abordagens de temas, personagens e técnicas cinematográficas específicas, todos esses parâmetros com o objetivo de alcançar um público-alvo.

⁷⁴ ROCKOFF, Adam. *Going to Pieces: The Rise and Fall of the Slasher Films, 1978-1986*. Jefferson, N.C: McFarland & Company, 2002, p. 30. (Tradução nossa).

Slashers Movies: moralidade e violência.

Ao longo dos anos de 1970-80, surgiu um gênero que ficou muito famoso pela exploração de cenas violentas, com apelo a nudez e a utilização de assassinos, foram estes os *slasher movies*, gênero fílmico recorrente principalmente entre os EUA e o Canadá. De acordo com Stephen Prince, essa exploração da violência nos cinemas, ocorreu depois de 1968, quando o *Production Code* estadunidense estava praticamente abolido.⁷⁵

O que também contribui com a popularização dos *slasher movies* foi a herança dos filmes *exploitation* entre os anos de 1920 a 1950, por abordar assuntos tais como sexo, uso de drogas e delinquência juvenil. Há também no decorrer das décadas de 1950 e 1960, uma maior atenção da indústria do cinema para com o público juvenil, associado ao cinema *exploitation* e conhecido como *teenexploitation*.

Isso se deu não somente em decorrência do cinema de exploração, mas, principalmente por ser o público jovem e adolescente o principal consumidor da indústria cinematográfica. Tais fatores, numa cultura pós-guerra e de constantes movimentos culturais, como a contracultura nos EUA, fortaleceram ainda mais para que o cinema comercial investisse em filmes direcionados ao público jovem.

Apesar da crise dos grandes estúdios dos EUA, em virtude de boa parte de recursos antes investidos na indústria do cinema agora serem direcionados para a TV, o público jovem continuava a frequentar o cinema como meio de entretenimento, bastando somente abordar nos filmes questões que fossem de interesse da juventude, já que para atrair o público adulto para as salas de cinema, necessitava-se de grandes investimentos.

É neste contexto que temos filmes de grande sucesso, como *O Selvagem (The Wild One, 1953)*, dirigida por László Benedek estrelada por Marlon Brando, *Juventude Transviada (Rebel Without A Cause, 1955)* sob direção de Nicholas Ray e com James Dean no elenco, dentre as inúmeras outras produções que ficaram conhecidas como *teenpics*.⁷⁶

Tais tendências do cinema hollywoodiano, do cinema marginal produzido para *drive-ins* ao longo dos anos de 1960, e da forte influência estética e narrativa do gênero *giallo*, tem-

⁷⁵ PRINCE, op. cit., p. 01.

⁷⁶ Esses filmes foram analisados por Viteck em sua dissertação de mestrado. Ver VITECK, Cristiano Marlon. *Rebeldia em Cena: A juventude transviada no cinema hollywoodiano nas décadas de 1950 e 1960*. 2009. 153 f. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Marechal Cândido Rondon, 2009.

se ainda a decorrência da popularização da televisão que tornou ainda mais acessível o conhecimento de crimes em todo os EUA, principalmente frente aos assassinatos em série entre os anos de 1950 e 1970. Ou seja, tais tendências tanto cinematográficas, quanto da sociedade estadunidense, contribuíram para a ascensão do gênero *slasher movie* e também de certo modo, na disseminação de imaginários sociais frente aos *Serial Killers*.

Os *slasher movies* usavam os assassinos como pilar para enredos com construções e ideias do que o “tornaram” um assassino, assim justificando sequências de mortes violentas. Veem-se presentes nestas produções vários aspectos morais, ligados a questões de jovens praticando sexo pré-nupcial, usando drogas, considerações sobre a virgindade feminina, dentre tantos outros aspectos voltados a estereótipos que acabaram transformados em clichês, evidentemente que nem todos os filmes deste gênero trazem em seu enredo algo que se pode considerar um assassino em série.

Os filmes *slasher* são normalmente produções de baixo orçamento, com apelos constantes a cenas de nudez, e constituem como premissa básica de seu enredo, assassinos mascarados com alguma roupa característica ou mesmo fantasia, que possuem problemas mentais ou traumas psicológicos. Tais assassinos escolhem sempre grupos de jovens em busca de diversão, longe das grandes cidades, ou em lugares sem supervisão adulta.

Algumas das produções mais representativas que apresentam estes aspectos são: *O Massacre da Serra Elétrica (The Texas Chainsaw Massacre, 1974)* do diretor Tob Hooper; *Halloween: a noite do terror (Halloween, 1978)* dirigida por John Carpenter; e *Sexta-feira 13 (Friday the 13th, 1980)* sob direção de Sean S. Cunningham. Essas produções buscaram atrair a atenção do público jovem, com temas que chocassem e contrariassem as grandes produções hollywoodianas das décadas de 1970-80. O gênero *slasher* esteve presente também no Brasil, a exemplo da produção *Shock!: Diversão Diabólica (1984)*, dirigida por Jair Correia, seu enredo tem como base os *slashers movies* estadunidenses, e acabou por retratar a juventude urbana brasileira da década de 1980.⁷⁷

Os *slasher movies* muitas vezes são classificados como filmes de baixo nível, sem qualquer sentido, porém deve-se ressaltar que vários aspectos envolvem este gênero fílmico, para o estadunidense Harry Benshoff:

⁷⁷ CÁNEPA, Laura Loguercio. *Shock!: slasher movie “made in Brazil”*. Revista Contracampo, Brasil, 0, set. 2010. Disponível em: <<http://www.uff.br/contracampo/index.php/revista/article/view/30/45>>. Acesso em: 24/03/2011.

[...] assim como os filmes de ficção científica de 1950 refletiram o medo dos EUA e a paranóia acerca do comunismo, os filmes *slashers* de 1980, também parecem demonstrar de forma metafórica o medo e a histeria da nossa nação, sobre o sexo e a sexualidade durante a primeira década da crise da AIDS.⁷⁸

Portanto, é pertinente salientar que o próprio apelo da narrativa do filme pode estar ligado a questões não de justificar o assassino como o outro na sociedade, mas sim perceber os fatores moralizantes em volta das produções, conectados a um contexto social.

Além dos fatores sociais, o que se pode perceber ao longo dos *slasher movies*, é de que mesmo sem se constituir propriamente em uma definição de assassino, muitos aspectos presentes nestas produções, entre os anos de 1974 e 1986, remetem a características que se pode considerar como a de um *Serial Killer*. Como a motivação dos assassinatos, comumente apresentada no início do filme, e também a forma como são realizados os assassinatos, dificilmente em um *slasher* a vítima é morta por uma arma de fogo, mas sim, em sua maioria por armas brancas. A utilização de armas brancas é comum em casos reais de assassinos em série, já as armas de fogo são raramente utilizadas.

Portanto, ao longo dos anos, vê-se presente nos *slasher movies*, tanto aspectos enquanto consolidação de um gênero cinematográfico, como questões presentes na sociedade frente a concepções sociais e também em relação ao entendimento criminal. Como descrito acima, o termo comumente utilizado se referia ao assassino como sociopata ou psicopata, a descrição de *Serial Killer* se torna mais frequente nos filmes *slasher* a partir dos anos noventa.

Serial Killers: uma crescente filmografia.

Entre os anos de 1960 e 1980, é evidente que os filmes *gialli* e os *slasher movies*, não foram os únicos a abordar a temática de assassinatos em série, outros gêneros, o drama e o suspense, continuaram a explorar o tema, mas de forma totalmente diferente, muitos figurando entre filmes policiais, tais como: *Perseguidor Implacável* (*Dirty Harry*, 1971), produção estadunidense dirigida por Don Siegel, inspirada no caso do Assassino do Zodíaco.

Ainda em 1971, outra produção se destaca, a cinebiografia inglesa *O Estrangulador de Rillington Place* (*10 Rillington Place*) do diretor Richard Fleischer, que se propõe a traçar um retrato “fiel” sobre o assassino em série John Christie, já que no início do filme vê-se a

⁷⁸ BENSHOFF, Harry M. *America on Film representing race, class, gender, and sexuality at the movies*. Oxford: Wiley-Blackwell, 2004, p. 327. (Tradução nossa).

legenda: “Está é uma história real, os diálogos sempre que possível foram baseados nos documentos oficiais”⁷⁹. O que se vê ao longo da produção é o retrato de Nothing Hill, com elementos sobre a pobreza, e principalmente discussões sobre o aborto, muito frisado ao longo do filme, além é claro da frieza dos assassinatos de John Christie.

Em 1972, Alfred Hitchcock dirige novamente uma produção sobre assassinatos em série, *Frenesi (Frenzy)*, que foi filmado em Londres, e possivelmente teve seu enredo baseado no caso de Alberto DeSalvo. Após um *plongée*⁸⁰ do rio Tâmisa e de uma multidão, vê-se um homem discursando sobre a limpeza do rio e que ficaram livres do lixo industrial, do lixo produzido pela sociedade, logo em seguida algumas pessoas encontram o corpo de uma mulher na margem do rio. Tal cena sugere que a vítima é um reflexo da violência, e de que o assassino é gerado pela sociedade.

Em determinado momento de *Frenesi*, vê-se a descrição do assassino em série, como um psicopata sexual, que no dia-a-dia é um adulto simpático, mas odeia mulheres, é impotente apesar dos estupros, sendo o último estágio de sua doença o estrangulamento de suas vítimas. Vê-se também a ação da Scotland Yard, e de como esta trabalha na resolução do caso, mesmo que muitas dicas do caso sejam dadas pela esposa do superintendente.

Ao longo de algumas produções sobre *Serial Killers*, pode-se perceber outra recorrência ao longo desses filmes, em relação aos personagens. Muitas produções, através da narrativa fílmica, nos levam a simpatizar com os “mocinhos”, aqueles que carregam valores sociais e culturais. A exemplo de filmes sobre um inocente que é incriminado de ser o assassino serial, mas que ao fim possui um final feliz no qual o verdadeiro assassino é capturado, como em *O Pensionista (The Lodger: a Story of the London Fog, 1927)* e *Frenesi (Frenzy, 1972)*, ambos de Hitchcock.

Outro fator recorrente em filmes de assassinos em série são as várias temáticas relacionadas a essas produções, questões que chamam a atenção do público. Nesse contexto cabe destacar várias produções que enfocam temas como a prostituição, a homossexualidade, alvos característicos em casos reais do chamado *Serial Killer* missionário, que “[...] socialmente não demonstra ser um psicótico, mas internamente tem a necessidade de ‘livrar’ o

⁷⁹ O ESTRANGULADOR de Rillington Place [10 Rillington Place]. Direção de Richard Fleischer. Roteiro de Clive Exton. Inglaterra. Produzido por Basil Appleby, Leslie Linder e Martin Ransohoff. Distribuição Columbia Pictures, 1971. 1DVD vídeo (111 min.); Colorido.

⁸⁰ “Palavra francesa. Literalmente, significa “mergulho”. A câmera “vê” os acontecimentos de cima para baixo. Classicamente, tem o efeito de “esmagar” o que é visto. Designa, portanto, um olhar de superioridade”. ARAUJO, Inácio. *Cinema: o mundo em movimento*. São Paulo: Scipione, 1995, p. 38.

mundo do que julga imoral ou indigno. Este tipo escolhe certo grupo para matar, como prostitutas, homossexuais, etc.”.⁸¹

Em 1980, Al Pacino protagoniza o filme *Parceiros da Noite* (*Cruising*), sob direção de William Friedkin e Gerald Walker, filme que gerou polêmica ao tratar do submundo gay de Nova York. O filme, antes mesmo de ser lançado, já havia mobilizado a comunidade gay de Nova York, já que o assassino em série tem como vítimas frequentadores de bares gays. Isso acabou por representar para a comunidade gay, como uma produção conservadora da indústria do cinema, levando grupos homossexuais a protestarem contra o filme na entrada dos cinemas e também nos sets de filmagem.

No entanto alguns aspectos de *Parceiros da Noite* devem ser ressaltados, o diretor William Friedkin, gravou em boates gays reais, assim como contratou os frequentadores como figurantes⁸². Em 2007, o diretor mostrou uma versão restaurada, sem alterações de *Parceiros da Noite* no Festival de *Cannes*, sendo elogiado e o filme avaliado como a frente de seu tempo. Ao contrário de anos atrás, no lançamento do filme, no qual seu conteúdo foi considerado homofóbico por grupos homossexuais.⁸³

Também no ano de 1980, tem-se outra produção que trata de temas ligados a homossexualidade, *Vestida para Matar* (*Dressed to Kill*), filme estadunidense com direção e roteiro de Brian De Palma. A produção possui forte referência estética ao *giallo* italiano, bem como, expõe temas como a questão do feminismo, já que seu enredo mostra uma mulher com fantasias sexuais, tendo relações extraconjugais, mas que contrai uma doença venérea e por fim é assassinada. Além de tratar o tema da transexualidade, a produção foca no transtorno de identidade de um psiquiatra, Dr. Robert Elliott, pois seu lado masculino não permite que o lado feminino aflore, de modo que seu lado feminino se vinga, matando as mulheres que excitam seu lado masculino.

Tanto a homossexualidade, como a prostituição, são ainda hoje assuntos que acarretam diversas discussões, muitas vezes relacionados a discussões frente a AIDS, tema presente no cinema ao longo da década de 1980, após sua descoberta em 1981 nos EUA.

O cinema, desde os anos 80, tornou-se um veículo de informação básica para transformar a consciência do público com relação ao problema da AIDS. Contribuiu vigorosamente para desfazer mal-entendidos e preconceitos que

⁸¹ CASOY, op. cit., p. 14.

⁸² CARREIRO, Rodrigo. *Parceiros da Noite*. Disponível em: <<http://www.cinereporter.com.br/criticas/homevideo/parceiros-da-noite/>>. Acesso em: 20/06/2011.

⁸³ MERTEN, Luiz Carlos. *Parceiros da Noite*. Disponível em: <<http://blogs.estadao.com.br/luiz-carlos-merten/parceiros-da-noite/>>. Acesso em: 28/06/2011.

associam a síndrome à opção sexual; assim, a AIDS deixou de ser vista como uma “peste gay” e passou a ser compreendida como uma ameaça para todos que assumem um comportamento de risco, o que inclui - principalmente - esquecer o “uso de camisinhas”.⁸⁴

Pode-se, assim, considerar o cinema enquanto uma fonte histórica que pode nos levar a perceber todo um processo sobre uma moral sexual e dos costumes acerca da prostituição e da homossexualidade. “A inserção das imagens dos gays no cinema, após a aparição da AIDS, representa uma contribuição importante para um despertar dos indivíduos e grupos gays e não-gays no que concerne ao cuidado de si no uso dos prazeres”⁸⁵. Deve-se levar em conta o próprio papel do cinema enquanto disseminador de ideias a respeito da homossexualidade, da prostituição, e conseqüentemente de um imaginário sobre da AIDS.

Tais abordagens, por exemplo, em relação a prostituição e crimes em série, não decorrem somente nos EUA, existem muitas produções sobre tal relação, em menor escala, em outros países. No Brasil tem-se o exemplo da produção dirigida por Bruno Barreto, *Amor Bandido* (1982).

A produção *Amor Bandido* retrata a relação conflitante entre um pai, detetive policial e sua filha que trabalha como garota de programa que se envolve com um garoto, este um assassino de taxistas. A trama destaca alguns aspectos sobre os travestis, e coloca o assassino como um malandro que veio para o Rio de Janeiro para se dar bem, mas se torna um homicida, que mata para sobreviver, sem nenhum remorso. Vê-se que a produção não possui uma abordagem psicológica do assassino, mas destaca reflexões econômicas da sociedade brasileira, problemas que infelizmente se pode identificar atualmente.

No ano de 1986, frente ao cinema estadunidense, têm-se várias produções sobre assassinos em série que se destacaram como: *Caçada ao Amanhecer* (*Manhunter*), dirigida por Michael Mann, com roteiro baseado no livro *Dragão Vermelho* (*Red Dragon*, 1981) de Thomas Harris. Trata-se de um filme que mostra quais métodos e recursos o FBI utiliza na captura de assassinos em série, tanto frente a identificação quanto nas formas de análise de documentos. Pode-se ver como a ciência forense está presente na resolução desses casos, com os chamados *profilers*, criminalistas responsáveis por traçar o perfil de assassinos.

Em *Henry: o retrato de um assassino* (*Henry: Portrait of a Serial Killer*, 1986), sob direção de John McNaughton, tem-se um filme que traz aspectos repulsivos, mostrando o

⁸⁴ PAIVA, Cláudio Cardoso de. *Imagens do homoerotismo masculino no cinema: um estudo de gênero, comunicação e sociedade*. Disponível em: <www.cchla.ufrn.br/bagoas/v01n01bagoas01.pdf>. Acesso em: 25/06/2011.

⁸⁵ Ibidem.

retrato do assassino em série Henry Lee Lucas, mas não se trata de uma cinebiografia “fiel” em relação ao caso real, mas sim trata de representar as ações de tal assassino, sua repulsa a prostitutas, apresentando a frieza de seus crimes, juntamente com seu comparsa Ottis Toole.

Em outro viés, uma trama que nos apresenta um assassino em série caroneiro, ou seja, *A Morte pede Carona* (*The Hitcher*, 1986), do diretor Robert Harmon. Seu enredo apresenta um garoto dirigindo pela deserta Rota 66 que corta os EUA, que oferece carona a um desconhecido, este um assassino em série. Ao longo do filme o assassino é sempre chamado de psicopata, um indivíduo sem registros, não possui antecedentes criminais, sem habilitação, ou mesmo certidão de nascimento, sem registro de digitais. Em *A Morte pede Carona* o assassino vive à margem, seus crimes são seus pertences, tanto para ele como para a sociedade.

A produção *O Padrasto* (*The Stepfather*, 1987), sob direção de Joseph Ruben, traz aos telespectadores uma história voltada ao seio familiar, inspirada em John List, que assassinou sua família inteira, encaixando-o como um assassino em massa. No entanto o que se vê no filme é um assassino em série de famílias, ao longo do filme não há qualquer momento onde se explicam os problemas do assassino, a não ser pequenos trechos nos quais se pode supor que o assassino teve problemas na infância, além de ter uma mentalidade agressiva frente à questão familiar.

Em 1989, com direção de Harold Becker, a produção *Vítimas de Uma Paixão* (*Sea of Love*), traz em seu enredo uma possível assassina em série, que utiliza anúncios de jornal para encontrar suas vítimas. Durante a investigação, o detetive Frank (Al Pacino), se envolve com uma possível suspeita, no entanto seu ex-marido é o assassino em série, matava por ciúmes. Fazia suas vítimas, os futuros pretendentes de sua ex-esposa, simularem com sexo ela, para então matá-los com um tiro na nuca. No entanto, os assassinatos não são nada mais do que um pano de fundo para o romance dos protagonistas.

Muitas questões levam a reflexão dos vários valores recorrentes em diversas produções, como por exemplo, em relação aos valores individuais, já que em vários filmes o assassino em série é constantemente representado como um indivíduo à margem da sociedade, sem rastros, nem registros. Um bom exemplo desse destaque no cinema é a produção *Se7en: os sete crimes capitais* (*Se7en*, 1995), no qual o assassino John Doe (Kevin Space), é revelado como um indivíduo sem vida social, não possui nenhuma ligação profissional, porém possuía uma conta bancária, é inteligente, culto, mas totalmente louco. Outros exemplos são as

produções, *Perseguidor Implacável* (*Dirty Harry*, 1971) e *A Morte pede Carona* (*The Hitcher*, 1986), dentre inúmeras outras.

Por outro lado, alguns filmes levam em conta a sociabilidade dos assassinos em série, tanto em relação a família, como em outros meios sociais, ao ponto que muitos filmes destacam que o assassino em série, é manipulador, vive no seu mundo, mas consegue manter sua vida social estável, trabalha. Exemplos deste caso seriam as produções: *O Estrangulador de Rillington Place* (*10 Rillington Place*) e *O Padrasto* (*The Stepfather*, 1987).

Nos anos noventa há várias produções que desenvolvem um enredo baseado em assassinatos em série, seja com produções voltadas ao público jovem, com assassinos usando máscaras ou filmes baseados em obras literárias, e mesmo produções *blockbusters*⁸⁶ do cinema estadunidense.

Uma das produções hollywoodianas de maior sucesso sobre *Serial Killers*, baseada na obra literária homônima de Thomas Harris, foi *O Silêncio dos Inocentes* (*The Silence of the Lambs*, 1991). A produção se tornou referência no tratamento do assassino em série inteligente, a figura principal Hannibal Lecter, teve inspiração em três *Serial Killers* estadunidenses, Ted Bundy, Gary Heidnik's, Ed Gein e também no assassino em série que agiu na antiga União Soviética, Andrey Chikatilo.

Deve-se ter consciência de que a indústria cinematográfica visa em princípio as propriedades comerciais de um filme, seja frente a qualquer tema, mas chega ao ponto em que acaba criando imagens e ideias sobre determinado assunto. No caso de nosso estudo, cada filme dissemina um estereótipo frente à figura do *Serial Killer*, que muitas vezes difere do real, isso nos leva a analisar as várias características expostas pelas diversas produções, muitas vezes colocadas como comuns aos assassinos em série e ao meio em que estão inseridos.

Quando um filme é apresentado ao público, ele surge como o resultado de uma intertextualidade que combina diferentes linguagens: textos orais – a palavra falada ou cantada –, escritos – letreiros e legendas – e visuais – a própria imagem projetada, os cartazes publicitários, a propaganda dos jornais, entre outros. Na interseção entre elas, surgem nos filmes personagens que muitas vezes podem ser fictícios, mas onde as cenas vividas são “reais”, pois as relações sociais e o mundo representado na tela foram retirados da própria sociedade.⁸⁷

⁸⁶ Refere-se a filmes de grande sucesso de bilheteria, ou com orçamentos de grande porte.

⁸⁷ SOARES, Mariza de Carvalho. *A História vai ao cinema*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2008, p. 11.

De todo o modo, todos os personagens que representam os assassinos em série, seja em filmes baseados em livros, cinebiografias, dentre outros, tendem a representar modos de agir, de falar e de se comportar, que muitas vezes acabam representando-os de forma questionável.

Nos livros, cinema e televisão são descritos como altos, horríveis, caras de mau. Quase nunca é assim. São pessoas comuns, que têm emprego e podem ser bastante charmosas e extremamente educadas. Todas as milhares de vítimas que caíram em suas armadilhas tinham quociente de inteligência normal, e certamente não achavam que estavam se colocando em situações de risco.⁸⁸

Enfatiza-se que de forma alguma os filmes sobre *Serial Killers* os representam da mesma maneira, pois é esta diversidade que nos possibilita analisar as condições socioculturais que se estabelecem em diferentes temporalidades e que permeiam nas representações dos *Serial Killers* ao longo do cinema. No entanto, algumas representações, muitas vezes acabam firmando certas concepções acerca de tais assassinos e da realidade que os cercam, tornando personagens fílmicos como referência do real, do que foi imaginado.

Os personagens do mito parecem existir em uma realidade que lhes é própria, que tira sua força da realidade psíquica e do desejo que os alimenta e os faz permanecer. Um fenômeno que vem se repetindo na modernidade é a criação de histórias e personagens, não por comunidades, mas por indivíduos ou por pequenas equipes de pessoas, personagens criados com intenção artística ou de entretenimento, e que acabam por atingir dimensões míticas. Adquirem uma realidade tão palpável que recebem correspondência e podem ser noticiados na imprensa como pessoas reais. Exemplos antigos seriam Dom Quixote ou Robinson Crusoe, e mais recentemente Sherlock Holmes, Super-Homem ou Tarzan.⁸⁹

Essa *impressão da realidade* deste artifício que é o cinema nos leva a refletir sobre as circunstâncias em que seus personagens estão inseridos, a interpretação e manipulação de certas identidades, de como são imaginadas para e pelo cinema. Ao ponto que é comum em alguns filmes se ver a diferenciação entre os assassinos em série e o restante das pessoas, é necessário ao filme expor essa diferença para a significação do personagem, o *Serial Killer*.

Desde os *Serial Killers* sobrenaturais de *Halloween: a noite do terror* (*Halloween*, 1978), *Sexta-feira 13* (*Friday the 13th*, 1980) e *A Hora do Pesadelo* (*Nightmare On Elm Street*, 1984), a filmes que tratam o tema baseados em investigações e contribuições policiais, a exemplo da série de filmes sobre Hannibal Lecter, que contou com a consultoria de agentes

⁸⁸ CASOY, op. cit., p. 35.

⁸⁹ WATT, 1997 *apud* GORENDER, op. cit., p. 117.

do FBI. Portanto, desde os filmes com assassinos que figuram de certa forma com aspectos duvidosos, aos que trazem assassinos com um tratamento mais sério, tais filmes constroem uma áurea acerca do assassino em série, como algo muito além de um homem comum.

Roberto Benigni, talvez mais conhecido internacionalmente por seu filme *A Vida é Bela* (*La Vita è Bella*, 1997), protagonizou, produziu e dirigiu a comédia sobre um assassino em série, a produção italiana *O Monstro* (*Il Mostro*, 1994). No decorrer do filme o assassino em série é chamado de maníaco sexual e principalmente de monstro. Vários são os suspeitos, mas o principal é o malandro da cidade, Lóris (Roberto Benigni), mesmo sendo inocente, acaba sendo investigado e provocado sexualmente por uma policial, pois devido às leis italianas só poderia ser preso em flagrante. A produção não possui um pano de fundo sério, mas aborda o assunto e os assassinatos de forma cômica em meio a uma população assustada, pela monstruosidade dos crimes.

Não muito distante da imaginação cinematográfica, é constante a associação em casos reais de *Serial Killers*, com monstros, vampiros, nomeações que remetem ao desconhecido, ao miraculoso. Podem-se citar exemplos de assassinos seriais brasileiros tais quais: Marcelo Costa da Andrade, “O Vampiro de Niterói”; Adriano da Silva, “O Monstro de Passo Fundo”, José Paz Bezerra, “O Monstro do Morumbi”. E fora do Brasil os assassinos vampíricos⁹⁰, como, Bela Kiss, na Hungria e Ali Reza Khoshruy Kuran Kordiyeh, “O Vampiro de Teerã”, no Irã. E no cinema podem-se citar as produções: *M, o vampiro de Dusseldorf* (*M*, 1931); e *O Monstro* (*Il Mostro*, 1994).

São interessantes tais associações, a relação entre o assassino, a realidade e a fantasia. No entanto, os *Serial Killers* não são seres mitológicos, mas por vezes são referidos como anomalias sociais, e acabam relacionados a fantasias do universo sociocultural. O cinema como um espaço do fantástico, tornou-se um veículo de grande desenvoltura para tratar as referências de assassinos em série a algo sobrenatural como Michael Myers, em *Halloween: a noite do terror* (*Halloween*, 1978), tanto quanto ao excêntrico psiquiatra canibal Hannibal Lecter em *O Silêncio dos Inocentes* (*The Silence of the Lambs*, 1991).

Em outro viés, em um cenário cômico tem-se a produção *Mamãe é de Morte* (*Serial Mom*, 1994), que apresenta o núcleo familiar de classe média estadunidense, formado por um casal de filhos, o pai e a mãe perfeita. O enredo do filme apresenta a mãe que tenta manter tudo em ordem e de acordo com seus padrões, defendendo seus filhos e o modo de vida que

⁹⁰ GREIG, op. cit., p. 255.

leva. Para isto mata todas as pessoas que afetam seus ideais, desencadeando um série de assassinatos. No início do filme há uma discussão sobre a pena de morte durante o café da manhã, e no decorrer da trama há várias referências a filmes e livros sobre *Serial Killers*, até mesmo uma possível relação da mãe com o famoso assassino em série Ted Bundy. No filme o assassino serial é tomado como uma celebridade, a certo ponto uma crítica ao grande interesse do público por este tipo de assassino, o filme é por vezes banal e cruel.

Em outra abordagem, destacando questões psicológicas, tem-se a produção estadunidense *Copycat: a vida imita a morte* (*Copycat*, 1995) dirigida por Jon Amiel, que apresenta vários assassinatos em série, sendo imitações de *Serial Killers* famosos, a investigação tem a ajuda de uma psicóloga criminalista, já aposentada, especialista em assassinatos seriais. No início do filme vê-se uma palestrante, explicando as motivações e excitações de *Serial Killer* ao matar, em um exemplo envolvendo a platéia masculina, aponta em uma fração de dez homens, que nove são homens brancos entre 20 e 35 anos, descartando os afro-americanos e asiático-americanos, e assim destaca a faixa etária e étnica dos assassinatos em série, como sendo brancos entre 20 e 35 anos. Além disso, destaca que vários *Serial Killers*, são tranquilos, discretos, gentis, bons vizinhos, ou seja, pessoas normais, e que estes não são uma invenção do século XX, mas somente existem em número cada vez maior.

O filme *Se7en: os sete crimes capitais* (*Se7en*, 1995) do diretor estadunidense David Fincher⁹¹, com Brad Pitt e Morgan Freeman. *Se7en* é considerado um dos grandes sucessos do cinema da década de 1990. Os assassinatos em série cometidos pelo personagem John Doe (Kevin Space) são baseados nos setes pecados capitais, que compõem a questão principal do filme. O assassino em série é o mal, mas um mal necessário a limpar os indesejáveis da sociedade; o filme mostra os problemas e conflitos das grandes cidades e a apatia da sociedade, até certo ponto transparece uma revisão dos conceitos da Idade Média.

Para além da compreensão da mente de um *Serial Killer*, tem-se o retorno do gênero *slasher*, sucesso entre o público jovem no fim da década de 1970 e primeira metade de 1980. Em 1996 Wes Craven, diretor de *A Hora do Pesadelo* (*Nightmare On Elm Street*, 1984), lança o filme *Pânico* (*Scream*), produção que revigorou o gênero sendo umas das maiores bilheterias, arrecadando aproximadamente 173 milhões de dólares⁹². O filme faz constantes referências a outros *slashers movies*, como *Halloween: a noite do terror* (*Halloween*, 1978) e

⁹¹ O cineasta dirigiu outro filme sobre um assassino em série, este baseado em um caso real em sem solução *Zodíaco* de 2007.

⁹² BOX Office Mojo. *Scream* (1996). Disponível em: <<http://boxofficemojo.com/movies/?id=scream.htm>>. Acesso em: 25/11/2010.

Sexta-feira 13 (Friday the 13th, 1980), numa espécie de paródia dos clichês do gênero, em certo momento do filme um personagem comenta que se o enredo for complicado demais, perderá o seu público-alvo.

Neste ínterim, apresentam-se também os filmes *Eu sei o que vocês fizeram no verão passado (I Know What You Did Last Summer, 1997)* do diretor Jim Gillespie, e *Lenda Urbana (Urban Legend, 1998)* dirigida por Jamie Blanks. Filmes que recorrem ao enredo que envolve um grupo de jovens em meio a histórias de terror, datas comemorativas dos EUA, jovens rumo à universidade ou já inseridos neste meio, sempre designando aspectos sociais para o próprio reconhecimento do público com o enredo. No decorrer dos filmes, por alguma imprudência, acabam sendo perseguidos por assassinos em série usando máscaras ou algum tipo de disfarce, descritos sempre como psicopatas/sociopatas.

Outro filme que retrata adolescentes na faculdade, mas em um contexto menos “juvenil” é *O Principal Suspeito (Nightwatch, 1997)*, dirigida por Ole Bornedal. Trata-se de *remake*⁹³ estadunidense da produção dinamarquesa *Perigo na Noite (Nattevagten, 1994)*, também do diretor Ole Bornedal. O filme é sobre um estudante de direito, que trabalha em um necrotério e acaba sendo acusado de ser um assassino em série de prostitutas, estas sempre colocadas como um objeto, a margem da sociedade. O verdadeiro assassino serial, um policial, comenta que as explicações da motivação de um assassino são apenas ficção, para as pessoas sentirem-se seguras, eles apenas matam, pois o que não pode ser explicado se torna um caos sem sentido, diferente do cinema e da televisão, no qual o assassino explica como e por que matou.

Várias produções sobre assassinos seriais abordaram contextos relacionados às parcelas excluídas e recriminadas da sociedade, por exemplo, a questão racial presente em vários filmes, já que aparentemente em muitas produções os *Serial Killers* são indivíduos brancos. Isso leva à reflexão do por que de certa omissão dos casos que envolvem negros, que constituem grande parte dos assassinos em série registrados nos EUA, como aponta Anthony Walsh, em seu artigo “*African Americans and Serial Killing in the Media*”.⁹⁴

⁹³ O *remake* consiste em tomar um filme previamente existente e fazer uma versão actualizada do mesmo. O critério predominante consiste em averiguar do potencial comercial ou criativo que o filme mantém. Em função dessa avaliação, decide-se se vale a pena recuperar um determinado universo e respectivas personagens. NOGUEIRA, op. cit.

⁹⁴ WALSH, Anthony. African Americans and Serial Killing in the Media. *Homicide Studies*, Vol. 9 No. 4, November, 2005, 271-291.

No entanto, tem-se como exemplo, a produção estadunidense *Um Assassino Á Solta* (*Switchback*, 1997), dirigida por Jeb Stuart, traz um assassino em série negro, interpretado por Danny Glover, que atormenta um agente do FBI (Dennis Quaid), sequestrando seu filho. O assassino serial ao longo do filme é mostrado como uma pessoa comum, amigo de todos, confiável, porém manipulador. No entanto questões raciais não são desenvolvidas durante o enredo, e nem mesmo atraiu qualquer debate sobre tratar de um assassino serial negro.⁹⁵

Mas de todo o modo, pode-se problematizar, porque ainda são poucos os filmes que em seu enredo apresentem um assassino serial que seja um homem negro, para além de colocá-los no papel do detetive que se arrisca para desvendar o caso. Como por exemplo, as produções hollywoodianas: *Beijos Que Matam* (*Kiss the Girls*, 1997) que traz Morgan Freeman no elenco; *Possuídos* (*Fallen*, 1998), protagonizado por Denzel Washington, em seu enredo vê-se a relação dos assassinatos em série frente a um contexto sobrenatural. Ainda deve-se destacar que os dois atores citados participaram de outros filmes sobre assassinos em série, *Se7en: os sete crimes capitais* (*Se7en*, 1995) e *O Colecionador de Ossos* (*The Bone Collector*, 1999).

Stuart Hall destaca que “Não há como escarpar de políticas de representação, e não podemos lidar com a idéia de ‘como a vida é lá fora’ como uma espécie de teste para medir o acerto ou o erro político de uma dada estratégia ou texto cultural”.⁹⁶

O imaginário existe em função do real que o produz e do social que o legitima, existe para confirmar, negar, transfigurar ou ultrapassar a realidade. O imaginário compõe-se de representações sobre o mundo do vivido, do visível e do experimentado, mas também sobre os sonhos, desejos e medos de cada época, sobre o não tangível nem visível, mas que passa a existir e ter força de real para aqueles que o vivenciam.⁹⁷

Portanto pode-se refletir que esta certa omissão, de assassinos em série negros, estaria ligada a um contexto de desconstrução de políticas raciais, já que através do imaginário, pode-se reconhecer representações diversas, de modo que se pode observar estigmas socioculturais, que por vezes são “esquecidos”.

Em outro viés, em uma produção sobre o verão escaldante de Nova York em 1977, o diretor Spike Lee apresenta em *O Verão de Sam* (*Summer of Sam*, 1999), os assassinatos em série de David Berkowitz. O enredo foca a vida de dois rapazes de uma comunidade ítalo-

⁹⁵ Idem, ibidem

⁹⁶ HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Org. Liv Sovik. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003, p. 346.

⁹⁷ PESAVENTO, op. cit.

americana, destacando questões sobre traição, preconceito, e o cenário *punk* e *disco* da época. Ao longo do filme vê-se a crescente paranóia da população frente aos assassinatos de David Berkowitz, a ponto de a polícia pedir ajuda ao mafioso local, além de algumas pessoas da comunidade que acabam investigando os crimes. Vê-se no decorrer do filme a preocupação com a questão da comunidade em si, com os assassinatos, mas não com o assassino.

A produção *Psicopata Americano* (*American Psycho*, 2000), baseado em livro homônimo de Bret Easton Ellis e dirigida por Mary Harron, traz uma crítica aos chamados *yuppies*⁹⁸ da década de 1980, criticando o consumismo exacerbado estadunidense e ao *American Way of Life*. Neste ponto é interessante pensar o porquê da utilização de um assassino em série dentro desta crítica, já que se pode pensar a questão do assassinato serial, que precisa matar, ou de certo modo consumir sua vítima. O assassino escolhe suas vítimas de acordo com sua obsessão, não muito divergente da escolha de um produto em uma loja.

Nos anos 2000 ainda são constantes os filme sobre assassinos em série, desde cinebiografias a séries de TV, além de vários *remakers* como: *Halloween: o Início* (*Halloween*, 2007), sob direção de Rob Zombie; *O Massacre da Serra Elétrica* (*The Texas Chainsaw Massacre*, 2003) dirigida por Marcus Nispel; dentre tantos outros.

E ainda se têm inúmeras produções que são por vezes considerados novos formatos dos *slasher movies*, que se referem diretamente aos vilões como sendo *Serial Killers*, como os filmes: *Crywolf: O Jogo da Mentira* (*Crywolf*, 2005) do diretor Jeff Wadlow; *Wolf Creek: Viagem ao Inferno* (*Wolf Creek*, 2005) dirigido por Greg Mclean e baseado em um caso real; a produção do diretor Wes Craven *A Sétima Alma* (*My Soul to Take*, 2010); além do grande sucesso *Jogos Mortais* (*Saw*, 2004) do diretor James Wan, que atualmente está em sua sétima sequência.

Muitos filmes sobre *Serial Killers* obtiveram grande sucesso de bilheteria, como os *slasher movies*: *O Massacre da Serra Elétrica* (*The Texas Chainsaw Massacre*, 1974); *Halloween: a noite do terror* (*Halloween*, 1978); *Sexta-feira 13* (*Friday the 13th* 1980), *Pânico* (*Scream*, 1996). Além das produções *blockbusters*: *O Silêncio dos Inocentes* (*The Silence of the Lambs*, 1991), com suas outras três sequências nos anos 2000; *Se7en: os setes crimes capitais* (*Se7en*, 1995); dentre outras produções, que acabaram por firmar a imagem do *Serial Killer* inteligente.

⁹⁸ A palavra Yuppie vem da sigla YUP (Young Urban Professional), Jovem Profissional Urbano. O termo se refere a jovens profissionais, com formação universitária, estes seguiam as tendências da moda, sua situação econômica estava entre a classe média e a classe alta, comuns entre a década de 1980 e 1990, e refletiam as transformações ocorridas nos governos dos EUA e da Inglaterra.

Uma grande quantidade de filmes possui sequências, sendo esse um elemento da própria lógica da indústria do cinema. Deve-se lembrar toda a relação estabelecida pela lógica cinematográfica, de que a estória apresentada em um filme deve “[...] fazer sentido para a audiência dos cinemas, como também atender a determinados anseios sociais e necessidades psicológicas da coletividade no interior da qual foi realizado, sob pena de vir a se constituir num fracasso comercial”.⁹⁹

Pensando no discurso mais amplo sobre os assassinos em série e destacando as questões que permeiam seus aspectos, deve-se apontar que o cinema por si só jamais vai explicar de fato o porquê que estes indivíduos matam. Mas lançará questões sobre suas causas, representando seus crimes, podendo até mesmo expor questões sobre como a sociedade deve tratá-los, julgá-los e mesmo discutir sobre a pena de morte.

O que se pode notar em vários filmes sobre assassinos em série, é sua relação com o contexto criminal, sempre envolvendo investigações policiais ou mesmo civis, seja no enredo central ou como pano de fundo, muitas produções contém representantes da ordem social, que julgam os valores morais, sociais e culturais. De tal modo, pode-se refletir sobre diversos fatores moralizantes implícitos e explícitos em vários filmes, que perpassam pelo universo sociocultural, por exemplo, naqueles que abordam a prostituição e a homossexualidade.

Em *Do Inferno (From Hell, 2001)*, produção estadunidense dirigida por Albert Hughes e Allen Hughes, traz Johnny Depp no elenco e é ambientada na Londres da era vitoriana, retrata uma versão dos crimes de Jack, o Estripador, relacionando-o com a maçonaria. Observa-se ao longo do filme a busca por um assassino de prostitutas. A produção luso-brasileira dirigida por Miguel Faria Jr., *O Xangô de Bakerstreet (2001)*, baseado no livro homônimo de Jô Soares, também aborda a prostituição, na qual Sherlock Holmes vem ao Brasil solucionar os misteriosos assassinatos que assolam o Rio de Janeiro em 1886 e sua relação com os crimes de Jack, o Estripador em Londres.

Vários filmes baseiam seus enredos em crimes cometidos contra prostitutas, muitas vezes destacando questões morais, neste sentido, é interessante destacar os filmes que retratam mulheres como assassinas em série, para desmistificar os assassinatos em série como sendo cometidos apenas homens. Deve-se considerar que várias produções tendem a apontar a violência como algo atribuído apenas ao sexo masculino.

⁹⁹ OLIVEIRA, Dennison. O cinema como fonte para a história. In: *Fontes históricas: métodos e tipologias*, 2008, Curitiba. III Evento de Extensão em Pesquisa Histórica, 2008, p. 1-12.

A cinebiografia *Monster: Desejo Assassino* (*Monster*, 2003) dirigida por Patty Jenkins, trata da primeira assassina serial dos EUA, Aileen Wuornos, homossexual e prostituta, que assassinava seus clientes a beira da estrada. O filme põe em questão certo preconceito frente à Wuornos (Charlize Theron), construindo certa defesa, em virtude de ser prostituta e lésbica, expondo todo um contexto social. Fato interessante é que Wuornos vendeu os direitos de sua história de vida ao cinema dois dias após ser presa.¹⁰⁰

Outro exemplo é a produção do diretor Joel Bender, *Karla: paixão assassina* (*Karla*, 2005), filme estadunidense que retrata os assassinatos cometidos no Canadá por Karla Homolka e Paul Bernardo. Ao contrário do que muitos acreditam, de que o assassino em série é em geral um indivíduo solitário, esta produção, baseada em relatos policiais e nos vídeos feitos pelo casal, retrata as fantasias sexuais de Paul, e de como Karla se tornou sua cúmplice.

Neste ponto deve-se perceber o quanto se torna importante para o historiador o papel do cinema, enquanto agente histórico, já que o mesmo carrega concepções e ideias sobre diversos temas. A exemplo dos debates acerca da homossexualidade e tantas outras produções que envolvem aspectos frente a prostituição, tais como as produções anteriormente citadas: *Henry: o retrato de um assassino* (*Henry: Portrait of a Serial Killer*, 1986); *O Principal Suspeito* (*Nightwatch*, 1997); *Beijos Que Matam* (*Kiss the Girls*, 1997); *Do Inferno* (*From Hell*, 2001); *O Xangô de Bakerstreet* (2001); bem como, a cinebiografia *Monster: Desejo Assassino* (*Monster*, 2003).

As produções que tratam dos assassinos em série que têm como vítimas prostitutas, muitas vezes expõem um imaginário social acerca destas, e carregam, contudo o preconceito de caráter moralizante e recriminador, no que concerne a uma vida ligada a um trabalho considerado imoral. Tais filmes colocam o *Serial Killer*, muitas vezes como um ser que julga o que é moral, que julga a prostituição como decorrência de uma sociedade corrompida, a exemplo do filme *Se7en: os sete crimes capitais* (*Se7en*, 1995).

Apesar de muitas produções sobre assassinos em série lançarem especulações do por que eles cometem tais crimes, por exemplo, contra homossexuais ou prostitutas, destaca-se que o cinema enquanto produto sociocultural lançará debates sobre estes temas, ainda hoje cercados de preconceitos e polêmicas, muitas vezes reproduzindo uma ordem social. Pode-se perceber através do cinema como muitos valores culturais adquirem novos significados,

¹⁰⁰ GREIG, op. cit., p. 106.

diferentes de seu momento de produção, como a exemplo do filme *Parceiros da Noite* (*Cruising*, 1980), que teve críticas favoráveis somente anos após a sua estréia.

Outro apontamento são as produções que abordam assassinos seriais homossexuais, como as cinebiografias estadunidenses: *Gacy* (Gacy, 2003), dirigida por Clive Saunders; *Mente Assassina* (*Dahmer*, 2002) do diretor David Jacobson. E também filmes que tratam de assassinos pedófilos e canibais como *The Gray Man* (*The Gray Man*, 2007), sobre Albert Fish.

Além de filmes que focam outro tipo de compreensão do assassino serial, como as cinebiografias sobre o assassino pedófilo e canibal, Andrei Chikatilo: *Cidadão X* (*Citizen X*, 1995), dirigida por Chris Gerolmo, lançada para a TV; e a produção italiana *Evilenko* (*Evilenko*, 2004), direção de David Grieco. Chikatilo cometeu tais crimes na antiga União Soviética, de tal modo, estas duas produções trazem alguns apontamentos ideológicos referentes ao capitalismo e ao comunismo frente à compreensão e resolução de seus crimes, já algumas autoridades da antiga União Soviética consideravam o assassino em série, como um produto do ocidente.

Como destacado anteriormente temas como a homossexualidade, a pedofília e a prostituição figuram de forma significativa nas produções sobre assassinatos em série, seja em filmes em seu contexto de produção como *M, o vampiro de Dusseldörf* (*M*, 1931), e mesmo nos quais possuem uma ambientação histórica, a exemplo de *Perfume: a história de um assassino* (*Perfume: the story of a murderer*, 2006), co-produção entre Alemanha-França-Espanha, sob direção de Tom Tykwer. Seu enredo apresenta um rapaz que tinha como vítimas, prostitutas e também mulheres da nobreza, em busca do melhor perfume, que para ele, este vinha da beleza dessas mulheres.

A produção *Condessa de Sangue* (*Bathory*, 2008), com direção de Juraj Jakubisko, co-produção entre Eslováquia-República Checa-Inglaterra-Hungria, também possui uma ambientação histórica e apresenta questões referentes a possível, primeira assassina em série. Seu enredo conta a história de Erzebet Bathory condessa húngara acusada de torturar suas criadas até a morte e banhar-se no sangue destas para manter sua juventude. O filme trata de aspectos fantasiosos que levaram a condessa a assassinar suas criadas, como a feitiçaria, além de apresentar o conflito entre o catolicismo e o protestantismo. Ao final do filme vê-se que a condessa é considerada pelo *Guinness Book* como a maior assassina de todos os tempos.

Existem muitos filmes que abordam assassinatos em série, muitas vezes com um pano de fundo histórico, como os já citados: *O Xangô de Bakerstreet* (2001); *Do Inferno* (*From*

Hell, 2001); *Perfume: a história de um assassino* (*Perfume: the story of a murderer*, 2006); e *Condessa de Sangue* (*Bathory*, 2008). Pode-se também citar a produção *O Nome da Rosa* (*Der Name der Rose*, 1986), co-produção entre França-Itália-Alemanha, dirigida por Jean-Jacques Annaud. Por mais que não trate de um assassino serial, consegue destacar o embate entre a racionalidade e o conhecimento da Igreja, através de uma trama que mostra uma série de monges que são assassinados ao terem contato com um livro.

Outro exemplo de assassinatos em série como pano de fundo, é o filme *V de vingança* (*V for Vendetta*, 2006) dirigido por James McTeigue, co-produção entre EUA-UK-Alemanha. O roteiro foi baseado na série em quadrinhos homônima, na qual o protagonista mata pessoas envolvidas em uma rede que manipula a sociedade londrina, após assassiná-las coloca uma rosa ao seu lado, mas a questão a ser destacada no filme não são os assassinatos, mas sim os assassinados.

Em outro viés com contexto explicitamente voltado aos *Serial Killers*, o filme estadunidense *Instinto Secreto* (*Mr. Brooks*, 2007) estrelado por Kevin Costner e com direção e roteiro de Bruce A. Evans. A produção apresenta a visão de como um assassino em série planeja seus crimes, destacando como muitos podem ser homens bem sucedidos, inteligentes, pais de família. Mr. Earl Brooks (Kevin Costner) é o assassino da impressão digital que tem como vítimas casais, porém acaba sendo reconhecido e chantageado por uma testemunha em seu último crime, ao mesmo tempo em que é também investigado por uma policial. O filme acaba se referindo ao instinto do assassino serial como algo biológico, pois Mr. Earl Brooks teme que sua filha tenha herdado seu instinto secreto.

Além de temas ligados a moral sexual, decorrentes dos anos entre 1960 á 1980, com a ascendência dos movimentos feministas, e também com os movimentos homossexuais, deve-se apontar outros temas recorrentes em muitas produções sobre *Serial Killers*, como o canibalismo. Um bom exemplo é o personagem Hannibal Lecter, da série de filmes baseada nas obras literárias de Thomas Harris, tais quais: *Caçada ao Amanhecer* (*Manhunter*, 1986); *O Silêncio dos Inocentes* (*The Silence of the Lambs*, 1991); *Hannibal* (*Hannibal*, 2001); o remake *Dragão Vermelho* (*Red Dragon*, 2001); e *Hannibal: a origem do mal* (*Hannibal Rising*, 2007). Filmes de grande bilheteria que levaram ao grande público, não somente à imagem do *Serial Killer* inteligente e culto, mas também das questões que cercam o canibalismo.

O canibalismo é sem dúvida um antigo costume humano, mas que o mundo moderno considera repulsivo. Porém, tal costume ainda ocorre. Houve circunstâncias conhecidas de vítimas de queda de avião se deparando com a

escolha entre comer carne humana ou morrer de fome. Muito embora possamos entender aqueles que escolhem viver, comendo a carne, sentimos que suas ações de algum modo transgridem o limite do que é humano.¹⁰¹

Podem-se também apontar as já citadas cinebiografias sobre assassinos em série canibais como: *The Gray Man* (*The Gray Man*, 2007) sobre Albert Fish; *Mente assassina* (*Dahmer*, 2002), sobre Jeffrey Dahmer; *Cidadão X* (*Citizen X*, 1995) e *Evilenko* (*Evilenko*, 2004), ambos sobre Andrey Chikatilo.

São inúmeras as produções que abordam esse tema, nas quais sua narrativa expõe questões do comportamento humano, para acentuar ainda mais a imagem do assassino, sendo que algumas das produções citadas envolvem contextos históricos, como *Hannibal: a origem do mal* (*Hannibal Rising*, 2007), no qual descreve o canibalismo do assassino, como proveniente da falta de alimento, em virtude da Segunda Guerra Mundial.

Houve também surtos de canibalismo em massa durante os períodos de grande fome no século XX: na Rússia, durante o período de coletivização forçada de Stalin; na Alemanha, após a Primeira Guerra Mundial; e na China. Em cada época, as pessoas famintas se sujeitavam a comer os corpos dos mortos - em alguns casos, até os corpos de seus próprios filhos.¹⁰²

O canibalismo do personagem Hannibal teve como inspiração o *Serial Killer* ucraniano Andrei Chikatilo, seus atos canibais tem origem nas histórias sobre seu irmão mais velho, segundo sua mãe foi sequestrado e devorado por vizinhos, durante a escassez de comida na Ucrânia sob o regime de Stalin¹⁰³. Veem-se estes aspectos presentes no filme *Hannibal: a origem do mal* (*Hannibal Rising*, 2007), inspirado de fato ou não em um assassino em série real, não deixa de expor uma questão que se refere a eventos históricos de grande proporção como a Segunda Guerra Mundial, expondo o chamado canibalismo famélico, característico da escassez de alimentos.

Como se vê, a indústria do cinema trata de diversos assuntos polêmicos em meio as representações do assassino em série, mas que de forma alguma são puramente ficcionais, muitos casos reais acerca dos *Serial Killer*, apresentam crimes contra homossexuais, prostitutas. Muitos são associados ao canibalismo, como também a pedofilia. Em muitos casos o assassino serial é colocado como forma a julgar as questões morais que permeiam certos temas, no entanto devem-se considerar que tantas outras produções contestam diversos preconceitos.

¹⁰¹ GREIG, op. cit., p. 29.

¹⁰² Ibidem.

¹⁰³ Ibidem.

As narrativas filmicas desenrolam-se em cenários análogos ao do mundo da experiência, construindo, portanto, relações de causa e efeito, de forças sociais que se confrontam, de disputas históricas que adquirem um significado diferenciado, somente porque estão na tela por uma escolha dos realizadores: portanto representam um ponto de vista sobre a realidade.¹⁰⁴

Nas diversas produções sobre assassinos em série percebem-se várias representações acerca da ordem social, e também de questões que nos mostram como muitos assuntos são tratados em seu contexto de produção, retratando vários aspectos socioculturais ao longo dos anos. E que através do imaginário acabaram por compor representações diversas frente a moral, aos preconceitos, anseios e medos sociais.

Os vários aspectos recorrentes nos filmes citados nos levam a questionar por que é tão importante focar as relações sociais, as cidades, os níveis sociais, dentre tantos outros . Logicamente que nenhum filme engloba todas estas questões, porém o que importa é perceber porque certos temas são característicos dos filmes sobre assassinos em série.

Neste momento da pesquisa, deve-se destacar que a análise do historiador deve abarcar as diversas formas como os homens traduzem a realidade, através de suas práticas, discursos, imagens e ideias, sendo fundamental para a compreensão das representações que compõem o espaço social. Em vista da realidade dos *Serial Killers*, cabe-nos indagar as maneiras pelas quais o cinema construiu estereótipos destes indivíduos através da sua representação no imaginário social, e que por vezes é tomada como verdadeira, notando toda a influência do cinema na sociedade, como da sociedade para com o cinema.

¹⁰⁴ ABDALA JUNIOR, R. *Cinema: outra forma de “ver” a história*. Revista Iberoamericana de Educación (Online), Madri, v. 1, p. 1, 2006. Disponível em: <<http://www.rieoei.org/1244.htm>>. Acesso em: 30/06/2011.

CAPÍTULO 02

SLASHER MOVIES: OS SERIAL KILLERS IMAGINÁRIOS DO CINEMA.

Ao longo do primeiro capítulo tratou-se de apresentar, através de uma problemática temporal frente ao imaginário, como diversas questões sociais e vários temas estão presentes nos filmes que abordam os *Serial Killers*. Assim percebendo questões do imaginário social em diversas produções e como tais questões são abordadas nos mais variados gêneros cinematográficos. A vasta filmografia acerca do tema contribuiu para que se desenvolvessem gêneros cinematográficos que abordam muitos aspectos que se referem basicamente a assassinatos em série, tais como o gênero *giallo* e os *slashers movies*, como também os vários *thrillers* que abordam o tema.

A figura do assassino em série e suas representações cinematográficas, são das mais variadas, desde as circunstâncias socioculturais que os cercam, como os motivos que os levam a matar. Muitas produções cinematográficas mostram os personagens como loucos a fim de justificar suas atitudes, construindo justificativas diversas, o que se observa em filmes como: *O Massacre da Serra elétrica (The Texas Chainsaw Massacre, 1974)* e *Halloween: a noite do terror (Halloween, 1978)* e muitos outros *slasher movies*.

No entanto podem-se apontar outras produções, nas quais os *Serial Killers* são representados de forma mais apurada, não como indivíduos com poderes sobrenaturais, por vezes imortais, mas como sujeitos cientes do que fazem: filmes como *O Silêncio dos Inocentes (The Silence of the Lambs, 1991)*, *Se7en: os sete crimes capitais (Se7en, 1995)*, dentre tantos outros.

Desta forma algo recorrente na pesquisa, são as diversas abordagens dadas aos assassinos em série ao longo do cinema, como se ressaltou no primeiro capítulo, torna-se evidente que a representação dos *Serial Killers* constituiu imaginários diversos sobre estes indivíduos em vários filmes, um dos gêneros cinematográficos que apontou para uma certa visão paranóica, violenta acerca deste tipo de assassino na sociedade foram os *slasher movies* estadunidenses.

Os *slashers movies* constituem um subgênero do terror de grande sucesso entre os anos de 1970 e 1980¹⁰⁵. Este gênero teve sucesso com filmes como: *O Massacre da Serra*

¹⁰⁵ Tendo em vista que o gênero voltou a se tornar popular com o filme *Pânico (Scream, 1996)* de Wes Craven, e que deu início a uma nova leva de filmes *slasher*.

Elétrica (*The Texas Chainsaw Massacre*, 1974); *Halloween: A Noite do Terror* (*Halloween*, 1978); *Sexta-feira 13* (*Friday the 13th*, 1980); e *A Hora do Pesadelo* (*Nightmare On Elm Street*, 1984); sendo tais produções as mais representativas, que consolidaram o gênero e obtiveram grandes bilheterias.

Este subgênero do terror é constituído basicamente por produções de baixo orçamento e são assim chamados por constituírem como premissa básica de seu enredo: assassinos mascarados ou com algum tipo de disfarce, que em sua maioria, possuem problemas mentais ou traumas psicológicos. Tais assassinos matam grupos de jovens em busca de diversão, longe das grandes cidades, ou em lugares sem supervisão adulta, tendo apelo constante a cenas de nudez e de violência, muitas vezes retratando aspectos da irresponsabilidade juvenil.

Uma vez que seu público-alvo é constituído por jovens e adolescentes, tais produções do gênero buscaram atrair a atenção de seus espectadores através de temas que lhes chamassem a atenção, muitas vezes com cenas violentas, diferentes das grandes produções hollywoodianas das décadas de 1970-80. Os *slasher movies* obtiveram considerável sucesso entre os anos de 1970-80, no entanto em fins de 1980 o gênero sofreu certo declínio, e uma das explicações aponta para a popularização do VHS¹⁰⁶. Apesar do gênero ter “adormecido”, entre fins dos anos 1980 e início dos anos 1990, muitos filmes foram produzidos, no entanto sem muito sucesso.

Contudo em 1996 é lançada a produção *Pânico* (*Scream*, 1996), dirigida por Wes Craven, este filme levou o gênero *slasher* a outro nível, contando com atores e atrizes famosos, alcançando grande sucesso de bilheteria. Seu enredo traz um *Serial Killer* fanático por filmes de terror, e ao longo da produção são constantes as referências a outros *slashers movies*, como *Halloween: a noite do terror* (*Halloween*, 1978) e *Sexta-feira 13* (*Friday the 13th*, 1980), numa espécie de paródia dos clichês do gênero.

Devem-se ressaltar, novamente, os vários *remakers* e sequências de *slasher movies* que foram produzidos ao longo dos anos 2000 como: *O Massacre da Serra Elétrica* (*The Texas Chainsaw Massacre*, 2003); *O Massacre da Serra Elétrica: O Início* (*The Texas Chainsaw Massacre: The Beginning*, 2006); *Halloween: O Início* (*Halloween*, 2007) e *Halloween II* (*Halloween II*, 2009); e *Sexta-feira 13* (*Friday the 13th*, 2009). Bem como, as produções consideradas como os novos *slasher movies*, tais como as já citadas: *Crywolf: O Jogo da*

¹⁰⁶ ROCKOFF, op. cit.

Mentira (Crywolf, 2005), *Wolf Creek: Viagem ao Inferno* (Wolf Creek, 2005); e a série de filmes *Jogos Mortais* (Saw).

Cabe aqui indagar sobre qual a relevância dos *slasher movies* para o historiador? Filmes independentes, com baixo orçamento, que são voltados para o entretenimento de adolescentes e jovens adultos, que usam os assassinos como pilar para um enredo com construções e ideias do que o “tornaram” um assassino, simplesmente para justificar mortes violentas. Deve-se destacar que mesmo que os *slasher movies*, ao longo dos anos de 1970-80, foram divergentes das grandes produções hollywoodianas, de tal modo que acabaram – através de suas abordagens direcionadas ao público adolescente, juntamente com a paranóia acerca dos assassinos em série –, conquistando grande sucesso de bilheteria.

No entanto, percebem-se diversos aspectos presentes nestas produções, a exemplo das várias questões moralizantes, muitas vezes ligadas ao contexto de jovens praticando sexo pré-nupcial, usando drogas, considerações sobre a virgindade, e tantos outros voltados a estereótipos que acabaram transformados em clichês dos *slasher movies*. Clichês que levantaram discussões até mesmo sobre o gênero feminino.¹⁰⁷

Ao longo do primeiro capítulo nota-se que são inúmeras as representações dos assassinos em série, mas de todo o modo nem sempre referenciado como tais, o termo somente foi cunhado no cinema na década de 1980. No entanto, o que fica evidente ao longo dos *slasher movies* é que as várias produções do gênero por mais que não tenham se referido aos assassinos como o termo que se utiliza hoje, tais personagens como: Leatherface, de *O Massacre da Serra Elétrica* (*The Texas Chainsaw Massacre*, 1974); Michael Myers *Halloween: a noite do terror* (*Halloween*, 1978); Jason Voorheers de *Sexta-feira 13* (*Friday the 13th*, 1980); são hoje referenciados como assassinos em série.

Cabe frisar que nossa atenção é para com os *slasher movies* produzidos entre as décadas de 1970-80, pois estes foram com certeza uma boa parcela das produções que disseminaram a imagem dos *Serial Killers*, dentro do próprio do cinema, e principalmente no imaginário social, construindo estereótipos sobre estes indivíduos através da sua representação cinematográfica.

Como se tratou no primeiro capítulo, nem todos os filmes representam os *Serial Killers* da mesma maneira, e nem os *slasher movies* foram as primeiras produções que exploraram a temática dos crimes em série. Assim sendo isto nos possibilita analisar os

¹⁰⁷ Cf.: CLOVER, Carol J. *Men, Women and Chain Saws: Gender in Modern Horror Film*. Princeton: Princeton University Press, 1992.

aspectos que permeiam a representação dos *Serial Killers* através do cinema, muitas vezes se firmando verdadeiras nos imaginários sociais, visto a grande influência e circulação do cinema, e mesmo de seriados de TV.

Deste modo deve-se refletir sobre as representações disseminadas ao longo do cinema frente aos *Serial Killers*, em nosso caso frente aos *slasher movies* das décadas de 1970-80, para melhor compreensão sobre quais aspectos estão presentes nestas produções. Para se perceber as representações acerca dos assassinos em série, e não somente as características que são apontadas, atualmente, como de fato pertencentes a tais assassinos.

Nosso objetivo neste capítulo é caracterizar em alguns *slasher movies*, quais os aspectos que apontam para os *Serial Killers*, e como eles acabaram por disseminar um imaginário acerca de tais criminosos. Porém destaca-se que nem todos os filmes deste gênero trazem em seu enredo algo que se pode considerar um assassino em série.

Deve-se considerar, como já citado no primeiro capítulo, que o termo *Serial Killer*, foi cunhado somente na década de 1970 por Robert Ressler¹⁰⁸, e de que antes de 1970 o termo utilizado pela polícia em casos reais era *Stranger Killer* (assassino desconhecido), lembrando ainda que a expressão *Serial Killer*, segundo Paul Kidd, foi empregado somente em 1987 na produção *Um Policial Acima da Lei (Cop)*.¹⁰⁹

A expressão normalmente utilizada frente aos vilões em vários *slasher movies*, é sociopata ou psicopata, tendo em conta que a utilização de tal expressão, a partir da década de 1990 se tornou comum pela popularização dos *Serial Killers* tanto pelo crescimento de casos reais como pela representação cinematográfica.

Pode-se elencar também acerca da expressão *slasher*, que denomina o gênero cinematográfico aqui analisado. Segundo Brigid Cherry,

O termo "*Slasher*", por exemplo, só se tornou um rótulo popular para os filmes de horror no início de 1980 - dois ou três anos depois de Halloween e muito tempo depois de Psycho, ou até mesmo de The Texas Chainsaw Massacre e Black Christmas. Críticos de filmes no início de 1980, muitas vezes se referiram a eles como "*mad slasher movies*", "*knife-kill flicks*" ou "*dead teenager pictures*" (embora o termo *slasher* tenha se fixado, enquanto os outros não).¹¹⁰

¹⁰⁸ O termo serial killer foi utilizado pela primeira vez nos anos 70 por Robert Ressler, agente aposentado do FBI. CASOY, op. cit., p 13.

¹⁰⁹ KIDD, Paul. *Celluloid Serial Killers*. Disponível em: <http://www.trutv.com/library/crime/serial_killers/predators/hollywood/age_3.html> Acesso em: 02/03/2011.

¹¹⁰ CHERRY, Brigid. *Horror*. London/New York: Routledge, 2009, 31-32. (Tradução nossa).

Como descrito acima, o termo normalmente utilizado se referia ao assassino, como sociopata ou psicopata, sendo que a descrição de *Serial Killer* se torna mais frequente nos filmes *slasher* a partir dos anos noventa. Pode-se perceber tal movimento na apropriação do termo por relançamentos de alguns *slasher movies* em DVD, referindo-se aos vilões como *Serial Killers*.

Como por exemplo, diante do personagem Jason Voorhees da série de filmes *Sexta-feira 13* (*Friday the 13th*, 1980). Ao contrário do que a capa do DVD anuncia, era Pamela Voorhees, quem cometia os assassinatos no acampamento *Cristal Lake*. Observemos nas figuras abaixo, a descrição do cartaz original e a capa da edição em DVD.



Figura 01. Cartaz de *Sexta-feira 13* (*Friday the 13th*, 1980).

Fonte: <<http://www.filmposters.com/movie-poster.asp?ProdID=16620>>. Acesso em: 14/05/2011.

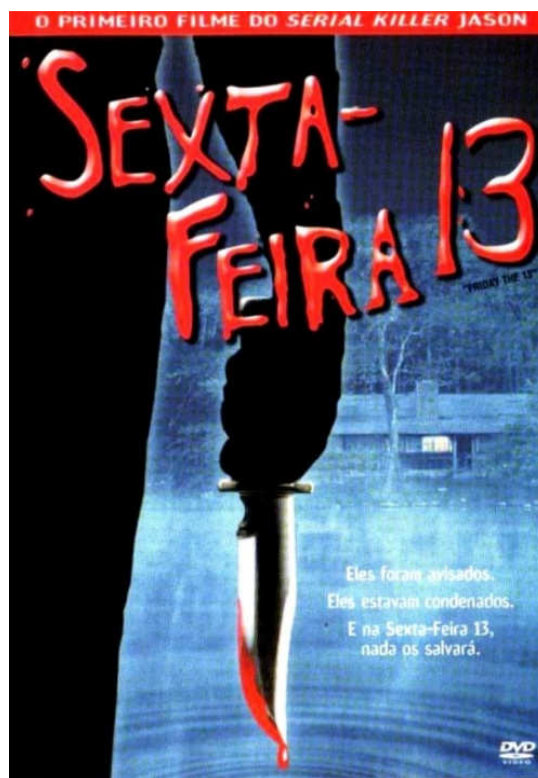


Figura 02. Capa da edição em DVD de *Sexta-feira 13* (*Friday the 13th*, 1980).

Fonte: <<http://www.warnerbrosvideo.com.br/pak.php?id=69731>>. Acesso em: 22/06/2011.

Neste ponto cabe destacar que o cinema enquanto indústria utiliza-se de eventos presentes na sociedade, independente de como são tratados cientificamente, para a construção de suas histórias. Os filmes compilam significados, e muitas vezes estabelecem estereótipos ligados aos mais variados aspectos da sociedade e também do próprio cinema, pois a linguagem cinematográfica recorre a elementos que a constituem enquanto produção artística

e indústria cultural. Eduardo Morettin argumenta que não se pode deixar de perceber “[...] o discurso que a obra cinematográfica constrói sobre a sociedade na qual se insere, apontando para suas ambiguidades, incertezas e tensões, o cinema perde a sua efetiva dimensão de fonte histórica”.¹¹¹

Os filmes acerca de assassinos seriais, de vários gêneros cinematográficos, recorrem muitas vezes a um discurso mais amplo sobre o assunto, sendo que, muitas vezes acabam criando certas contradições sobre determinadas questões, a exemplo dos motivos que levam esses assassinos a cometer seus crimes.

De modo que nossa pesquisa remete a várias indagações, dentre elas, pensar que mitos e questões socioculturais o cinema expõe sobre os assassinos em série e que figuram nos *slasher movies*, de modo que através deste gênero acaba expondo um imaginário social sobre tais crimes. Logicamente deve-se levar em consideração toda a questão em torno desse gênero, como na própria produção desses filmes, principalmente em relação às produções da década de 1970-80.

Ao longo dos anos, vê-se presente em vários filmes *slasher*, tanto aspectos enquanto consolidação de um gênero cinematográfico, como questões presentes na sociedade frente ao entendimento criminal. Portanto os avanços nas ciências forenses e no desenvolvimento de áreas como a psiquiatria, perpassam pelo cinema, seja nos chamados *blockbusters* ou em filmes de baixo orçamento, tais abordagens se tornaram cada vez mais frequentes no cinema e na TV no decorrer dos anos.

Para o historiador William Reis Meirelles,

Os documentos que testemunham os fatos históricos sobrevivem não pelo caráter intencional que os produziu, mas porque são os registros de uma sociedade em uma determinada época cujo conjunto de fatos ultrapassam as intenções de seus produtores e contêm um número de informações muito maior do que aparentemente deveriam conter. Os fatos ou “evidências” históricas sobrevivem porque são portadores de uma ordem, de significações, e existem somente porque são portadores desses fatos e evidências históricas.¹¹²

Assim destaca-se que muitos diretores, produtores de *slasher movies* na década de 1970-80, sequer trabalhavam com a idéia de um assassino em série, mas com a idéia de um assassino com deficiência mental, trauma psicológico, vingança.

¹¹¹ MORETTIN, op.cit., p. 67.

¹¹² MEIRELLES, op. cit., p. 115.

Adam Rockoff expõe considerações pertinentes sobre os assassinos nos *slasher movies*, como em relação aos motivos para os assassinatos em várias produções. Segundo Rockoff, em sua maioria os filmes *slasher* apresentam uma pessoa que sofreu um terrível trauma, como humilhações, problemas psicológicos, morte de uma pessoa próxima, de modo que ele busca vingança, e quanto mais violento, mais atenção atrai de seu público-alvo.¹¹³

Existem vários filmes que utilizaram a fórmula de uma brincadeira que deu errado, a exemplo de: *Trem do Terror (Terror Train, 1980)*, dirigido por Roger Spottiswoode; *A Vingança de Cropsy/Chamas da Morte (The Burning, 1981)*, direção de Tony Maylan; *A Noite das Brincadeiras Mortais (April Fool's Day, 1986)*, do diretor Fred Walton. Além de alguns *slashers* produzidos na década de 1990, a exemplo de: *Eu Sei O Que Vocês Fizeram No Verão Passado (I Know What You Did Last Summer, 1997)* e *Lenda Urbana (Urban Legend, 1998)*.

Em outro contexto, tem-se a produção *Sexta-feira 13 (Friday the 13th, 1980)*, no qual uma mãe busca vingar a morte de seu filho, que se afogou devido à irresponsabilidade dos monitores de um acampamento. A série de filmes sobre Michael Myers, desenvolve seu enredo com a premissa básica de que ele simplesmente nasceu mau, como se vê em *Halloween: a noite do terror (Halloween, 1978)*.¹¹⁴

De acordo com Adam Rockoff, os motivos do porque existe um assassino sempre ocorrem no início dos filmes, mostrando diversos aspectos que envolvem o porquê dos assassinatos, muitas vezes vítimas de algum tipo de acidente, uma brincadeira que não deu certo, o que o leva a buscar sua vingança.¹¹⁵

O que se pode perceber nesses apontamentos, é que mesmo sem constituir propriamente uma definição de assassino, muitos aspectos presentes nos filmes *slasher* produzidos entre os anos de 1974 e 1986, remetem a características que se pode considerar como de assassinos em série. Desde os motivos que levam os assassinos a cometerem uma série de homicídios, e mesmo a forma de como são realizados os assassinatos é significativa: ao longo de vários filmes, raramente em um *slasher* a vítima corre cegamente por um bosque para ser morta a tiros, mas sim por facas. Adam Rockoff aponta que:

O filme *slasher* - que não foi nomeado erroneamente - é definido pelo método através do qual seus personagens são mortos. As vítimas são geralmente mortas por uma faca, embora qualquer objeto de metal afiado pareça ser suficiente. Morte por espadas, lâminas, machados, facões, flechas,

¹¹³ ROCKOFF, op. cit., p. 05-06.

¹¹⁴ Ibidem.

¹¹⁵ Ibidem, p. 12-13.

serras, furadeiras, martelos, espadas, lanças, foices, dardos, e forquilhas, são comuns.¹¹⁶

Certamente num filme voltado ao público jovem o que importa é o ato, não o método, ou seja, pouco importa se a vítima tem a cabeça esmagada em vez de, por exemplo, Jason Voorhees ou Michael Myers, utilizarem seus facões - respectivamente das franquias *Sexta-feira 13 (Friday the 13th, 1980)* e *Halloween: a noite do terror (Halloween, 1978)*.

As armas e lugares onde ocorrem os assassinatos são fundamentais para o enredo de um *slasher movie*, principalmente os lugares onde ocorrem os crimes, já que tais filmes têm como público jovens adolescentes, sendo assim o enredo ocorre em lugares associados a tal público, como acampamentos de verão, ambientes escolares, bairros do subúrbio, - e mesmo que a história não ocorra nesses ambientes, seus personagens são provenientes desses lugares.¹¹⁷

Muitos desses aspectos presentes nos *slasher movies* podem ser reconhecidos em casos reais sobre *Serial Killers*. Logicamente que estes filmes não seguem um nexos, uma vez que a proposta é pura e simplesmente o entretenimento. Os filmes *slasher* não prolongam a agonia e o sofrimento das vítimas, algo característico de assassinos reais, pois cenas deste tipo tendem a distrair os espectadores que não estão interessados numa discussão mais apurada sobre a mente dos vilões, mas simplesmente estão interessados na diversão e emoção que o filme irá proporcionar.¹¹⁸

De todo o modo, o que importa frente ao cinema não são as exatas aproximações entre a “realidade” e a ficção, mas sim em destacar como o cinema enquanto entretenimento apresenta aspectos da sociedade. Os *slasher movies*, são notoriamente referidos hoje em dia como produções que tem em seu enredo assassinos seriais, por exemplo:

O Massacre da Serra Elétrica foi o primeiro filme a assumir o caso de Ed Gein como uma influência evidente [...]. O Diretor Tobe Hooper criou o auge do terror americano, elevando os temores reais e um ligeiro toque de humor negro, ao comentar sobre a desagregação da família americana. É uma espécie de síntese brutal da Família Manson e do caso de Ed Gein.¹¹⁹

Portanto deve-se notar que boa parte do que ocorre na sociedade percorre as várias mídias de informação, como os jornais, o rádio, os telejornais, e tudo isso possibilita a maior

¹¹⁶ Ibidem, p. 07. (Tradução nossa).

¹¹⁷ Ibidem, p. 09.

¹¹⁸ Ibidem, p. 15.

¹¹⁹ McCARTHY, Soren. *Cult Movies in Sixty Seconds*. Londres: Fusion Press, 2003, p. 174-175. (Tradução nossa).

velocidade de informação sobre casos de assassinatos em série, o cinema como indústria e entretenimento, reproduz aspectos de acontecimentos sociais, seja conscientemente ou não.

O cinema, e propriamente o *slasher movies*, acabaram por representar os assassinos em série, mesmo que seja nos aspectos que se aproximam desse termo, mas o que importa é pensar o cinema enquanto fonte e agente histórico, e nessa aproximação os *slasher movies* acabaram por influenciar um imaginário acerca dos *Serial Killers*, as representações a respeito desses assassinos ultrapassaram a “realidade”.

Assassinatos em série eram recorrentes nos EUA entre as décadas de 1950 e 1970, mas pouco se conhecia deles, as explicações eram vagas, sendo possivelmente compreendidos como um tipo de monstro para a sociedade. Como ressalta Sandra Pesavento: “O imaginário compõe-se de representações sobre o mundo do vivido, do visível e do experimentado, mas também sobre os sonhos, desejos e medos de cada época [...]”.¹²⁰

Em vista da realidade dos *Serial Killers*, cabe-nos indagar as maneiras pelas quais o cinema constituiu estereótipos destes indivíduos através da sua representação, que por vezes é tomada como verdadeira, notando toda a influência do cinema na sociedade, como da sociedade para com o cinema. Segundo Cristiane Nova:

É bom salientar que, se a sociedade exerce influência sobre a produção cinematográfica, a recíproca também é verdadeira. A ação exercida pelo cinema nos espectadores é um fato inquestionável, não obstante ainda não se tenha chegado a um consenso quanto ao seu grau de ação. Ter consciência desse mecanismo é fundamental para o trabalho analítico, visto que boa parte do conteúdo do filme, sobretudo no cinema dito comercial, é ditada pelos gostos e pelas expectativas do público os quais, por sua vez são influenciados pelos filmes, numa relação altamente dialética.¹²¹

Através do imaginário a sociedade representa seus conflitos, e assim o cinema tornou-se o principal referencial sobre *Serial Killers*, levando em conta a enorme produção de filmes e da popularização acerca do tema, especialmente nos EUA. Mas deve-se ressaltar que o gênero *slasher* não é predominantemente estadunidense, uma vez que existem produções canadenses como: *Noite do Terror (Black Christmas, 1974)*, direção de Bob Clark; *Dia dos Namorados Macabros (My Bloody Valentine, 1981)*, dirigido por George Mihalka; e a co-produção *Trem do Terror (Terror Train, 1980)*.

No entanto, o número de *slasher movies* produzido nos EUA é superior a qualquer outro país entre os anos de 1970 e 1980, bem como, o número de assassinos em série nos

¹²⁰ PESAVENTO, op. cit.

¹²¹ NOVA, op. cit.

EUA, que chegava a 352 no decorrer da década de 1970, para mais de 500 ao longo dos anos 1980.¹²²

Portanto deve-se refletir que estas produções expõem aspectos da sociedade estadunidense, de modo que se aponta que a análise do historiador deve abarcar as diversas formas como os homens traduzem a realidade, através de suas práticas, discursos, imagens e idéias, isso tudo sendo fundamental para a compreensão do mundo social e das representações que compõem o espaço social.

Considerando todas as questões referentes destacadas até o momento, ou seja, todo um gênero cinematográfico que foi constituído acerca das questões que eram recorrentes na sociedade, principalmente na estadunidense (que detém 84% dos casos envolvendo assassinos em série, seus habitantes representando apenas 5% da população mundial). Deve-se notar que os *slasher movies* acabaram por destacar um imaginário social acerca de tais crimes que vinham ocorrendo nos EUA em maior grau nas décadas de 1970-1980.

Logicamente como se descreve ao longo do primeiro capítulo, os *slasher movies* não foram as únicas produções sobre assassinos em série, mas foram grandes responsáveis por lançar estereótipos de assassinos que matavam repetidamente, muitas vezes referenciados como monstros sobrenaturais. Nesse ponto destacam-se que esses filmes representaram um imaginário sobre tais crimes, e que no passar dos anos, com o desenvolvimento das ciências criminais, acabaram por relacioná-los com os chamados *Serial Killer*.

Os *Serial Killers* imaginários de *Halloween* e *Sexta-feira 13*.

Ao longo da década de 1970-80, os *slasher movies* levaram ao público e ao cinema em geral, uma visão frente a assassinatos em série, levando em conta que em sua maioria os *slasher movies* visavam acima de tudo o entretenimento de seu público-alvo e não a destacar questões feministas ou posicionamentos frente à AIDS. Mas de qualquer maneira acabaram expondo um imaginário acerca de tais questões, pelo próprio sucesso de vários filmes do gênero. Visto ainda, que acabaram por tornar famosos vários assassinos do cinema, como Michael Myers e Jason Voorhees, respectivamente das franquias *Halloween* e *Sexta-feira 13*,

¹²² AAMODT, M. G.; SURRETTE, M. a. (2010, September). *Using the Radford Serial Killer Database to monitor trends in serial murder*. Paper presented at the annual meeting of the Society for Police and Criminal Psychology, Honolulu, Hawaii. Disponível em: <<http://maamodt.asp.radford.edu/Research%20-%20Forensic/Research-Forensic.htm>>. Acesso em: 12/07/2011.

responsáveis por apresentarem a influência de produções independentes e de baixo orçamento.

Ao longo dos anos de 1970-80 os *slasher movies* contribuíram muito para a disseminação de várias ideias voltadas aos assassinos em série. Evidentemente não inauguraram a temática no cinema, como já se discutiu anteriormente, mas sim acabaram por representar um imaginário de tais assassinos.

No entanto, em fins da década de 1980 e início dos anos de 1990, diversos filmes sobre *Serial Killers* tiveram auxílio do FBI como a produção *O Silêncio dos Inocentes* (*The Silence of the Lambs*, 1991). Não somente no cinema, mas também na literatura e em seriados de TV, que muitas vezes destacavam o FBI no centro de todas as descobertas e na resolução de crimes hediondos que assolavam o território estadunidense.

Segundo Ilana Casoy, estima-se que nos EUA, “[...] existem entre 35 (número conservador dado pelo FBI) a 500 (número absurdo) de *Serial killers* operando no momento. É também neste país que se encontram 75% dos *serial killers* conhecidos no mundo”¹²³. De fato existem diversos relatos em vários países, sendo que os casos mais famosos são registrados nos EUA.

Cabe destacar que na década de 1970 foram registrados em torno de 352 casos de *Serial Killers* somente nos EUA e mais de 470 em todo o mundo¹²⁴. Pode-se destacar alguns casos como: John Wayne Gacy (1972-1978) em Chicago; David Berkowitz (1976-1977) em Nova York; Ted Bundy (1977-1978) e Jeffrey Dahmer (1978-1992) ambos Milwaukee.

De fato as ocorrências de assassinatos em série nos EUA são superiores a outros países, talvez até mesmo em virtude da tecnologia e dos métodos de investigação estadunidenses serem mais avançados que em outros países. Mas acima de tudo, é inegável também a enorme produção artística dos EUA acerca do tema, desde livros, cinema, TV, etc., em relação ao restante do globo.

Enfatiza-se que os *slasher movies*, mesmo não sendo os primeiros filmes a abordar questões referentes aos *Serial Killers*. Filmes como *Halloween: a noite do terror* (*Halloween*, 1978) e *Sexta-feira 13* (*Friday the 13th*, 1980), abriram todo um leque de questões que se referem aos seus vilões como sendo *Serial Killers*, que se de fato não foi concebido como tal no contexto de produção, posteriormente foram reconhecidos como filmes sobre assassinos em série.

¹²³ CASOY, op. cit., p. 36.

¹²⁴ AAMODT, M. G.; SURRETTE, M. op. cit.

Halloween: a noite do terror.

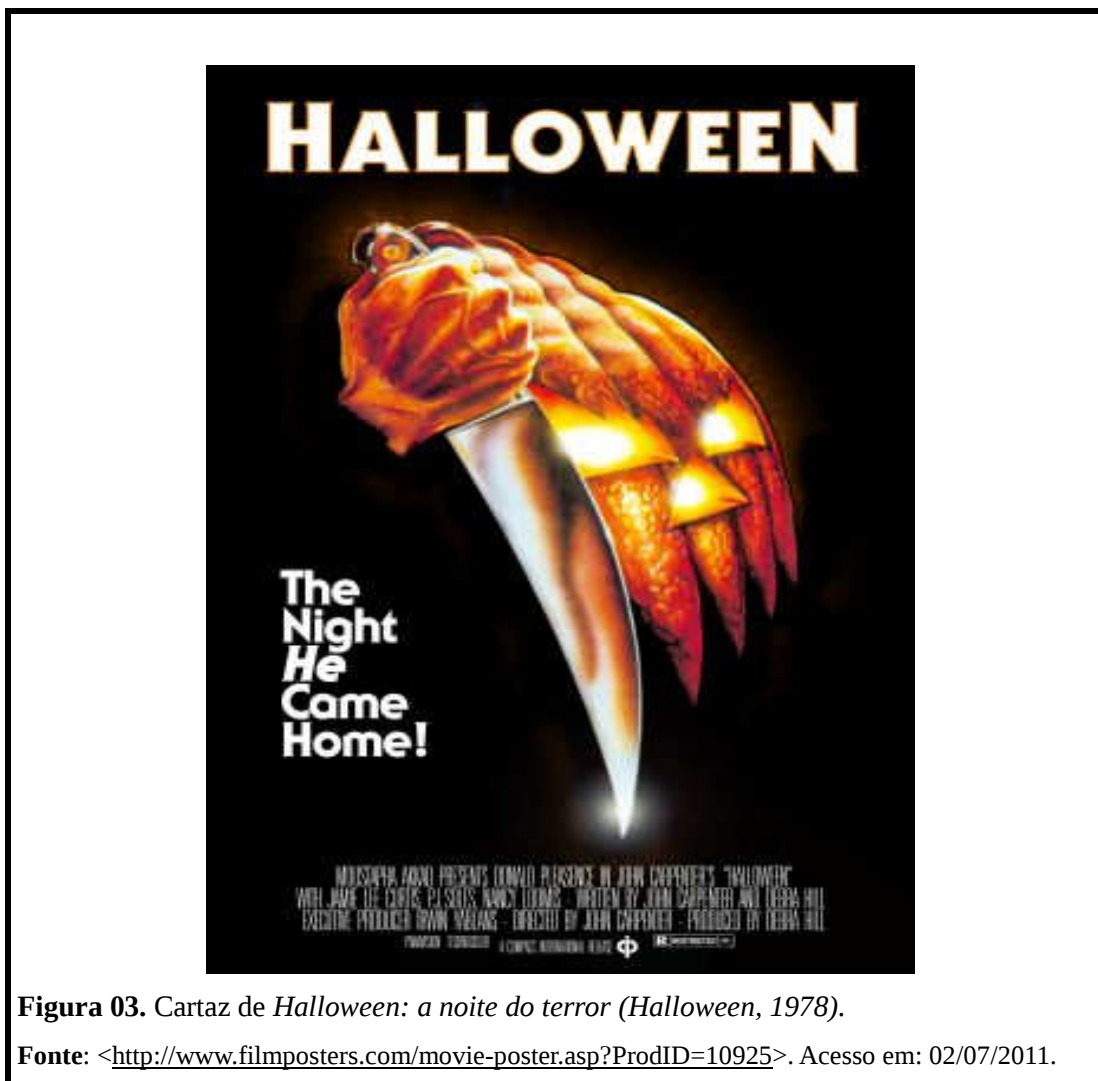


Figura 03. Cartaz de *Halloween: a noite do terror* (*Halloween*, 1978).

Fonte: <<http://www.filmposters.com/movie-poster.asp?ProdID=10925>>. Acesso em: 02/07/2011.

A produção *Halloween: a noite do terror* (*Halloween*, 1978) estreou em 25 de Outubro de 1978 e foi produzida com baixo orçamento até mesmo para aquela década, cerca de 300 mil dólares, mas sua bilheteria rendeu em torno de 50 milhões de dólares, uma das arrecadações mais representativas da história do cinema, por uma produção independente e de baixo orçamento. Esse filme acabou por firmar vários clichês do gênero *slasher movie*, como: a câmera subjetiva¹²⁵, a data comemorativa, a chamada Garota Final, que se refere à única sobrevivente e heroína em muitos filmes *slasher*.

¹²⁵ A câmera subjetiva trata de apresentar um determinado ponto de vista, é quando a câmera simula a ação do personagem. Nos *slasher movies* a câmera subjetiva, em muitos casos, trata de colocar o espectador no lugar do

A premissa básica do enredo de *Halloween* seu deu por seu produtor Irwin Yablan:

[...] eu pensei, por que não um filme de babá? Uma babá em perigo, porque todo mundo quer ter uma babá, foi uma babá, tem filhos, você sabe, todo mundo pode se relacionar com isso... Então eu pensei, bem, se pudermos fazer tudo em uma noite, podemos provavelmente fazer isso por um bom custo, porque podemos manter o orçamento apertado. Então o dia de Halloween simplesmente apareceu em minha mente, porque, eu acho, bem, essa é a mais assustadora noite do ano. Então eu disse a mim mesmo, bem, eu tenho certeza de que isso já foi usado, tenho certeza que o título já foi usado, tenho certeza que a ideia também já foi utilizada. Eu voltei e chamei Carpenter na manhã seguinte, e disse: "John, como você se sente sobre fazer um filme sobre babás em perigo, e, espere um instante, fazê-lo em uma noite, no dia de Halloween..."¹²⁶

O diretor John Carpenter acabou aceitando o trabalho, pois como ele mesmo comenta:

Minha primeira reação foi a alegria, porque eu precisava de um emprego. Naquele ponto da minha carreira, eu estava escrevendo roteiros a vários anos e excitado em voltar a fazer filmes. E esta foi uma oportunidade de dirigir, e tornou-se ainda mais atraente quando fiz um acordo com Irwin, de que eu não iria fazê-lo apenas pelo dinheiro, mas eu também teria a palavra final. Então senti que tinha uma chance, de fazer meu próprio filme, chance que eu não teria quando dirigia filmes para TV.¹²⁷

Carpenter assegurou ao produtor Irwin Yablan que poderia fazer o filme por menos de 300 mil dólares. O financiador de Yablan era um árabe chamado Moustapha Akkad, que inicialmente não acreditou ser possível rodar o filme pela quantia sugerida. John Carpenter, concordou em escrever, dirigir, fazer a trilha sonora, por 10 mil dólares e mais uma porcentagem dos lucros. Como aponta Adam Rockoff, ninguém sequer imaginava o sucesso que o filme obteria, mas ao final pela artimanha do produtor Yablan, o financiador Moustapha Akkad aceitou financiar *Halloween*.¹²⁸

O próprio título da produção carrega um imaginário bastante representativo, pois se trata de algo presente na cultura estadunidense, bem como em referência mundial, que com certeza pode ter contribuído muito para o sucesso comercial de *Halloween*.

A produção foi filmada ao longo de vinte dias na primavera de 1978, quase toda em Pasadena, Califórnia, mas com seu enredo se passando em Illinois. Aspectos que podem ser notados ao longo do filme, tendo em conta as placas dos carros da Califórnia circulando em

assassino, e em outros momentos estabelece um elemento surpresa junto com a trilha sonora, a fim de gerar uma falsa tensão, muitas vezes uma brincadeira entre os personagens.

¹²⁶ ROCKOFF, p. 51.

¹²⁷ Ibidem, p. 52. (Tradução nossa).

¹²⁸ Ibidem, p. 53. (Tradução nossa).

Illinois, bem como, a questão propriamente da estação em transparecer o outono, na ensolarada Califórnia.¹²⁹

A máscara utilizada por Michael Myers ao longo do filme foi comprada por poucos dólares na Hollywood Boulevard. Em virtude do enredo do filme se passar no Halloween, Carpenter diz ser óbvio usar uma máscara de palhaço, sendo que a utilizada no filme era realmente assustadora. Debra Hill, produtora do filme disse que: "A ideia era fazê-lo quase sem humor, sem rosto, um tipo de rosto pálido que poderia assemelhar-se a um ser humano ou não".¹³⁰

Toda essa concepção frente à ideia de um assassino de babás, e da questão da comemoração do Halloween, ou melhor, do Dia das Bruxas, carrega um imaginário de algo obscuro. A própria concepção da produção do filme em criar algo que é humano, ao mesmo tempo que não é, estabelece um ambiente de suspense dentro do filme e também com seu público-alvo. No entanto é importante destacarmos o próprio clima da produção do filme, já que a temática do filme recorre a uma noite onde são realizados vários assassinatos, na concepção de que o assassino, simplesmente nasceu mau.

Após os créditos iniciais, vê-se uma tela escura e depois a legenda "Haddonfield, Illinois", e em seguida "Noite de Halloween, 1963". Nota-se a fachada de uma casa estadunidense típica da classe média. Dois jovens estão namorando no sofá, a garota, Judith Myers, comenta com seu namorado que estão sozinhos, somente seu irmão, Michael Myers, está em casa.

O casal decide ir para o quarto no andar de cima, enquanto isso a câmera movimentase em primeira pessoa e vê-se alguém pegar uma faca. Logo o namorado de Judith se despede e ela vai para o quarto. Neste momento, descobre-se que foi Michael quem pegou a faca, o vê-se subir as escadas e vestir uma máscara de palhaço e a câmera assume a perspectiva da máscara. Judith está seminua em seu quarto, Michael a observa, aproxima-se e a golpeia várias vezes com a faca.

Michael sai do quarto, desce as escadas indo em direção a porta da frente. Seus pais chegam de carro, o vêem, chamam sua atenção e retiram sua máscara. A câmera abre em panorâmica e mostra Michael segurando a faca ensanguentada, enquanto seus pais o observam sem entender o que aconteceu.

¹²⁹ Ibidem, p. 59.

¹³⁰ Ibidem, p. 54. (Tradução nossa).

Após está sequência, há um corte para outro intertexto/intertítulo: “Smith’s Groove, Illinois”, “30 de Outubro de 1978”. Está chovendo muito, trovoadas, dentro de um carro Dr. Loomis, um psiquiatra, comenta com uma enfermeira sobre um paciente que não fala há 15 anos, e por isso não quer que o mesmo receba alta da clínica. Logo avista-se uma clínica e percebe-se que alguns pacientes caminham fora do prédio. Dr. Loomis sai do carro para abrir o portão, e um desses pacientes salta em cima do carro, retira a enfermeira e foge com o carro. Dr. Loomis se aproxima e exclama: “o demônio se foi”.

Novamente outra legenda “Haddonfield - Halloween”, é de manhã em um bairro do subúrbio estadunidense, não há ninguém na rua, até que se vê uma garota, Laurie Strode, saindo de sua casa rumo à escola. Seu pai está a caminho do trabalho e pede à filha que deixe uma chave na antiga casa da família Myers. Laurie caminha pela rua e encontra um menino, Tommy, do qual ela é babá. Eles passam em frente à casa da família Myers, Laurie se aproxima e deixa a chave na casa. De repente surge uma sombra dentro da casa, depois nota-se que um homem mascarado observando Laurie enquanto ela caminha.

Em outro momento, o psiquiatra Dr. Loomis reclama ao responsável pela segurança da clínica, que não foram tomadas as medidas de segurança suficientes para deter seu paciente (Michael Myers). Em outra cena, Laurie na sala de aula olhando pela janela, até que ela nota um homem mascarado observando-a do outro lado da rua. Terminada a aula, três garotos assustam Tommy, dizendo-lhe que o bicho-papão vai pegá-lo, um dos garotos corre e dá de cara com o homem mascarado, que durante alguns instantes observa Tommy e o segue de carro.

Ao longo do filme Dr. Loomis tenta alertar a todos que seu paciente pretende voltar a sua cidade natal. No caminho a Haddonfield, Dr. Loomis vê uma caminhonete abandonada, mas não nota o homem morto atrás da mata.

Enquanto isso, veem-se Laurie e suas amigas, Annie e Lynda, caminhando pela rua praticamente deserta. As três garotas conversam sobre garotos quando percebem que um homem (Michael) em um carro as observa, Annie chama a atenção dele, que acaba parando o carro por alguns instantes, mas segue em frente. As garotas não dão muita importância e continuam a conversar sobre o que farão à noite. Uma delas se despede, logo depois Laurie vê homem mascarado a observando; sua amiga Annie não viu nada, mas vai até onde Laurie disse ter o visto, no entanto ele desapareceu.

Laurie segue para sua casa e no caminho vê crianças pedindo doces, pois é noite de Halloween, ela entra em casa olha pela janela e nota que o mesmo homem mascarado está

parado no seu quintal, Laurie fica assustada e ele desaparece. O telefone toca e Laurie atende, mas ninguém fala nada na outra linha, o telefone toca novamente é sua amiga Annie. Laurie sai de casa caminha pela rua, senta-se em uma mureta, e observa várias crianças fantasiadas até que sua amiga Annie chega de carro. Laurie entra no carro e sua amiga lhe oferece um cigarro.

Em outra cena, Dr. Loomis chega acompanhado de um homem ao cemitério de Haddonfield, eles procuram pelo túmulo de Judith Myers, irmã de Michael Myers. Eles encontram um túmulo vazio, justamente o de Judith Myers e Dr. Loomis comenta que seu paciente voltou para a casa.

Enquanto isso Laurie e Annie ainda estão no carro fumando, nesse momento percebe-se que alguém está as seguindo. De repente Annie vê seu pai, xerife da cidade, e pede para Laurie jogar o cigarro, elas param o carro, o pai de Annie se aproxima, e comenta que alguns garotos invadiram uma loja e fala para Annie não chegar tarde em casa. Na mesma cena, Dr. Loomis se aproxima do xerife, e atrás do Dr. Loomis, vê-se Michael passar de carro seguindo Laurie e Annie.

Ainda no carro, Laurie está preocupada se o pai de Annie sentiu o cheiro de cigarro, mas logo muda de assunto e fala sobre o baile da escola. Está anoitecendo e Michael continua seguindo as garotas até que elas estacionam o carro em frente a casa onde Annie trabalhará de babá. Michael desce do carro e observa Annie entrar na casa, ninguém o nota, pois é noite e há varias crianças fantasiadas em virtude de ser noite de Halloween.

Corte para a conversa entre Dr. Loomis e o xerife que estão na antiga casa da família Myers. O xerife fala que ninguém mais morou na casa desde que aconteceu o crime e que muitos acreditam que o lugar é mal-assombrado. Ao longo da conversa toda a fala do Dr. Loomis sugere que Michael Myers é algo maligno, que não é um ser humano.

Ainda na casa, e no exato local do crime, Dr. Loomis comenta com o Xerife, que Michael Myers na época do crime, não sabia o sentido da vida ou da morte, certo ou errado. Dr. Loomis diz ainda que o conheceu com apenas seis anos, com rosto pálido, sem emoção, olhos escuros, olhos do demônio, explica que passou oito anos tentando tratá-lo e mais sete anos tentando impedir que Michael Myers recebesse alta da clínica, pois alega que somente via o mal atrás dos olhos do garoto.

Laurie está em uma casa como babá de Tommy, conversando com ele sobre revistas, até ele lhe perguntar sobre o bicho-papão. O telefone toca, é sua amiga Annie, as duas conversam enquanto Michael está observando Annie. Tommy vê Michael e corre para avisar

Laurie, fala para ela que o bicho-papão está lá fora, mas Laurie acha que se trata de uma brincadeira.

Na casa em frente Annie derruba algo na roupa, e nota-se que Michael continua a observá-la. Annie vai a lavanderia, mas não há luz, a porta se fecha e vê-se que Michael está atrás da porta. Annie continua a limpar sua roupa, a porta se fecha novamente. Lindsey, a menina de quem Annie é babá, assiste TV e não ouve Annie gritar para abrir a porta.

O telefone toca, e Annie ainda está presa na lavanderia, Lindsey atende ao telefone, na linha alguém pede para falar com Annie e Lindsey vai chamá-la. As duas saem da lavanderia e Annie atende ao telefone: é seu namorado, os dois querem ficar sozinhos e Annie decide levar Lindsey até a casa onde Laurie é babá. Enquanto isso Michael continua a observar as garotas, Annie deixa Lindsey com Laurie e sai para buscar seu namorado Paul. Na garagem Annie entra no carro e nota que os vidros estão embaçados, Michael salta do banco traseiro agarra Annie e a estrangula, em seguida corta sua garganta com um facão.

Dentro da casa veem-se as crianças vendo TV, Tommy olha pela janela e vê Michael carregando Annie, ele grita e fala que o bicho-papão está lá fora, Laurie diz que é mentira dele e somente Lindsey acredita. Enquanto isso, Dr. Loomis está observando a antiga casa da família Myers, algumas crianças estão querendo entrar na casa, mas ele as assusta. O xerife chega a casa, e o Dr. Loomis fala a ele que Michael aguardou pacientemente pela chance de escapar e enfatiza que o mal chegou a pacata cidade de Haddonfield.

Lynda, uma das amigas de Laurie, chega com seu namorado em um furgão em frente a casa onde Annie estava de babá. O casal está bebendo cerveja e falando sobre sexo, eles entram na casa chamando por Annie, ligam as luzes, mas não encontram ninguém e começam a namorar. Logo nota-se que Michael está dentro da casa observando-os.

Na casa em frente Laurie olha pela janela e vê o furgão, e comenta consigo mesma que todos estão se divertindo. No momento ninguém sabe que Annie foi assassinada, Lynda e seu namorado sabem que estão sozinhos e vão para o quarto no andar de cima, o telefone ao lado da cama toca, mas eles não atendem somente tiram do gancho, uma sombra surge atrás deles.

Após Lynda e seu namorado praticarem sexo eles fumam, logo o rapaz vai sozinho buscar cerveja na cozinha, chegando lá ele nota que a porta está aberta e a fecha. De repente Michael aparece e o segura pelo pescoço, com força sobre-humana atravessa o facão em seu corpo. Em seguida Michael vai até o quarto, se disfarça com um lençol, e abre a porta, Lynda conversa com ele achando que é seu namorado, ela telefona para Laurie, Michael vai até Lynda e a estrangula com o fio do telefone. Laurie ouve tudo pelo telefone, mas acha que é

somente uma brincadeira, Lynda está morta, Michael segura o telefone e ouve a voz de Laurie, que desliga o telefone.

Na casa da família Myers, Dr. Loomis nota um carro que está estacionado no outro lado da rua, vai até ele e reconhece que é o carro roubado da clínica na noite anterior. Em outra cena, Laurie desce as escadas, e vai até a casa onde seus amigos foram assassinados, pois está desconfiada, ela chega em frente a casa bate na porta e chama por seus amigos. Sem resposta Laurie resolve entrar pela porta dos fundos, vê a porta aberta e chama por eles novamente, dentro casa ela ouve barulhos no andar de cima, apesar de achar que é uma brincadeira, acaba subindo as escadas.

Chegando ao quarto Laurie vê sua amiga Lynda morta em cima da cama com uma lápide escrito Judith Myers, ela fica assustada vai até o armário, e vê os corpos de seus outros amigos e sai correndo. No corredor vê-se Michael atrás de Laurie, ele tenta acertá-la com o facão, mas acaba errando e Laurie cai da escada. Michael vai atrás dela, ela corre até a cozinha e tranca a porta, Michael quebra a porta somente com a mão, Laurie escapa novamente e corre para fora da casa pedindo por socorro.

No entanto não há ninguém na rua, Laurie pede ajuda em uma casa próxima, os moradores ficam assustados com o alvoroço, ela corre de volta a casa onde estava de babá, mas não encontra a chave para abrir a porta, Michael continua perseguindo Laurie, que bate desesperada na porta. Tommy acorda e vem abrir. Laurie entra, tranca a porta, tenta usar o telefone, mas está mudo, Michael aparece atrás dela e tenta acertá-la, mas erra novamente, Laurie acaba acertando-o com uma agulha de tricô no pescoço, ele cai, ela senta-se no sofá ainda assustada.

Dr. Loomis está andando pela rua, encontra o xerife e lhe questiona sobre o carro que encontrou. Enquanto isso, Laurie vai ver as crianças e Tommy lhe fala que tem medo do bicho-papão, de repente Michael surge atrás deles. Laurie se separa das crianças e se tranca no armário, Michael tenta abri-lo e quebra a porta com as mãos, Laurie consegue acertá-lo com um golpe de facão, ele cai parece estar morto.

Laurie vai ver as crianças, e fala para elas irem ao vizinho chamar a polícia, ela senta-se, está de costas, e ao fundo vê-se Michael levantando-se. Neste instante, Dr. Loomis está passando em frente a casa e ouve as crianças gritarem. Dentro da casa Michael agarra Laurie e tenta estrangulá-la, ela consegue escapar e tirar a máscara dele, seu rosto é mostrado por poucos instantes até ele colocar a máscara novamente e Laurie consegue fugir.

De repente, surge Dr. Loomis que atira em Michael, que continua em pé, em seguida são disparados vários tiros contra Michael, que cai pela janela. Após alguns instantes, Laurie pergunta a Dr. Loomis se Michael era o bicho-papão, ele responde que de certa forma sim. Em seguida, o doutor vai até a janela conferir se o corpo está no lugar, mas Michael sumiu.

Halloween como quase todos os *slasher movies* posteriores mostram no início do filme as causas dos assassinatos que serão realizados no decorrer do longa-metragem. No caso desse filme não existem explicações específicas do porque Michael Myers assassinou sua irmã, a não ser que ele é simplesmente maligno, mata porque é de sua natureza.

O personagem Dr. Loomis, o psiquiatra, serve na narrativa do filme para legitimar a maldade de Myers, ou seja, uma opinião de um profissional que ficou oito anos tentando entender o motivo de Michael ter assassinado sua irmã e mais sete anos tentando impedi-lo de sair da instituição onde estava em tratamento psiquiátrico.

George Anderson, em sua resenha de *Halloween*, argumenta que Dr. Chilton, o psiquiatra, é um incompetente, destacando que: “Ele parece incapaz até mesmo de convencer a polícia que o assassino escapou, inclusive pelo fato de não alertá-los de que o homem que escapou está dirigindo um veículo oficial do hospital”¹³¹. E também salienta que ao longo do filme: “[...] não há respostas para algumas das perguntas do enredo, incluindo a explicação fundamental do por que esses assassinatos estão sendo cometidos”.¹³²

Michael Myers é puramente mau, nem mesmo ele parece entender o que faz, é apenas uma criança inocente, que ao longo do filme executa uma série de assassinatos. A prerrogativa de ser simplesmente maligno é uma forma de justificar as várias mortes na noite de Halloween. Michael não mata por vingança, mas porque nasceu assim, é biologicamente um assassino.

É evidente, como se aponta no contexto de produção de *Halloween*, que a ideia foi unicamente a de fazer um filme sobre um assassino de babás, nada mais que isso, mas ao longo dos anos, com a popularização do termo *Serial Killer* entre os anos de 1970-80, o vilão Michael Myers naturalmente acabou por ser referenciado como um assassino em série.

¹³¹ ANDERSON, George. *Low-Budget 'Halloween' on Thanksgiving: More in the Way of a Trick Than a Treat*. Pittsburgh Post-Gazette, 23 nov. 1978. (Tradução nossa). Disponível em: <<http://news.google.com/newspapers?id=aAMOAAAIBAJ&sjid=PW0DAAAIBAJ&pg=7243,4360313&dq=halloween+john-carpenter+1978>>. Acesso em: 10/08/2011.

¹³² Ibidem. (Tradução nossa).

Páginas da *internet* especializadas em filmes ou mesmo sobre conhecimentos gerais referenciam *Halloween*, ou melhor, o seu vilão Michael Myers como um *Serial Killer*.¹³³

As relações entre a ficção e a realidade, muitas vezes se tornam complexas, ainda mais se tratando do imaginário cinematográfico, pois é simplesmente impossível relacionar a criação e a ideia original do filme com a experiência de vida dos produtores, roteiristas e diretores. Mas não o é, se tratar tal ponto pela apropriação do personagem Michael Myers, como sendo um assassino em série nos anos posteriores.

Diferente de muitos filmes sobre assassinos em série ao longo dos anos 1980-90 e nos anos 2000, onde já havia certo conhecimento sobre estes assassinos, *Halloween* parte da premissa de que o assassino é uma “coisa”, algo que não se pode compreender. Tal qual o propósito da produção sequer foi nos transportar a mente do assassino, são poucos os momentos em que os espectadores são colocados na visão de Michael Myers, com a câmera subjetiva, isso somente foi um método diferente do diretor John Carpenter mostrar os assassinatos.

A ideia da produção em colocar o vilão utilizando uma máscara, para representar o assassino como algo humano ao mesmo tempo distante desta concepção, pode também estar relacionada, não somente a destacar a crueldade de Michael Myers, mas também de ao mesmo tempo colocar que o inimigo, o mal, não serem sempre os monstros ou alienígenas, como em muitos filmes anticomunistas, mas agora o inimigo é o próprio homem. A representação dos assassinos em série, se relaciona tanto com questões psicológicas, como em *Psicose* (*Psycho*, 1960), quanto a representações mais paranóicas, como em *Halloween*.

Em *Halloween*, o perigo não está somente em um único local, como uma casa mal assombrada, um cemitério, cenários que veem-se presentes ao longo do filme. O mal está em toda a parte, Michael Myers observa sua irmã em vários pontos da cidade, na escola, nas ruas e casas do subúrbio, até mesmo seguindo-a de carro. O filme demonstra que o vilão, o mal, esta presente em todos os lugares.

Ao longo da narrativa de *Halloween*, várias ações do assassino Michael Myers podem ser relacionadas com assassinos em série de casos reais. Por exemplo, em relação as motivações dos assassinatos, Michael não mata por vingança, simplesmente comete os assassinatos.

¹³³ Como exemplo os sites: Cineplayers <<http://www.cineplayers.com/filme.php?id=2010>>; Wikipédia <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Halloween %28filme%29](http://pt.wikipedia.org/wiki/Halloween_%28filme%29)>; Boca do Inferno <<http://siteantigo.bocadoinferno.com/artigos/halloween.html>>; dentre tantos outros.

Todo o clima de *Halloween* frente à cidade pacata, em muitos momentos quase que deserta, acentua ainda mais todo o suspense ao longo do filme, prepara a audiência para os assassinatos que virão a ocorrer. Os bairros do subúrbio, as casas, a escola, servem para mostra que o perigo esta em todos os lugares, está em todo o convívio social. Representantes da ordem social estão presentes ao longo do filme, como o xerife da cidade que foi alertado do perigo, mas nem sequer chega a encontrar o assassino.

Inúmeros aspectos ao longo de *Halloween* podem ser reconhecidos em casos reais de *Serial Killers*, mas como se vê o filme não possui nenhuma preocupação com o assassino em si, sua proposta foi simplesmente o entretenimento. No entanto, o interessante a notar é como se pode perceber nesta fonte fílmica, um imaginário social sobre o assassino em série, ou seja, através da representação cinematográfica nota-se também questões que estavam em evidência nos EUA da década de 1970, tais como a liberdade sexual e amorosa, reflexo do movimenta da contracultura.

Na época de produção de *Halloween* a representação de assassinos seriais, que ainda não eram muito bem compreendidos, acabou por transparecer um imaginário desses assassinos como cruéis, com força sobrenatural, o desconhecido proporcionou toda uma ideia desse tipo de assassino, mas que apesar de todos os crimes, são seres humanos. O que se pretendeu nesta análise foi apresentar um filme que após sua produção acabou sendo reconhecido por outro sentido ao longo dos anos, frente ao seu vilão, que de um assassino biologicamente mal, acabou sendo reconhecido como um dos mais famosos *Serial Killers* do cinema.

Sexta-feira 13: assassinatos no acampamento Cristal Lake.



Figura 04. Cartaz de *Sexta-feira 13* (*Friday the 13th*, 1980).

Fonte: <<http://www.filmposters.com/movie-poster.asp?ProdID=16620>>. Acesso em: 14/05/2011.

A produção *Sexta-feira 13* (*Friday the 13th*, 1980) arrecadou mais de 39 milhões de dólares¹³⁴ com um orçamento aproximado de 500 mil dólares, estreou nos cinemas no dia 09 de maio e foi filmado em setembro de 1979 em Blairstown, New Jersey, EUA. Tal produção, juntamente com *Halloween: a noite do terror* (*Halloween*, 1978), foram possivelmente as mais representativas e lucrativas do gênero entre os anos de 1970-80, e com certeza as que lançaram dois famosos assassinos do cinema, estes Michael Myers e Jason Voorhees.

¹³⁴ BOX Office Mojo. *Friday the 13th* (1980). Disponível em: <<http://boxofficemojo.com/movies/?id=friday13th.htm>>. Acesso em: 05/08/2011.

Dentre os vários clichês das duas produções, e de todo o gênero *slasher*, há diferenças significativas entre as duas. Primeiramente, *Halloween (1978)* com certeza inaugurou uma nova visão acerca dos vilões do cinema, e teve umas das maiores arrecadações do cinema por uma produção independente, mas *Sexta-feira 13 (1980)* teve maior sucesso comercial, tendo em conta todas as sequências que foram lançadas, que ao total somam doze.

Durante o lançamento de *Sexta-feira 13*

Na Inglaterra, onde a censura do governo sempre foi extremamente rigorosa, *Sexta-feira 13* foi lançado em 13 de junho de 1980. Neste momento, o *Estripador de Yorkshire* ainda estava foragido. O terror terminou finalmente em 1981 com a captura de Peter William Sutcliffe, um motorista de caminhão psicótico que confessou os assassinatos. Desnecessário dizer que este não era o clima mais hospitaleiro para um *slasher movie*.¹³⁵

Apesar da censura no país ser considerada severa, não houve proibição de exibição do filme, mas não era um cenário ideal para a exibição de um filme no qual várias pessoas são estranguladas e mortas a golpes de facão.

Existem ainda várias ressalvas a serem feitas sobre questões que cercam o filme *Sexta-feira 13 (Friday the 13th, 1980)*, como por exemplo, de críticos de cinema como John Corry, que fez a crítica do filme sem nunca tê-lo visto, tendo afirmado que o assassino durante todo o filme foi Jason Voorhees, sendo que quem cometeu os crimes foi sua mãe Pamela Voorhees.

¹³⁶

Após os créditos iniciais, vê-se a escuridão da noite e a legenda apresenta: “Acampamento Cristal Lake, 1958”. Há um grupo de jovens em uma cabana cantarolando e tocando violão, a câmera assume a perspectiva de uma pessoa que entra em outra cabana onde todos estão dormindo. Novamente vê-se o grupo cantarolando, quando um casal de jovens monitores do acampamento saem para namorar. Alguém observa o casal de monitores, eles notam que alguém está por perto, o rapaz se levanta vai em direção a tal pessoa, e diz que não estavam fazendo nada demais, mas é atacado, a garota tenta fugir, entretanto ambos são mortos. Surge o título do filme “Sexta-feira 13” e novos créditos se apresentam, com uma música a dar ênfase à ação ocorrida anteriormente.

Uma nova legenda aparece na tela, “Sexta-feira, 13 de Junho. Presente”, se referindo a 22 anos após o duplo assassinato no Acampamento Cristal Lake. É manhã, uma garota com

¹³⁵ ROCKOFF, op. cit., p. 19. (Tradução nossa).

¹³⁶ Ibidem, p. 18-19.

uma mochila caminha calmamente pela rua, praticamente deserta, ela encontra um cachorro, brinca com ele e continua a caminhar. Ouve-se em *off* o anúncio do rádio: “07:01 h dia 13”.

A garota entra em uma lanchonete, e pergunta as pessoas qual a distância até o Acampamento Cristal Lake, todos ficam apreensivos e respondem que fica em torno de 30 quilômetros. Uma mulher exclama: “O Acampamento Sangrento? Vão abrir esse lugar novamente?”. A garota fica sem entender, mas consegue uma carona até o acampamento com o caminhoneiro Enos, e descobre-se que seu nome é Annie.

No caminho até o caminhão surge um senhor chamado Ralph, que pergunta para Annie se ela vai até o Acampamento Sangrento, Enos manda-o calar a boca. Ralph diz a Annie que ela não voltará do acampamento, pois há uma maldição da morte, mas Annie e Enos ignoram Ralph.

A caminho do acampamento Enos fala a Annie, que Ralph causará problemas ao dono do acampamento por falar que lá existem maldições. Enos questiona Annie sobre ela saber o que aconteceu no Acampamento Cristal Lake, ela diz que não e Enos fala para ela desistir de ir ao acampamento.

Enos conta a Annie que duas pessoas foram assassinadas no acampamento em 1958, e que um garoto se afogou lá em 1957, além da ocorrência de vários incêndios, mas até hoje ninguém sabe quem cometeu tais atos. Enos comenta que em 1962 tentaram reabrir o acampamento, mas a água estava contaminada, e fala que o dono Steve Christy vai acabar louco e sem dinheiro, pois já gastou quase 25 mil dólares para concertar o lugar. Enos insiste em falar para Annie desistir de ir ao acampamento, ela resiste, Enos fala que todos os jovens são burros e teimosos. Annie chega até onde Enos havia lhe oferecido carona, mais ou menos metade do caminho e ela segue a pé.

Em outra cena, três jovens em uma caminhonete seguem a caminho do Acampamento Cristal Lake. Já no acampamento, vê-se um homem cortando lenha com um machado, logo ele pede ajuda aos três jovens que acabaram de chegar. Uma garota chamada Alice se aproxima, o homem que estava cortando lenha se apresenta como Steve Christy, todos os jovens se apresentam e começam seus afazeres.

Em uma das cabanas, Steve ajuda Alice a concertar uma calha, ele encontra uma pasta e vê vários desenhos feitos por Alice, ela comenta que talvez tenha de ir à Califórnia, mas Steve lhe pede que fique mais uma semana até que o acampamento fique pronto e ela aceita. Em outra cena Steve está indo para a cidade, fala a todos para terminarem seus afazeres, e que

quando Annie chegar que ela logo vá trabalhar na cozinha e diz que pretende voltar ao anoitecer.

Enquanto isso, a jovem Annie caminha pela estrada, um *Jeep* se aproxima, e ela diz que está indo para o Acampamento Cristal Lake e consegue carona, no entanto não se vê quem dirige o veículo. Após algum tempo Annie nota que já passaram do caminho que leva ao acampamento, ela pede que a pessoa pare o carro, mas seu pedido não é atendido. Annie fica assustada, salta do veículo em movimento, corre em direção a mata, mas é perseguida e assassinada.

No acampamento, veem-se todos os jovens no lago arrumando algumas plataformas, jogando conversa fora, em certo momento uma das garotas percebe que alguém está observando-os. De repente um dos jovens parece estar se afogando, e todos correm para socorrê-lo, retiram-no da água, mas tudo não passava de uma brincadeira. Nota-se que alguém continua observando os jovens monitores.

Duas jovens, Brenda e Marcie, conversam sobre o que comer até um policial de motocicleta chegar ao acampamento, Ned brinca fingindo ser um indígena, ele vê o policial e para com a brincadeira. O policial pergunta quem são os jovens, Brenda responde que todos são monitores do acampamento. Jack chega e o policial pergunta se ele esteve fumando maconha, depois diz a todos que está procurando Ralph, o louco profeta da cidade – o mesmo que havia parado Annie no início do filme – os jovens monitores ficam fazendo brincadeiras sobre o assunto, o policial recebe uma chamada da estação de polícia, mas antes de ir diz a todos para não fazerem nada de estranho no acampamento.

Alice está na cozinha arrumando algumas coisas, ela abre a despensa e se assusta, pois Ralph, o profeta louco, se escondeu lá dentro, Alice se afasta e Ralph lhe diz ser um mensageiro de Deus. Ned e Brenda chegam, Ralph fala que todos estão condenados, pois o acampamento está amaldiçoado, é uma maldição da morte. Todos perguntam quem é ele, Ralph exclama que Deus o enviou, e insiste que era seu dever avisar aos garotos que eles estão condenados se ficaram ali, ele sai da cabana monta em sua bicicleta e vai embora.

Todos os jovens monitores estão na cozinha preparando algo para comer, fazem brincadeiras sobre a comida, Alice nota que não há eletricidade, Bill fala que Steve lhe mostrou como usar o gerador de emergência e alguns dos monitores vão com ele ligar o gerador de energia.

Está anoitecendo, um casal de monitores, Jack e Marcie, caminha a beira do lago. Ned está observando-os de longe, ele caminha em direção a uma cabana, e nota que alguém está na

varanda, pergunta quem é, mas não tem resposta, pergunta se a pessoa precisa de ajuda e entra na cabana para verificar. Enquanto isso, Jack e Marcie, falam sobre Ned e notam que uma tempestade se aproxima, Marcie comenta com Jack sobre um pesadelo seu no qual a chuva se transformou em sangue. Logo começa a chover e o casal vai até uma das cabanas se abrigar.

É noite e chove muito, Alice, Bill e Brenda estão preocupados com Jack e Marcie. Bill está tocando violão, uma das garotas fala para eles jogarem Monopólio, ou melhor, Streep Monopólio. Enquanto isso, Jack e Marcie estão transando em uma das cabanas, quando a câmera se movimenta, vê-se Ned morto na cama de cima com um corte na garganta. O casal continua deitado na cama, mas logo Marcie se levanta para ir ao banheiro. Jack está sozinho deitado na cama, sente uma gota de sangue pingar em seu rosto, de repente é agarrado por alguém que está embaixo da cama, que o mata atravessando uma flecha em seu pescoço.

Marcie chega ao banheiro, ela nota que tem mais alguém ali dentro, acredita ser Jack, mas não vê ninguém e continua a lavar as mãos, logo ela ouve um barulho e não encontra ninguém. Nesse momento vê-se uma sombra se projetar atrás de Marcie, ela vira-se, e é golpeada com um machado, mas não vemos quem a matou. Enquanto isso, Bill, Alice e Brenda continuam a jogar Monopólio, de repente a porta se abre, todos se assustam, mas é somente o vento, em seguida Brenda se despede de todos.

Fora dali, Steve, dono do acampamento, está em uma lanchonete conversando com a garçonete, ele fala que precisa voltar para lá, pois tem seis jovens monitores para cuidar, paga a conta, vai até seu Jeep, e segue dirigindo pela estrada escura e sob forte chuva. Durante o trajeto Steve tem um problema com seu *Jeep*, um carro da polícia se aproxima e Steve pega carona até o acampamento.

Brenda está em uma das cabanas, nota-se que alguém a observa pela janela, ela se prepara para dormir e começa a ler um livro. De repente Brenda ouve um pedido de socorro que parece ser de uma criança, ela fica apreensiva, vai até a porta e continua a ouvir os gritos. Brenda sai na chuva e chega até o campo de tiro ao alvo, alguém acende as luzes, ela se assusta, há um corte, e somente se ouve os gritos de Brenda.

Alice está sozinha, Bill chega e ela diz ter ouvido um grito que parecia ser de Brenda, os dois vão ver o que aconteceu. Eles não encontram Brenda, mas acham um machado em cima da cama, os dois saem à procura de todos os outros monitores, porém não encontram ninguém. Bill e Alice chegam até a cabana principal, tentam usar o telefone, mas vê-se que a linha do telefone está cortada, eles pretendem ir até o cruzamento, mas são 16 quilômetros e a caminhonete não funciona, e então eles resolvem esperar até Steve chegar.

No carro de polícia a caminho do acampamento, o policial fala a Steve que além de ser Sexta-feira 13 é lua cheia, e segundo as estatísticas há mais acidentes, estupros, roubos, assassinatos, mais de tudo quando é lua cheia, fala que isso mexe com as pessoas, ficam loucas. Steve diz ser pura coincidência, o policial recebe uma chamada e deixa Steve no meio da estrada. Já na entrada do acampamento, Steve vê uma forte luz, pergunta quem é, se aproxima e é atacado.

Alguém desliga o gerador de energia e Bill acende um lampião, Alice pergunta a ele o que teria acontecido e ele vai verificar o que aconteceu. Algum tempo depois Alice resolve sair à procura de Bill, e encontra a capa de chuva dele no chão da cabana do gerador, ela fecha a porta e vê Bill morto com várias flechas atravessadas em seu corpo e um corte no pescoço.

Alice corre desesperada até uma das cabanas, vai até a cozinha e pega um taco de beisebol, de repente o corpo de Brenda é lançado para dentro pela janela. Alice corre para fora da cabana e vê um carro se aproximar, surge uma mulher que diz ser a senhora Voorhees amiga dos donos do acampamento, Alice diz a ela que todos estão mortos e a mulher diz a ela para se acalmar.

A senhora Voorhees e Alice vão até a cabana onde está o corpo de Brenda. A senhora Voorhees conta que uma criança se afogou um ano antes de outros dois rapazes serem mortos no acampamento em 1958. A senhora Voorhees fala para Alice que os monitores não estavam prestando atenção na criança, chamada Jason, pois estavam fazendo sexo, e acrescenta que na época ela era a cozinheira do acampamento e que Jason deveria ter sido vigiado.

Alice diz que irá esperar até Steve chegar, de repente a senhora Voorhees começa a imaginar a criança se afogando, ela conta que Jason era seu filho e que está é a noite de seu aniversário, e, portanto, não permitirá a reinauguração do acampamento depois do que aconteceu.

Logo a senhora Voorhees começa a culpar Alice pelo que aconteceu e a ataca com uma faca, Alice revida e consegue fugir, corre até um dos carros e vê Annie morta, em seguida encontra o corpo de Steve. Enquanto isso a senhora Voorhees tem alucinações e acredita ouvir Jason pedir que mate Alice.

Alice corre até uma das cabanas, e se esconde em uma despensa, a senhora Voorhees tenta quebrar a porta e consegue entrar no armário, mas Alice a acerta com um golpe na cabeça e ela desmaia. Alice vai até o lago e senta-se, logo se vê a senhora Voorhees surgir atrás dela, as duas começam a brigar e Alice consegue pegar o facão e acertar um golpe que decapita a senhora Voorhees.

Algum tempo depois, Alice entra em um bote e vai parar no meio do lago, amanhece e ela está dormindo no bote. Um carro da polícia chega, um policial chama por Alice que acorda e de repente surge um garoto da água que puxa Alice e vira o bote. Há um corte e vê-se Alice em um hospital, ela pergunta se todos os monitores estão mortos, um policial diz que sim, e conta que dois policiais a encontraram no lago e que achavam que ela também estava morta. Alice pergunta se o garoto Jason morreu, no entanto ninguém sabe quem ele é, pois não encontraram nenhum garoto, por fim, Alice comenta que ele ainda deve estar no lago.

Assim como *Halloween: a noite do terror* (*Halloween*, 1978), a produção *Sexta-feira 13* (*Friday the 13th*, 1980) obteve considerável sucesso em sua época de lançamento, com forte inspiração em *Halloween* e nos filmes *gialli* de Mario Bava, acabou por firmar vários aspectos básicos do *slasher movies*. Um assassino que sofre algum trauma ou acontecimento marcante em sua infância, e que volta ao lugar onde isso ocorreu para obter vingança, além das várias vítimas assassinadas ao longo do filme.

Como se vê em *Sexta-feira 13* (1980), ao contrário do que muitas pessoas pensam, as mortes não são perpetradas por um assassino, ou melhor, por um homem, mas sim por uma mulher. Certamente ao longo do filme, a ideia que se passa é de que o assassino é do gênero masculino, já que:

[...] a partir do espectador a perspectiva, é imperativa de o assassino ser do sexo masculino, apesar de sua identidade ser muitas vezes desconhecida até o final do filme, portanto, ao longo do filme, cabe ao espectador decidir subjetivamente que o assassino é do sexo masculino com base na suposição de normas sociais e da perspectiva através da quais os realizadores contam a história.¹³⁷

No decorrer da análise nota-se que não há qualquer indício de que os assassinatos são cometidos por um homem ou mulher, pois ao longo do filme veem-se apenas algumas cenas das quais somente o espectador percebe que certos personagens estão sendo observados, ou seja, pode-se notar breves ações de voyeurismo que precedem os assassinatos, mas até o momento da cena final se torna impossível de classificar o gênero sexual do assassino (a).

A premissa da motivação dos assassinatos não é explicada no início do filme, somente veem-se assassinatos que ocorrem anos antes, sendo esclarecidos os motivos da série de assassinatos somente no final do filme. Como se vê, trata-se de uma mãe que tenta impedir a abertura do acampamento, pois seu filho se afogou no lago, de modo que ela culpa os

¹³⁷ BREWER, Chad. *The Stereotypic Portrayal of Women in Slasher Films: Then Versus Now*. (Tradução nossa). Disponível em: <<http://etd.lsu.edu/docs/available/etd-04092009-105427/>>. Acesso em: 10/05/2011.

monitores por não terem cuidado de seu filho, que possivelmente nasceu com alguma deficiência. Portanto, a mãe assassina culpa a todos os novos monitores pela morte de seu filho a mais de vinte anos atrás, sendo que na sequência final ela tem várias alucinações, ouve a voz de seu filho lhe dizendo para matar.

As alucinações certamente levam a assimilações com casos reais de assassinos que matam em virtude de suas psicoses, o chamado *Serial Killer* visionário “[...] é um indivíduo completamente insano, psicótico. Ouve vozes dentro de sua cabeça e as obedece. Pode também sofrer alucinações ou ter visões”¹³⁸.

No entanto, salienta-se que a intenção não é descrever o assassino do filme com os conhecimentos que se tem hoje dos *Serial Killers*, mas apontar as aproximações, e mesmo a visão do filme frente a tais assassinos, sendo que evidentemente uma das principais características de *Sexta-feira 13 (1980)*, é dos assassinatos serem realizados por uma mulher. Cabe refletir de que isso poderia simplesmente ser um atrativo para todo o suspense do enredo ao longo do filme.

Tal premissa do filme em utilizar uma mulher como assassina para justificar as várias mortes no decorrer da trama, acabou superada nas sequências, como *Sexta-feira 13: parte 2 (Friday the 13th Part 2, 1981)*, na qual o assassino é o próprio Jason Voorhees, o qual atualmente acabou sendo considerado um dos assassinos mais representativos do cinema.

De tal forma que se, em seu contexto de produção não era tratado com um assassino em série, ou mesmo no caso de *Sexta-feira 13 (1980)*, sua mãe não foi tratada como uma assassina em série. No entanto, Jason Voorhees e sua mãe, Pamela Voorhees, são hoje referenciados como assassinos em série ficcionais¹³⁹. Tal apropriação, por exemplo, vê-se em sites da internet como: Internet Movie Database <www.imdb.org>; Cineplayers <<http://www.cineplayers.com/filme.php?id=2010>>; dentre tantos outros sites com informações sobre cinema, conhecimentos gerais e entretenimento.

Ao longo das considerações frente ao gênero cinematográfico dos *slasher movies*, e mais especificamente referente as produções *Halloween: a noite do terror (Halloween, 1978)* e *Sexta-feira 13 (Friday the 13th, 1980)*, pode-se notar tendências de uma visão acerca do que estava ocorrendo ao longo dos anos de 1970-80, de forma alguma inaugurada, mas que

¹³⁸ CASOY, op. cit., p. 14.

¹³⁹ WIKIPÉDIA. *Fictional Serial Killers*. Disponível em: <http://en.wikipedia.org/wiki/Category:Fictional_serial_killers>. Acesso em: 10/08/2011.

alcançou grande sucesso comercial, ainda mais tratando-se de filmes independentes, de baixo orçamento.

O que se salienta é que estes filmes acabaram por representar um imaginário frente aos assassinos em série, certamente expondo uma visão paranóica e deturpada.

Posto nestes termos, os filmes reproduzem e/ou reforçam um tipo de saber sobre a realidade que, geralmente, já foi cristalizado na cultura e na memória coletiva. Embora possa conter aspectos originais, inclusive no intuito de se viabilizar comercialmente, o filme tem que ter significado para a sua audiência. No intuito de entender o processo social de produção de significados que sejam eficazes tanto do ponto de vista comercial quanto cultural, deve-se atentar para a relação que envolve redatores, críticos, cineastas e público em torno do produto cinematográfico.¹⁴⁰

Se por um lado esses filmes são até hoje considerados de baixo nível, por críticos e mesmo por espectadores desde sua época de produção até os dias de hoje, eles não foram produzidos tendo como premissa principal um *Serial Killer*, pois tal termo sequer era evidentemente popular ao longo dos anos 1970-80.

Os vilões, ou melhor, assassinos destes filmes, eram quase sempre referenciados como psicopatas, sociopatas, maníacos. Sendo que com o passar dos anos foram sendo reconhecidos como assassinos em série, tendo em conta o desenvolvimento das ciências forense e áreas como a psiquiatria, etc.

Assassinos do cinema como Michael Myers e a senhora Voorhees, e posteriormente Jason Voorhees, bem como Freddy Krueger, são os mais representativos dos *slasher movies*. São evidentemente uma imagem, um imaginário de assassinos que mal eram compreendidos pela polícia, no caso dos EUA pelo FBI, sequer pela população que somente tinham como conhecimento a evidência de casos reais. Muitas vezes tais assassinos eram, e continuam sendo, citados como monstros, vampiros, dentre outros. Em um plano cinematográfico era mais do que um prato cheio para compor roteiros com ideias e suposições sobre tais assassinos.

Muitas questões foram levantadas ao longo dos anos sobre os *slasher movies*, principalmente sobre as duas produções que se analisa, quase todas considerações sobre gênero sexual, como o estudo de Carol Clover¹⁴¹ sobre a *Final Girl* que

É quem encontra os corpos mutilados de seus amigos e quem percebe, de forma completa, a extensão do horror e do perigo em que se encontra; ela é

¹⁴⁰ OLIVEIRA, op. cit.

¹⁴¹ CLOVER, op. cit.

quem é caçada, encurralada, ferida; a quem vemos gritar, comover, cair levantar, e, novamente, gritar. Ela é a personificação de um terror desprezível, abjeto. Se seus amigos sabiam que estavam prestes a morrer poucos segundos antes do evento, a *final girl* vive com este conhecimento por longos minutos ou horas. Ela encara a morte sozinha, mas é também sozinha que encontra forças para ou manter-se a salvo do assassino tempo bastante para ser salva (desfecho A) ou matá-lo (desfecho B). Em qualquer um dos casos, a partir de 1974, a figura do sobrevivente é feminina.¹⁴²

Desfechos presentes também em narrativas como dos filmes *Halloween: a noite do terror* (*Halloween*, 1978) e *Sexta-feira 13* (*Friday the 13th*, 1980). Outro aspecto importante que se refere aos filmes *slasher*, mas não somente a eles, é a própria definição do personagem principal, não sendo mais as vítimas, mas sim os vilões, os assassinos. A própria imagem da mulher nos filmes de terror acabou por se alterar ao longo dos anos, como aponta Brigid Cherry:

[...] a sobrevivência da vítima não é mais dependente da intervenção de uma figura de autoridade, mas sim na sua própria capacidade. Isso reflete as mudanças nos papéis das mulheres nas culturas ocidentais. O gênero de terror tem sempre apresentado confrontos com as forças que ameaçam a mulher dentro da sociedade e lhes dá mais espaço do que outros gêneros em que atuam (por exemplo, nos filmes pós-guerra, tais como *Cat People*).¹⁴³

Adam Rockoff argumenta que: “No *slasher*, a morte não é um preconceito de gênero”¹⁴⁴. Sendo que ao longo dos filmes analisados pessoas de ambos os sexos foram assassinados, e em igual grau de violência. De modo que pelo menos frente aos filmes analisados, certos aspectos como: a ausência de adultos, cenas de sexo, drogas, bebidas, alcoólicas, bailes de formatura, escolas, acampamento de verão, são aspectos que dão um atrativo ao público-alvo, que são em sua maioria jovens e adolescentes.

A compreensão do que é um assassino em série, e de como foi tratado ao longo dos anos, seja no cinema ou em casos reais é difícil de se explicar, e mesmo

A evolução do conceito de *serial murder* é difícil de reconstruir com algum grau de especificidade. É mais fácil apresentar alguns exemplos sintomáticos de um grupo maior de conceitos que foram usados, vez ou outra, para descrever atos que viriam a definir os assassinatos em série, demonstrando como esses conceitos foram gradualmente e de modo geral (mas não

¹⁴² BERNAVA, Cristian Carla. *Violência e Feminino no cinema contemporâneo*. 2010. 213 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010, p. 81-82.

¹⁴³ CHERRY, op. cit., p. 174. (Tradução nossa).

¹⁴⁴ ROCKOFF, op. cit., p. 09. (Tradução nossa).

perfeitamente) mostrando de forma linear e deslocada a crescente influência do termo "*serial murder*".¹⁴⁵

Destaca-se que nesse contexto, a questão do imaginário não se constitui em processos de longa duração, como a abordagem das mentalidades, o cinema propriamente representou os assassinos em série desde o princípio da história do cinema, durante várias décadas de várias maneiras, como se vê no primeiro capítulo. De forma um tanto paranoíca com os *slasher movies*, que acabaram por compor representações diversas sobre o assassinato serial.

De tal modo, pode-se notar que o tratamento do cinema frente aos *Serial Killers* foi se alterando conforme foi se descobrindo mais sobre esses indivíduos. Pode-se observar tal fato em filmes como: *O Silêncio dos Inocentes* (*The Silence of the Lambs*, 1991) e *Se7en: os sete crimes capitais* (*Se7en*, 1995), que se tornaram produções de grande bilheteria sobre *Serial Killers*.

¹⁴⁵ SCHMID, David. *Natural Born Celebrities: serial killer in American culture*. Chicago: The University of Chicago Press, 2005, p. 69. (Tradução nossa).

CAPÍTULO 03

SERIAL KILLERS: SOCIEDADE E CRIMES SERIAIS

No decorrer do primeiro capítulo nosso objetivo foi o de apresentar algumas das peculiaridades que permeiam nos filmes que recorrem a temática dos assassinatos em série, para tal no segundo capítulo realiza-se uma análise dos filmes do gênero conhecido como *slasher movie*, percebendo as questões do imaginário social presentes nestas produções.

Assim, nota-se como a vasta filmografia sobre *Serial Killers* acabou por caracterizar várias ideias, paranóias e conclusões através do cinema frente aos assassinos em série. De modo que se pode perceber a abordagem do tema ao longo da história do cinema, notando toda a evolução da compreensão dos assassinos em série.

Neste terceiro capítulo pretende-se, através dos filmes produzidos entre as décadas de 1990 e 2000, verificar como o imaginário em torno dos *Serial Killers* foi se alterando ao longo dos anos, voltando-se a uma representação que difere das abordagens do gênero *slasher movie*, como se vê no segundo capítulo.

Tendo em conta esse movimento histórico e cinematográfico, em fins da década de 1980 e início da década de 1990, o termo *Serial Killer* se popularizava cada vez mais com roteiros de filmes mais elaborados, ainda com algumas inspirações em casos reais, fortemente influenciados por pesquisas e colaborações juntamente com o FBI, a exemplo da produção *O Silêncio dos Inocentes* (*The Silence of the Lambs*, 1991), dentre outras.

Alguns filmes, a exemplo de *Se7en: os sete crimes capitais* (*Se7en*, 1995), aperfeiçoaram a imagem do assassino em série inteligente, muitas vezes como o outro, o não comum na sociedade, construindo vários estereótipos, muitos filmes buscaram levar o espectador à mente destes indivíduos.

Muitas destas produções diferem em suas abordagens, nas quais se pode notar aspectos desde a ênfase aos aspectos médico-legais em suas compreensões sobre os assassinatos em série, as condições socioculturais em que estão inseridos, as motivações que os levam a matar, sejam estas emotivas, sexuais ou morais.

Algumas produções discutem até mesmo as causas que levam uma pessoa a ser um *Serial Killer*, destacando entre elas questões biológicas ou mesmo psicológicas. Alguns filmes chegam até mesmo a expor os procedimentos judiciais frente aos crimes cometidos por *Serial Killers*, apontando que muitos crimes são julgados pela legislação como hediondos, e acabam considerando o indivíduo como louco, com problemas psicológicos.

É também ao longo dos anos 1990 e 2000 que se vê, não somente grandes arrecadações de bilheteria, abordando a temática de assassinos em série, mas também produções com grandes investimentos, ou seja, os chamados *blockbusters*, pois são produzidos com o intuito de grandes arrecadações nas bilheterias, pois possuem uma maior circulação no meio social.

Certamente não é somente o fato de muitos filmes terem investimento que lhes garante sucesso comercial, nem mesmo grande circulação, pois lembrem-se que os *slasher movies*, não eram filmes de grande potencial, mas seu enredo e a abordagem de temas recorrentes ao público jovem e adolescente, contrariaram tal lógica. Mas um grande investimento publicitário dos ditos *blockbusters*, garante certa qualidade de produção aos filmes, principalmente na contratação de atores e atrizes famosos, que chamam a atenção dos espectadores.

Muitas produções ao longo da década de 1990 e 2000, trataram de apresentar diversos aspectos, como a ciência forense, de modo que se pode através destas fontes, perceber como a compreensão frente aos *Serial Killers* foi se transformando de acordo com os avanços científicos, juntamente com questões sociais e culturais, tendo em conta que tal tema é abordado pelo cinema a mais de setenta anos.

Desse modo, pode-se notar que muitos dos assassinos ficcionais são em grande parte baseados em um ou mais casos reais, utilizando de algumas características para a construção de seus roteiros, como o clássico, *Psicose (Psycho, 1960)* de Alfred Hitchcock; *O Massacre da Serra Elétrica (The Texas Chainsaw Massacre, 1974)* do diretor Tob Hooper; *O Silêncio dos Inocentes (The Silence of the Lambs, 1991)* baseado em livro homônimo, escrito por Thomas Harris. Sendo que as produções citadas têm algo em comum, pois são baseadas, direta ou indiretamente, no assassino em série Ed Gein.

No entanto, o caráter aparentemente real, ou seja, baseado em fatos reais vai muito além deste aspecto, pois a indústria cinematográfica utiliza de acontecimentos presentes na sociedade para a construção de seus roteiros. Como se ressaltou anteriormente, o cinema hollywoodiano é o maior produtor de filmes que envolvem os *Serial Killers*, representando-os de diversas maneiras, apropriando-se de algumas de suas características, desde aspectos que figuram em casos reais, bem como, a questões do imaginário, de modo que acabaram por construir diversos estereótipos sobre tais assassinos.

Como se viu anteriormente, um assassino em série é caracterizado por matar pelo menos três pessoas em um período de tempo, e ao longo dos anos vê-se presente na

abordagem cinematográfica, a constante evolução nas pesquisas científicas sobre tais assassinos, que se percebe com maior evidência nas décadas de 1990 e 2000.

David Schmid aponta que o FBI foi uma importante figura na popularização dos assassinos seriais, mas utilizou os *Serial Killers* como uma ferramenta para financiamentos, e para manter sua influência política, mesmo quando a popularidade dos assassinos em série estavam em baixa. Segundo Schmid, o FBI fez uso da cultura popular para proclamar sua auto-imagem como instituição sofisticada que combate o crime e protege os cidadãos estadunidenses. Ou seja, os *Serial Killers* serviram para aumentar popularidade e legitimar o FBI enquanto organização a serviço da justiça e do bem social.¹⁴⁶

As próprias características dos assassinos em série, sobre sua forma de matar, sem explicações específicas, vítimas aleatórias, certamente contribuiu para aumentar o pânico em meio à população, e a única saída aparente seria o envolvimento de uma agência federal na resolução de tal problema. Evidentemente muitas produções, como *O Silêncio dos Inocentes* (1991), *Se7en: os sete crimes capitais* (1995) reforçaram ainda mais a importância do FBI, fortalecendo sua imagem, e certamente dando maior poder a tal instituição.

Tais abordagens se tornaram ainda mais fortes no decorrer dos anos 1990 e 2000, em diversos filmes e também em seriados de TV. E acabou por constituir um gênero de ficção, com cenas violentas, em seus aspectos sociais e culturais, e por vezes caracterizou o assassino em série como uma figura famosa frente a crimes violentos, muitas vezes considerados hediondos. Tal fato o é que por vezes assassinos criados para a ficção, são tomados por reais, e não somente os assassinos, mas também os detetives, os *profilers* da ficção.

Dentro desse contexto, se intensificou ainda mais os imaginários científicos acerca dos assassinos em série, e nesse segmento os avanços da ciência forense foram cada vez mais se tornando presentes em diversos filmes, tal qual acabou se tornando temática principal para o enredo em seriados de TV. Nesses, vez ou outra um assassino em série é protagonista de toda a temporada como na série *Dexter*¹⁴⁷, na série *Criminal Minds*¹⁴⁸, ou em outros casos aparece

¹⁴⁶ Ibidem.

¹⁴⁷ *Dexter* tem como enredo um analista forense, que também é um assassino em série. A série é produzida pelo canal estadunidense *Showtime*. Estreou em 01 de outubro de 2006, atualmente está na sexta temporada.

¹⁴⁸ *Criminal Minds* retrata a Unidade de Análise Comportamental do FBI. É produzida pelo canal de TV estadunidense *CBS*, pela produtora *The Mark Gordon Company* e os Estúdios *ABC*. Estreou em 22 de setembro de 2005, atualmente está na sétima temporada.

vez ou outra como no seriado *CSI: Investigação Criminal*¹⁴⁹. Lembrando que todos os seriados citados são produzidos nos EUA.

Todo esse desenvolvimento da ciência criminal foi se mostrando presente, por menor que seja, em diversos filmes sobre *Serial Killers*. Nos vários filmes sobre assassinos em série, além da figura do próprio assassino em série, tem-se o representante da lei e da ordem, o policial, presente em quase 100% de tais produções. Mas conforme o conhecimento sobre os *Serial Killers* aumentava, outras figuras foram se tornando evidentes, tais como: juízes, promotores, advogados, criminólogos, cientistas forenses, médicos, psiquiatras e psicólogos.

Tais agentes podem ser encontrados, como personagens secundários, sem nem mesmo ter alguma participação efetiva, aparecendo muitas vezes como figurante, mas em alguns filmes são figuras importantes, tornando-se cada vez mais presentes.

Por exemplo, a figura do psiquiatra se tornou cada vez mais constante, tanto no cinema em geral, como no que diz respeito aos filmes sobre assassinos em série. Gabbard estabeleceu três períodos referentes a figura do psiquiatra em diversos filmes estadunidenses,

No primeiro, de 1906 a 1956, os psiquiatras foram representados como “alienistas, charlatões” ou “oráculos”. O segundo período, de 1957 a 1963, a “Idade de Ouro”, na qual a psiquiatria foi apresentada de maneira mítica. O terceiro período, de 1964 a 1998, quando a psiquiatria “caiu em desgraça”, com uma maioria de representações negativas.¹⁵⁰

Ao longo da década de 1960 a 1990, pode-se ver a presença de psiquiatras auferindo diagnósticos sobre os assassinos em série, como em *Psicose (Psycho, 1906)*, bem como nos *gialli*, *O Pássaro das Plumas de Cristal (L'uccello dalle piume di cristallo, 1970)* e em *Prelúdio Para Matar (Profondo Rosso, 1975)*.

Mas também podem-se apresentar psiquiatras como figura essencial no enredo fílmico, como Dr. Loomis em *Halloween: a noite do terror (Halloween, 1978)*, ou mesmo como personagem principal, o assassino, como Dr. Elliot em *Vestida para Matar (Dressed to Kill, 1980)*. Isso sem se esquecer do Dr. Hannibal Lecter de *O Silêncio dos Inocentes (The Silence*

¹⁴⁹ *CSI: Investigação Criminal* a série apresenta as investigações do departamento de criminalística em Las Vegas. A série atualmente é produzida pela CBS, estreou em 06 de outubro de 2000, atualmente está na décima primeira temporada.

¹⁵⁰ GABBARD *apud* DUBUGRAS, Maria Thereza Bonilha; MARI, Jair de Jesus; SANTOS, José Francisco Fernandes Quirino dos. *A imagem do psiquiatra em filmes ganhadores do Prêmio da Academia entre 1991 e 2001*. Rev. Psiquiatr. Rio Gd. Sul [online]. 2007, vol.29, n.1, pp. 100-109. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rprs/v29n1/v29n1a18.pdf>>. Acesso em: 18/08/2011.

of the Lambs, 1991), e também pode-se apontar o papel da psicóloga Helen Hudson em *Copycat: a vida imita a morte* (*Copycat*, 1995).

Todo esse movimento, entre cinema e o imaginário social e científico, por vezes se torna referência de como o público percebe tais questões na própria sociedade, acabando por constituir boa parte dos aspectos simbólicos dos empreendimentos que as autoridades utilizam na luta contra o crime, ou melhor, nas investigações criminais. Não obstante, esse imaginário acerca dos assassinos em série, é divulgado constantemente nas representações cinemaográficas, de tal modo acaba até mesmo se tornando uma forma de educação informal sobre a legislação e sobre como a justiça age em pró do bem social.

No entanto o fator de muitos filmes serem do EUA, causa até mesmo debates que não condizem sequer com a realidade investigativa de muitos países, ainda se elencarmos fatores relacionados a questões voltadas à perspectiva tecnológica e científica do público em um aspecto global. Com os constantes avanços tecnológicos é comum se notar várias representações que constituem imaginários diversos sobre as ciências forenses, dentre as questões que os envolvem e que chamam a atenção do público sobre os assassinos em série.

É importante destacar o desenvolvimento dos enredos dos filmes sobre assassinos em série, pelo fato dos contextos sociais se alterarem, e desse modo os filmes foram se adaptando para atrair seu público. A inserção recorrente das ciências forenses nos filmes de assassinos em série não é algo que surgiu em fins dos anos 1980, como se houvesse uma ruptura conjunta entre os gêneros cinematográficos e os avanços de investigações em casos reais.

Diversas perspectivas científicas, ou melhor, o imaginário científico acerca dos assassinos em série se mostra também presente ao longo da história do cinema. Evidentemente que o cinema não é simplesmente um reflexo da sociedade, mas por vezes representa questões que estão presentes no contexto social, se não fosse dessa maneira, o público em si, não relacionaria o enredo que o filme desenvolve.

De fato se vê em muitas produções, entre os anos de 1960 e 1980, representantes e símbolos da ordem social, como a polícia, inspetores, investigadores, xerifes, presentes em quase 90% dos filmes analisados. No entanto outros agentes como: psiquiatras, psicólogos, cientistas forenses, são quase que ausentes, raras as exceções. Na maioria das produções a polícia age somente em virtude da captura do assassino em série, não buscam a compreensão deste, dos motivos que o levam a matar, unicamente destacado como uma anomalia social.

É nesta perspectiva dos imaginários interagindo com os símbolos e atuando em representações diversas, que se percebem como os mesmos se alteram ao longo dos anos, pois

é crescente em fins dos anos 1980, com influência de obras literárias como as de Thomas Harris, que a relação de casos reais e de instituições do Estado se torna mais tênue. Levando-se em conta a crescente abordagem cinematográfica do assassino serial em relação as organizações que defendem o bem social, observa-se que é também neste movimento que tais indivíduos são tratados como um mal da sociedade contemporânea.

Se nos vários filmes do gênero *slasher movies* os assassinos eram simplesmente utilizados para um enredo sobre jovens e mortes com motivações sem muitas explicações, tais filmes ainda hoje surtem efeito, pois transmitiram ao público uma imagem do assassino em série como um indivíduo lunático, maníaco, uma aberração, que acabou por atribuir convenções sobre os *Serial Killers*, agindo na cultura popular, a exemplo das máscaras, armas e roupas, utilizadas por assassinos como Jason Voorhees e Michael Myers.

Evidentemente que os símbolos e sistemas de reconhecimento não são atribuídos unicamente aos *slasher movies*, como já destacado anteriormente, muitos filmes construíram representações frente a aspectos psicológicos sobre assassinos seriais, como *Psicose (Psycho, 1960)* atribuindo a Norman Bates problemas com figuras femininas. Além de filmes que mostram tais assassinos com traumas de infância como em *Jennifer 8: a próxima vítima (Jennifer 8, 1992)*, dentre aos mais variados motivos que são atribuídos à razão dos crimes.

De fato o que podemos notar em diversas produções ao longo dos anos de 1990 e 2000 é essa crescente presença da ciência como representante da ordem social. Se em filmes anteriores essa presença era pequena, contanto somente com policiais ou pequenas ressalvas ligadas à lei e à ordem, isso se tornou corriqueiro em filmes mais recentes. Certos personagens se tornaram mais constantes, tais como: os *profilers*, os psiquiatras, os advogados, os cientistas forenses.

A ciência adquire assim mais um atributo mítico, ela é a justiceira, a perdigueira implacável da verdade e a purificadora da sociedade E, deste modo, fomenta no imaginário social apelos e imperativos de respeito, confiança e obediência. Soma credibilidade e suscita a adesão ao seu sistema, consolidando valores positivos relativos à instituição policial. Neste sentido, mais uma vez ela é heróica, uma espécie de guerreira justiceira que conquista legitimidade pela sua capacidade de provar a verdade dos fatos por meio da análise científica de suas evidências e provas periciais.¹⁵¹

¹⁵¹ RIBEIRO, op. cit.

Todo esse movimento nos permite perceber o processo histórico de como o cinema abordou o assunto e também como vários temas foram atribuídos aos assassinos em série, muitas produções se referem ao assassino em série de acordo com a perspectiva social e cultural a que está inserida, ou seja, os imaginários que se vê ao longo de várias produções constroem significações diversas. Deve-se destacar que a herança de várias produções, repercutiu nas produções mais recentes intensificando ainda mais a positivação da ciência.

Hannibal: o silêncio dos inocentes.

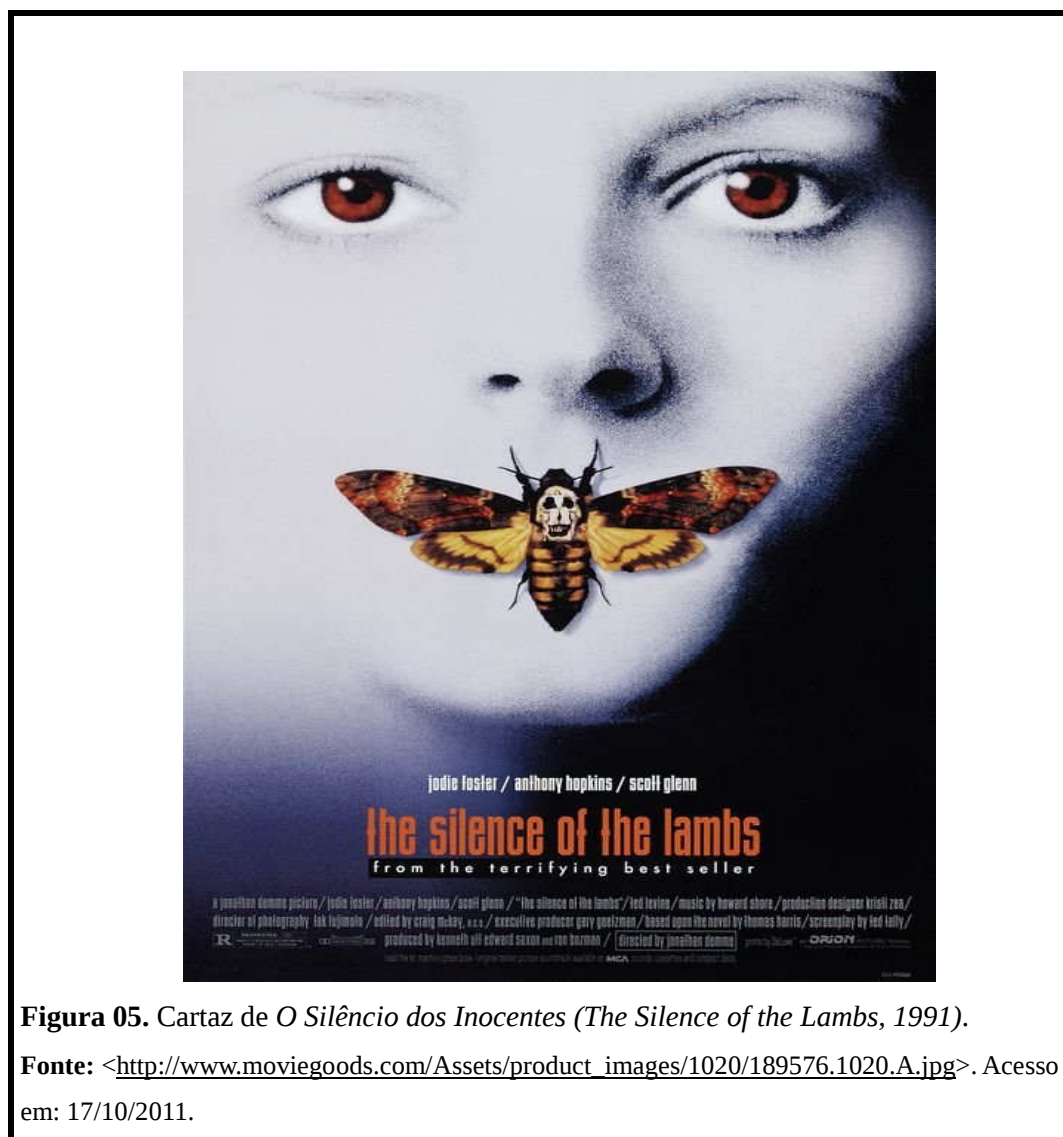


Figura 05. Cartaz de *O Silêncio dos Inocentes* (*The Silence of the Lambs*, 1991).

Fonte: <http://www.moviegoods.com/Assets/product_images/1020/189576.1020.A.jpg>. Acesso em: 17/10/2011.

Certamente um grande marco, não somente em relação a filmes de assassinos em série, mas na história do cinema mundial é a produção *O Silêncio dos Inocentes* (*The Silence of the Lambs*, 1991), adaptação da obra literária homônima de Thomas Harris, lançada em 1988. Tal livro faz parte de uma série de livros sobre o *Serial Killer* Hannibal Lecter, constituída pelos livros: *Dragão Vermelho* (*Red Dragon*, 1981); *Hannibal* (*Hannibal*, 1999); e *Hannibal: a origem* (*Hannibal Rising*, 2006).

Todos os livros foram adaptados para o cinema, tendo em conta que a primeira adaptação foi da obra *Dragão Vermelho* em 1986. No entanto sem obter o sucesso da adaptação em 1991 de *O Silêncio dos Inocentes*, que além da excelente arrecadação, cerca de

272 milhões de dólares, com orçamento de 19 milhões de dólares¹⁵², venceu cinco *Oscars* em 1992 nas categorias de melhor filme, melhor diretor, melhor atriz, melhor ator e melhor roteiro adaptado.

Com certeza o diretor Jonathan Demme e o roteirista Ted Tally fizeram adaptações consideráveis do livro, já que se deve ter em mente que eles possuem aspectos ideológicos divergentes de Thomas Harris, ao imaginar os diálogos e as cenas. No entanto não se deve simplesmente caracterizar a obra cinematográfica como uma reprodução do livro, mas sim como uma narrativa visual, que acabou por transformar a obra de Harris, seguramente, mais conhecida internacionalmente através da adaptação cinematográfica.

Certamente o enorme sucesso do *O Silêncio dos Inocentes* abriu caminho para outros filmes sobre assassinos em série, não apenas em questões de bilheteria, mas também por questões de produção. É válido lembrar que alguns *slasher movies* também obtiveram bilheterias consideráveis, já que eram acima de tudo produções de baixo orçamento, mas em questões de produção deixavam a desejar em relação a outras produções hollywoodianas, fato que acabou se tornando uma marca do gênero entre as décadas de 1970 e 1980.

O que se pode perceber é que grandes investimentos na produção e outros aparatos cinematográficos, elevaram o personagem do *Serial Killer* a um patamar de maior reconhecimento. Além disso, outro fator importante a destacar é o tipo de abordagem empregada frente aos assassinos em série, com o sucesso da produção *O Silêncio dos Inocentes* (1991), muitos filmes foram lançados e em grande parte resultantes de produções contanto com atores e atrizes famosos.

Não obstante disso outros aspectos se tornaram essenciais nestas produções, com a inserção das ciências forenses, e acima de tudo do FBI como agência que legitima a autenticidade do enredo fílmico, a ponto de aproximar o expectador da “realidade”. Todo esse movimento traz ainda mais aos filmes a vivacidade das imagens, conquistam a aceitação do público, justamente por essa abordagem, por está “representação do real”.

A produção *O Silêncio dos Inocentes* (*The Silence of the Lambs*, 1991) certamente reúne inúmeras relações com casos reais e envolve o espectador dentro de toda a burocracia e todo o sistema do FBI. Logicamente não foi o único filme a abordar tais aspectos, pois como

¹⁵² BOX Office Mojo. *The Silence of the Lambs* (1991). Disponível em: <<http://boxofficemojo.com/movies/?id=silenceofthelambs.htm>>. Acesso em: 23/11/2011.

se havia citado anteriormente *Dragão Vermelho* (*Red Dragon*, 1986) foi a primeira adaptação literária sobre Hannibal Lecter.

Evidentemente não se está declarando que tais filmes, foram os primeiros que utilizaram desses aspectos – como bem se destacou no primeiro capítulo em diversos filmes – mas sim evidenciando que a produção foi uma das grandes responsáveis por tratar tais elementos, não somente frente a abordagem dos assassinos em série, mas também por trazer para o cinema a emergência das ciências criminais.

No entanto, deve-se apontar que todo o sucesso de *O Silêncio dos Inocentes*, se deve em parte aos empreendimentos de Thomas Harris na elaboração de suas obras literárias. Harris investiu em buscar ao máximo, todas as informações possíveis sobre os procedimentos adotados pelo FBI, tendo frequentado reuniões, e considerando que agentes como Robert Ressler e John Douglas, membros do BAU¹⁵³, foram consultores na produção do filme¹⁵⁴. Além dessa relação com a investigação criminal do FBI, Thomas Harris, usou modelos reais na criação de seus personagens, utilizando assassinos em série de casos reais, como Ed Gein e Ted Bundy.

A adaptação do livro para as telas do cinema teve orçamento de 19 milhões de dólares, sob direção de Jonathan Demme e roteiro de Ted Tally, estreou em 14 de fevereiro de 1991¹⁵⁵. A história que se passa no filme é a sequência do primeiro livro de Thomas Harris *Dragão Vermelho* de 1981, no entanto na produção *O Silêncio dos Inocentes*, não vemos muitas referências a história anterior, somos levados a nos concentrar somente no enredo do filme.

O enredo de *O Silêncio dos Inocentes* apresenta a relação entre o assassino em série e psiquiatra Hannibal Lecter (Anthony Hopkins), que está preso em um manicômio de segurança máxima, e Clarice Starling (Jodie Foster), uma agente do FBI em treinamento. Essa relação está condicionada a uma pesquisa do FBI que está traçando perfis de assassinos em série, no entanto tal pesquisa era somente uma forma de aproximar Starling de Hannibal, para que este auxilie na captura do *Serial Killer* chamado Buffalo Bill.

Um fator interessante ao longo do filme são as constantes cenas, nas quais se vê a jovem agente em treinamento Clarice Starling, disputando um lugar em meio aos vários

¹⁵³ BAU (Behavioral Analysis Unit), Unidade de Análise Comportamental, tal entidade utiliza as ciências comportamentais em investigações criminais e faz parte do FBI (Federal Bureau Investigation) e do NCAVC (National Center for the Analysis of Violent Crime), Centro Nacional de Análises de Crimes Violentos.

¹⁵⁴ RAMSLAND, op. cit.

¹⁵⁵ BOX Office Mojo. *The Silence of the Lambs* (1991). Disponível em: <<http://boxofficemojo.com/movies/?id=silenceofthelambs.htm>>. Acesso em: 23/11/2011.

agentes homens do FBI. Logo no início da produção se vê Starling sozinha em uma pista de treinamento em um bosque, e logo é chamada para conversar com seu superior.

Starling veste um conjunto de moletom e está suada em virtude da atividade física, ela percorre todo o edifício, pega um elevador com vários homens que a observam. Starling chega ao Departamento de Ciências do Comportamento e vai até a sala do agente especial Jack Crawford, ele não está e enquanto o aguarda Starling olha recortes de jornal sobre a investigação do *Serial Killer* Bufallo Bill.

O agente Crawford chega e após discorrer sobre o currículo de Starling, destaca as faculdades de psicologia e criminologia que ela possui, sendo ainda uma das melhores alunas em treinamento no FBI. Crawford explica a Starling que o departamento está traçando perfis psico-comportamentais de assassinos em série presos, pois tais perfis podem ajudar em casos não solucionados, e pede a ela que entreviste o psiquiatra Hannibal Lecter, sendo o mesmo um assassino serial, também conhecido como Hannibal, o canibal. Por fim, Crawford enfatiza a Starling o quão perigoso é este *serial killer*, não somente no aspecto físico, mas também mental.

No manicômio onde está Hannibal, Starling é recebida pelo diretor Dr. Chilton, que também enfatiza a personalidade de Hannibal, definindo-o como um monstro, um psicopata absoluto, referindo-se a ele como um animal raro, um espécime a ser estudado, mas sendo difícil, já que os exames não surtem efeito sobre Hannibal. Ao mesmo tempo vê-se Dr. Chilton assediar Starling, logo exclama que o Crawford foi esperto ao utilizá-la para entrevistar Hannibal, já que há muitos anos ele não vê uma mulher.

Em direção a cela de Hannibal, Dr. Chilton fala dos procedimentos que devem ser mantidos para que Starling fale com Hannibal, enfatizando um incidente ocorrido quando uma enfermeira foi atacada, na qual mal os médicos conseguiram recolocar sua mandíbula e um dos olhos no lugar, tendo ainda a língua devorada por Hannibal. Após Dr. Chilton deixar Starling, a câmera nos mostra todo o esquema de segurança no setor onde Hannibal está alojado.

Starling caminha pelo corredor observando os pacientes, um deles murmura palavras obscenas. Na última cela está Hannibal, que aparentemente é um homem comum, mas se mostra excêntrico e perspicaz ao longo da conversa, constantemente testando Starling, que inocentemente pede que ele responda um formulário. Hannibal pergunta se ela realmente acha que tal formulário conseguiria fornecer algo importante sobre ele e fala para Starling se retirar. Em direção a entrada um dos pacientes, Miggs, joga esperma no rosto de Starling,

inicia-se um alvoroço, Hannibal chama por Starling e fala para ela procurar por um antigo paciente seu, que pode auxiliar na investigação sobre Buffalo Bill.

Tais cenas já nos apresentam as características distintas de ambos os personagens masculinos, e também da posição de Clarice Starling se relacionando com ambos os personagens. Crawford aparenta ser um dos únicos personagens que está a par de tudo que ocorre, sabe que artimanhas usar para prosseguir com a investigação. Em relação aos psiquiatras têm uma dicotomia aparente, Hannibal Lecter, é um psiquiatra brilhante, perspicaz, educado, gentil, contrastando com aspectos selvagens. Já Dr. Chilton, somente parece viver a sombra de ser responsável por Hannibal Lecter, aparentemente não possui a sabedoria necessária para ajudar na investigação de Buffalo Bill.

Em seguida veem-se várias sequências de Clarice Starling, em uma delas ela relembra sua infância, logo depois vemos seu treinamento para se tornar agente do FBI e depois pesquisando jornais em busca de encontrar o paciente citado por Hannibal chamado, Mofet. Durante sua pesquisa Clarice recebe uma ligação de Crawford, contando-lhe que Miggs morreu engolindo a própria língua, e que um dos serventes ouviu Hannibal sussurrando para ele durante toda a tarde. Hannibal o fez, pois considerou o que Miggs fez com Clarice, como algo desrespeitoso, mas também segundo Crawford para sua própria diversão.

Neste ponto vê-se a imagem negativa referente ao psiquiatra, Dr. Hannibal Lecter é capaz de forçar um indivíduo a cometer suicídio, talvez uma aproximação de que Lecter, enquanto louco, é capaz de compreender a mente de outro doente mental. Existe neste momento uma aproximação da psiquiatria com a loucura.

Em outra sequência Starling vai a uma empresa que funciona como um depósito pessoal, uma pista a ser averiguada sobre Mofet, lá ela encontra uma cabeça conservada em um recipiente de vidro. Em seguida Clarice vai novamente ao manicômio ao encontro de Hannibal, ela afirma que o nome Martin Mofet, é apenas um anagrama, que significa “O que resta de mim”, e pergunta a Hannibal de quem é a cabeça, mas ele insiste no caso de Buffalo Bill. Starling insiste em falar a respeito de Martin Mofet, e Hannibal diz que o nome verdadeiro é Benjamin Raspail, que não o matou, simplesmente escondeu o corpo como o encontrou.

Starling pergunta se Raspail era um travesti, mas Hannibal assegura que este seu paciente era na verdade um maníaco depressivo clássico. Lecter afirma que ajudará a capturar Buffalo Bill, mas para isso quer algumas regalias, e comenta que no momento Buffalo Bill deve estar a procura da próxima vítima.

Na próxima sequência, vê-se uma jovem dirigindo seu carro pela estrada, ouvindo música e cantando, ao estacionar o carro, um homem a observa com um binóculo noturno. A garota tranca o carro pega a sacola de compras, prestes a entrar em seu apartamento nota um homem com o braço engessado que tenta carregar um sofá até seu furgão. A garota vai até o homem e o ajuda, mas o mesmo acaba atacando a jovem, rasgando sua roupa e por fim verificando o número do manequim da garota, logo após liga o furgão e sai do estacionamento. A desculpa do braço engessado, possivelmente teve inspiração no assassino em série Ted Bundy, sendo utilizada inúmeras vezes para atrair suas vítimas.¹⁵⁶

Na cena seguinte, novamente vê-se Starling em seu treinamento na academia, logo sendo convocada para seguir até Virgínia, ao condado de Clay, pois encontraram um corpo que parece estar relacionado com o caso Buffalo Bill. Starling traça um perfil de Buffalo Bill para Crawford, em seguida ela descobre que foi enviada até Hannibal em virtude do caso Buffalo Bill e não para traçar um perfil de Hannibal.

Na sequência em meio a outros policiais da pequena cidade, Crawford pede ao xerife para conversar em particular, pois o caso tem aspectos sexuais, eles se retiram e todos os outros policiais observam Clarice Starling de forma constrangedora. Após essa cena Clarice ao observar o velório, tem uma lembrança de sua infância, o funeral de seu pai.

Em seguida, veem-se Crawford, Starling, alguns agentes do FBI e policiais locais na sala onde será feita a análise do corpo, de repente Starling pede às pessoas que não farão parte da autópsia, que se retirem da sala. Tanto esta cena quanto as em que Starling está em treinamento, e mesmo algumas em que há certo constrangimento, mostra além de sua condição enquanto mulher, certo preconceito por ocupar lugares predominantemente masculinos, sendo ainda um dos únicos agentes a deixar o treinamento, saindo para atuar em missões reais.

Na análise da terceira vítima encontrada, mas sendo a primeira vítima de Buffalo Bill, Starling descobre um casulo de inseto dentro da garganta da vítima, notando também que a vítima teve a pele acima das nádegas cortada em forma de losângulo. Na próxima cena, Starling está no Museu de História Natural, para descobrir qual a espécie do inseto encontrado na vítima, descobrindo que se trata de uma “mariposa da morte”, encontrada somente na Ásia e que provavelmente foi criada em cativeiro.

¹⁵⁶ PHILBIN, Michael; PHILNBIN, Tom. *O livro completo sobre os Serial Killers: histórias assustadoras sobre os seres mais perversos que existem entre nós*. Tradução Larissa Wostog Ono. São Paulo: Madras, 2011.

Na próxima sequência, vê-se um cativado de insetos, a câmara se move, uma música toca ao fundo, notam-se vários manequins, ouvem-se pedidos de socorro, um homem está sentado no costurando e cantarolando, por fim vê-se um poço e vários corredores no subsolo.

Na academia de Quântico, Virgínia, Starling passa em frente a TV e o noticiário anuncia o sequestro de Catherine Martin, filha da senadora Ruth Martin. O caso da garota sequestrada logo se relacionou com Buffalo Bill, e certamente o caso agora terá mais atenção pela condição social, em virtude de ser filha de uma senadora, além é claro da cobertura da mídia.

Em seguida Starling está no manicômio para fazer uma proposta da senadora Ruth Martin a Hannibal, para que ele ajude a encontrar a garota e a capturar Buffalo Bill. No entanto Hannibal pede para que aja uma troca de informações, ele oferece pistas sobre Buffalo Bill, e Clarice fornece informações pessoais para Hannibal, ela aceita.

Essa troca de informações, aparentemente mostra a superioridade de Hannibal, e também que ele possui afeição por Starling, ela se torna uma espécie de aprendiz, ele é seu mestre. Hannibal não assume somente uma postura de assassino, mas também de uma espécie de mestre, algo próximo a um herói, ou melhor um anti-herói, pois é devido ao suas indicações que Clarice Starling consegue encontrar e capturar Jamie Gumb. Este envolvimento entre Clarice Starling e Hannibal Lecter, possivelmente foi baseado na investigação do assassino em série Gary Leon Ridgway, na qual Ted Bundy auxiliou Robert Ressler do FBI.¹⁵⁷

Após essa troca de informações Hannibal fornece pistas sobre o casulo da mariposa, explicando que ela simboliza a mudança e que Buffalo Bill quer mudar, ele não é um transexual, mas acredita ser um, ele odeia a própria identidade. Segundo Hannibal, Buffalo Bill se tornou um criminoso por maus tratos durante a infância, ele não nasceu um assassino.

Em outra cena, vê-se o *Serial Killer* Buffalo Bill segurando um poodle à beira de um fosso, e ao fundo está Catherine Martin, gritando e implorando para ele a deixar sair, que sua mãe é rica e influente, que pagará qualquer preço para ele, mas ele somente pede para Catherine passar creme no corpo, através da luz de uma lâmpada ela vê unhas cravadas nas paredes do fosso e grita desesperadamente, e Buffalo Bill faz o mesmo. O fato de Buffalo Bill colocar suas vítimas em um buraco, no porão, certamente está associado ao castigo empregado pelo assassino em série Gary Heidnik que agiu na Filadélfia.

¹⁵⁷ GORENDER, op. cit.

As cenas seguintes mostram que o acordo proposto por Clarice a Hannibal era falso, e que um novo acordo havia sido feito por Dr. Chilton e pela senadora Ruth Martin, para que Hannibal forneça a identidade de Buffalo Bill. Em encontro com a senadora, Hannibal fala que o nome verdadeiro é Louis Friend, e que ele era amante de seu antigo paciente Benjamin Raspail. E logo após provocar a senadora, Hannibal fornece o perfil físico de Buffalo Bill.

As próximas cenas mostram Clarice furando a segurança da polícia para conversar com Hannibal, já que ela está fora do caso, no elevador um policial pergunta a ela se Hannibal é uma espécie de vampiro, ela diz que não sabe como descrever o que ele é. Clarice entra na sala, vai em direção a Hannibal e devolve os desenhos a ele e pergunta como prosseguir a investigação, Hannibal responde que todas as respostas estão no dossiê de Buffalo Bill.

Clarice acredita que o motivo dos crimes são as frustrações sexuais, por raiva, mas Hannibal diz que ela deve pensar qual a finalidade dos crimes, pois Buffalo Bill cobiça suas vítimas. Logo Hannibal pergunta a Clarice novamente sobre sua infância, na qual ela passou por um trauma, e ele relaciona esse trauma com a resolução do caso, mas a conversa dos dois é interrompida por Dr. Chilton e outros agentes do FBI, que retiram Clarice da sala.

Em outra sequência, dois policiais levam o jantar para Hannibal, que está ouvindo música, ele pede aos policiais que esperem um momento, levanta-se com uma postura confiante, senta-se e é algemado por um dos policiais, e um deles entra na cela move alguns desenhos. Em virtude do descuido de Dr. Chilton, Hannibal furtou uma caneta que serviu para abrir as algemas. Hannibal se solta, e ataca os dois policiais, um deles foi pendurado no teto, de forma a simbolizar uma mariposa, o outro policial teve a pele do rosto retirada e usada como disfarce. Hannibal consegue despistar a polícia, fugindo em uma ambulância.

Tais cenas mostram a dualidade de Hannibal, primeiramente se comporta como um verdadeiro cavalheiro, erudito, em certos momentos lembra a figura moderna do vampiro, como na obra literária *Drácula* de Bram Stoker, um indivíduo inteligente, perspicaz, culto, mas, no entanto é de uma natureza selvagem, guiado por seus instintos. Apesar de tudo, não se vê no filme explicações do porque Hannibal é um assassino, ele consegue fazer diagnósticos dos assassinos ao longo do filme, mas sobre ele não há qualquer reflexão, lembremos que Clarice, em seu primeiro encontro com Hannibal, sugeriu que ele olhasse para dentro de si, e ele apenas ficou calado.

Neste momento pode-se perceber a figura do psiquiatra e sua relação com a loucura, pois Hannibal é o único capaz de traçar um perfil dos assassinos, ninguém mais o faz, Dr. Chilton, por exemplo, não é capaz de compreender Hannibal. No filme *Vestida para Matar*

(*Dressed to Kill*, 1980), o psiquiatra e assassino em série, Dr. Elliot, foi preso pela prática de seus crimes, sem de fato nem mesmo colegas de trabalho perceberem algum problema aparente.¹⁵⁸

Após a fuga de Hannibal, Starling conversa com sua amiga, sobre uma pista deixada por Hannibal, na qual sugere que existe um padrão entre as cidades nas quais as vítimas de Buffalo Bill foram encontradas. Starling acredita que os computadores teriam dado um possível diagnóstico, mas sua amiga insiste que a terceira vítima encontrada estava com um peso em seu corpo, as duas concluem que Buffalo Bill conhecia sua primeira vítima e que a cobiçava todos os dias.

Na sequência Starling vai a Belvedere, Ohio, na casa da primeira vítima de Buffalo Bill, Fredrica Bimmel. Chegando lá Starling conversa com o pai da vítima, em seguida sobe até o quarto à procura de pistas, e vê um molde de costura no guarda-roupa, exatamente como as marcas nas costas da vítima. Starling tendo em mente os conselhos de Hannibal, indaga que Buffalo Bill é um costureiro, mata porque está fazendo uma roupa feminina com a pele de suas vítimas. Starling telefona imediatamente para Crawford, mas ele diz que já sabem que é o assassino, seu nome é Jamie Gumb, e que estão a caminho da casa dele.

Ao longo dos diálogos entre Hannibal e Starling, nota-se que Jamie Gumb é um assassino em virtude de traumas infantis, ou seja, possíveis problemas familiares. Na cena anterior, na qual Starling fala sobre Buffalo Bill utilizar a pele de suas vítimas, percebemos algo além da comparação com o assassino em série Ed Gein, que agiu nos anos 1950 em Plainfield. Nota-se todo um simbolismo por trás dos crimes, Jamie Gumb, vulgo Buffalo Bill, acredita em uma transformação, assim como os casulos se tornam mariposas, no filme vemos como Gumb se sente enquanto pessoa, ele acredita ser um transexual, mas não o é, como esclarece Hannibal.

Deste modo, o filme trabalha a questão do corpo e das fronteiras estabelecidas por este, Gumb cobiça suas vítimas, não acredita em sua identidade, somente vê a diferença, “O corpo é um dos locais envolvidos no estabelecimento das fronteiras que definem quem nós somos, servindo de fundamento para a identidade – por exemplo, para a identidade sexual”.

159

¹⁵⁸ DUBUGRAS; MARI; SANTOS, op. cit.

¹⁵⁹ SILVA, Tomas Tadeu da (org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. 7. Ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007, p. 86.

A próxima cena mostra Catherine dentro do poço com algumas sobras de comida, tentando pegar o poodle de Buffalo Bill, enquanto isso ele está usando uma peruca com pele humana, se maquiando, dançando, ouvindo música, perguntando a si mesmo sobre fazer sexo e em certo momento insinua um movimento que lembrar uma mulher ao mesmo tempo uma mariposa.

Enquanto isso os agentes do FBI estão a caminho da casa de Buffalo Bill. E ainda em Belvedere, Starling está investigando sobre a conexão entre Jamie Gumb e sua primeira vítima. Em seguida alguns agentes do FBI estão em frente à casa de Jamie “Buffalo Bill” Gumb. Neste mesmo instante Catherine consegue pegar o poodle de Buffalo Bill, deixando-o nervoso, soa a campainha da porta, a montagem fílmica da impressão de que os agentes estão em frente a casa, no entanto eles estão na casa errada, pois quando Buffalo Bill abre a porta se vê que era Starling quem estava no endereço correto.

Clarice Starling pergunta sobre uma pessoa ligada a primeira vítima, Buffalo Bill diz que seu nome é Jack Gordon e que comprou a casa dessa pessoa há dois anos. Starling insiste em fazer outras perguntas, ao observar a casa nota uma mariposa, e vários materiais de costura que acabam por confirmar as suspeitas de que o vulgo Jack Gordon é na verdade Jamie “Buffalo Bill” Gumb.

Starling pede que Gumb se renda, mas ele foge e se esconde dentro dos cômodos subterrâneos da casa. Starling vai até Catherine e lhe diz que está a salvo, e logo vai a procura de Gumb, ela entra em um quarto, as luzes se apagam. Gumb está usando um binóculo noturno, ele engatilha a arma, Starling ouve o barulho se vira e atira em Gumb, que acaba morto.

Em outra cena, vê-se a formatura de Clarice Starling no FBI, em seguida na confraternização Crawford a parabeniza e fala que há um telefonema para ela. Clarice atende ao telefone, do outro lado da linha é Hannibal, falando que espera conversar com ela novamente e diz que está indo a um jantar com um velho amigo. O filme termina com Hannibal desligando o telefone e seguindo Dr. Chilton no Haiti.

Ao final de *O Silêncio dos Inocentes*, podem-se identificar inúmeras discussões, desde a excepcional produção, a interpretação dos personagens, a direção, no entanto nossa problemática se refere principalmente na figura do assassino em série, ou nesse caso, dos assassinos em série. Nesta produção há um grande destaque na figura dos *Serial Killers* e das diversas questões que os cercam, um das principais seria a atuação do FBI, como instituição

defensora da justiça, aparentemente a ideia configurada ao longo do filme é de que existem somente as instituições legais e os criminosos.

Outro fator de destaque é a relação da representação do assassino em série e da psiquiatria, é evidente ao longo do filme a relação da loucura com a psiquiatria, várias cenas do filme, os diagnósticos do Dr. Hannibal Lecter, sugerem a associação de que somente um louco pode compreender um louco. Além do dualismo entre Dr. Hannibal Lecter e Dr. Chilton, que é fortemente destacado, o contraste entre o psiquiatra culto, respeitável, porém selvagem e louco, e o outro, um profissional incapaz e oportunista.

Há também a dicotomia entre os assassinos em série, ou seja, entre o Hannibal Lecter e Jamie Gumb. O primeiro um renomado psiquiatra, é um intelectual, culto, muitas vezes cavalheiro, sabe se portar perante os outros, mas possui seu lado animalesco, pois é um assassino em série canibal. Hannibal não tem receio algum em matar suas vítimas, é calculista, racional, as pessoas têm medo de se aproximar dele, ele consome suas vítimas.

O segundo é um indivíduo perturbado, desorganizado, sem uma identidade definida e aparentemente nem mesmo possui uma profissão, além de ser um costureiro. Jamie Gumb possui uma reflexão simbólica sobre o que faz com suas vítimas, inveja-as, literalmente quer estar na pele delas, precisa afirmar sua identidade em virtude da diferença.

Hoje acabou se tornando comum a representação do assassino em série, na literatura, e ainda cada vez mais recorrente no cinema e em seriados de TV, que acabaram por construir várias imagens dos *Serial Killers*, muitas vezes tratando como um real consumo de suas vítimas, como a escolha de um produto qualquer.

Os serial killers transformam então suas vítimas em objetos seriais, de consumo em série. Marx descreve o fetichismo de mercadoria como o que acontece quando uma relação social definida entre homens... assume a forma *fantasmagórica* de uma relação entre coisas. No contexto do capitalismo, canibalismo e serial killing se tornam eles mesmos imagens de reificação.¹⁶⁰

Ao longo de *O Silêncio dos Inocentes*, nota-se a constante referência de se consumir as vítimas. Jamie Gumb utiliza a pele de suas vítimas como matéria-prima para a sua transformação sexual, para produzir seu traje identitário. Hannibal, o canibal, consome suas vítimas da forma tradicional, por via oral, ao longo do filme existem explicações do porque ele o faz, mas como se aponta no primeiro capítulo, a produção *Hannibal: a origem* (*Hannibal Rising*, 2010), esclarece tal dúvida.

¹⁶⁰ GORENDER, op. cit.

Se7en: a sociedade apática.

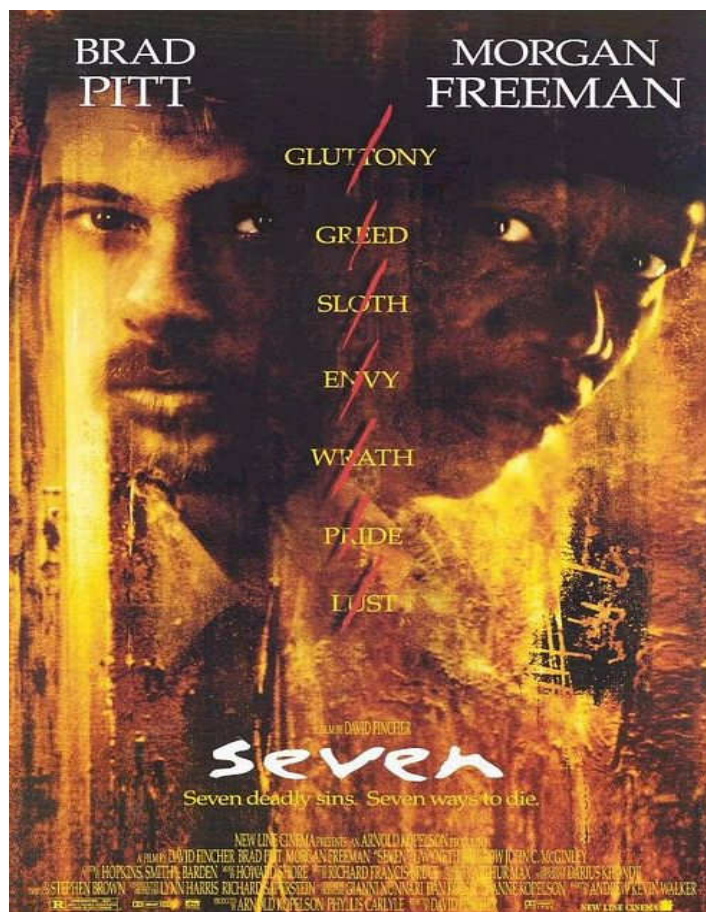


Figura 06. Cartaz de *Se7en: os sete crimes capitais* (*Se7en*, 1995).

Fonte: <www.moviegoods.com/Assets/product_images/1020/196115.1020.A.jpg>. Acesso em: 30/11/2011.

Para nossa análise far-se-á uma leitura do filme *Se7en: os sete crimes capitais* (*Se7en*, 1995) do diretor David Fincher¹⁶¹, analisando de que forma a produção trata a figura do *Serial Killer* em meio aos seus aspectos socioeconômicos e culturais. *Se7en* é considerado um dos grandes sucessos do cinema da década de 1990, sua produção custou cerca de 33 milhões de dólares, arrecadando cerca de 327 milhões de dólares em todo o mundo¹⁶², e se tornou um dos

¹⁶¹ O cineasta dirigiu outro filme sobre *Serial Killers*, este baseado em um caso real em sem solução *Zodíaco* ((2007).

¹⁶² BOX Office Mojo. *Seven* (1995). Disponível em: <<http://boxofficemojo.com/movies/?id=seven.htm>>. Acesso em: 25/09/2010.

maiores expoentes do gênero policial ao lado de *O Silêncio dos Inocentes* (1991), ambos abordando assassinatos em série.

Se7en trata da relação entre dois policiais em uma grande metrópole¹⁶³. Um deles com longa experiência policial, Detetive William Somerset (Morgan Freeman), o outro, Detetive David Mills (Brad Pitt), é jovem e aparentemente inexperiente, pediu transferência a cidade recentemente. Vale ressaltar que os dois atores atuaram em filmes sobre *Serial Killers*, Morgan Freeman em *Beijos que Matam* (*Kiss the Girls*, 1997) e Brad Pitt em *Kalifórnia* (*Kalifornia*, 1993). O enredo do filme aborda a recente relação entre os dois detetives e a busca da resolução de crimes hediondos que ocorrem ao longo de sete dias. A trama se desenvolve em torno da natureza dos crimes e a cada momento são descobertos pequenos detalhes sobre o porquê deles serem cometidos.

No início da película, vê-se um homem se arrumando de manhã, ele é um detetive, em seguida ele está na cena de um crime, seu nome é Somerset, ele é perspicaz na análise da cena do crime e um dos policiais reclama disso. Em seguida um detetive se apresenta para Somerset, seu nome é Mills, os dois serão parceiros pelos próximos sete dias, mas não se entendem muito bem. Somerset vai se aposentar e pergunta o porquê de Mills pedir transferência para a cidade, mas não obtém uma resposta convincente.

Durante a apresentação dos créditos iniciais, veem-se várias imagens de uma pessoa, sem ver seu rosto, cortando a ponta de seus dedos, fazendo anotações, recortes, e vê-se que ele está analisando algumas fotos de pessoas, algumas destas com incisões médicas. Aparentemente parece se tratar de um homem, solitário, objetivo, mas também perturbado, certamente para deixar a dúvida de quem é tal pessoa ao longo do filme.

Na cena seguinte, surge a legenda “Segunda-feira”, o detetive Mills acorda em sua cama, ao lado da mulher, levanta-se e atende ao telefone, é um chamado de emergência da polícia. Mills e Somerset vão à uma casa, onde encontram um homem obeso morto, amarrado a uma cadeira, aparentemente morreu de tanto comer.

Na central de polícia Somerset conclui que este não foi um simples homicídio, pois tem um significado, mas seu Capitão e Mills não acreditam, para eles foi um simples assassinato. Somerset pede para sair do caso, e acrescenta que Mills não deveria estar na

¹⁶³ Tendo em conta que os locais de gravação foram nas cidades de *Los Angeles* e *Mojave*, no estado da Califórnia, e também nas cidades de Filadélfia e Burbank na Pensilvânia, nos EUA. INTERNET Movie Database. *Se7en* (1995). Disponível em: <<http://www.imdb.pt/title/tt0114369/locations>>. Acesso em: 30/11/2012.

investigação, por ser seu primeiro caso na cidade, mas o Capitão não aceita os argumentos de Somerset.

Em seguida uma nova legenda, “Terça-feira”, a câmera foca na manchete de um jornal, “Assassinato tem novo endereço. Advogado encontrado morto”. No local do crime, um edifício, está acontecendo uma coletiva de imprensa com um promotor discorrendo sobre o assassinato do advogado Eli Gould. Mills passa pelos repórteres, chega a cena do crime, senta-se e pede que a equipe forense se retire do local. No noticiário da TV vê-se a coletiva de imprensa, Mills desliga a TV, a câmera mostra o chão do escritório e vemos a palavra “Cobiça”, escrita com sangue.

Em outra cena, o Capitão chega à sala de Somerset, e conta sobre os aspectos que envolvem o assassinato do advogado Eli Gould. Depois os dois conversam sobre a aposentadoria de Somerset, mas logo depois voltam a falar sobre o caso do homem obeso, e o Capitão conta que ele foi obrigado a comer até morrer. Após essa informação, Somerset vai sozinho ao local do crime, e através de algumas conclusões, move a geladeira e vê a palavra “Gula” escrita na parede.

A primeira vítima é morta em virtude de seu pecado capital referente à Gula, trata-se de um homem obeso e solitário forçado a comer até que seu estômago estourasse. O segundo crime, este relacionado à *Cobiça*: trata-se de um advogado encontrado morto de joelhos em seu escritório. Os aspectos destas mortes são importantes para as conclusões do Detetive Somerset, para ele se trata de um assassino em série, e os crimes estão relacionados aos setes pecados capitais, portanto haverá mais cinco assassinatos. Somerset leva suas conclusões até o Capitão e ao Det. Mills, mas diz que não vai se envolver no caso.

Nestes primeiros crimes apresentados no início da trama, nota-se uma profunda crítica da produção em relação à sociedade contemporânea, frente aos abusos que se configuram exatamente nos referidos pecados capitais. Não se pode deixar de notar que tais circunstâncias dos crimes estão profundamente ligadas às características da sociedade estadunidense, a exemplo da obesidade apresentada no filme. Isso se torna relevante considerando as questões em torno do aumento da obesidade nos EUA nos últimos anos, reflexo de uma cultura alimentar baseada na comida industrializada e nos *fast foods*.

Vê-se fortemente presente no filme a preocupação em mostrar os aspectos criminais que definem um assassino serial de um assassino comum. Nota-se ainda que várias são as questões que permeiam a investigação em torno de um assassino em série, e no decorrer do filme estas questões vão sendo destacadas, tanto o ponto frente à construção em torno do

perfil criminal, realizado através da análise das cenas dos crimes, quanto a astúcia dos detetives em relacionar tais questões. Prossegue a autora:

Mas será que a diferença entre um serial killer e um assassino comum é só quantitativa? Obviamente que não. O motivo do crime, ou mais exatamente, a falta dele, é extremamente importante para a definição de um assassino como serial. As vítimas parecem ser escolhidas ao acaso e mortas sem nenhuma razão aparente. Raramente, o serial killer conhece sua vítima. Ela representa, na maioria dos casos, um símbolo. Na verdade, ele não procura uma gratificação no crime, apenas exercita seu poder e controle sobre outra pessoa, no caso, a vítima.¹⁶⁴

Estes apontamentos são desenvolvidos frente ao personagem Somerset, colocado como o único com experiência e instrução suficiente capaz de relacionar a cena dos dois crimes. Com vasta experiência e a uma semana da aposentadoria, desconfiou desde a primeira vítima que não se tratava de um simples homicídio, pois a natureza do crime transcorre de algo mais complexo. Após as conclusões de Somerset frente aos crimes estarem relacionados aos pecados capitais, ele é visto em uma biblioteca pesquisando diversos livros. Evidentemente ele assume uma postura intelectual, até mesmo diz aos guardas que não entende como em meio a tantos livros, eles preferem jogar pôquer.

Tais pesquisas de Somerset o levam a relacionar as palavras escritas nas cenas dos crimes com a literatura, obras como: “Os contos de Canterbury” de 1387, escrita por Geoffrey Chaucer; e “A Divina Comédia” de Dante Alighieri. Somerset não quer se envolver no caso, mas tenta auxiliar Mills nas investigações.

A próxima cena apresenta uma nova legenda “Quarta-feira”, está chovendo e vê-se Mills ir até seu carro, ele pega um livro e se irrita, pois parece não compreender a literatura de Dante Alighieri. De repente um policial se aproxima e entrega alguns livros a Mills.

Em seguida, Mills chega à antiga sala de Somerset, que ainda está ali trabalhando, ambos ficam na sala. Mills atende ao telefone, é sua esposa, ela quer falar com Somerset, pois quer convidá-lo para um jantar. Mills parece estranhar o convite de sua esposa, mas isso acaba por criar um laço familiar entre os dois detetives.

Essa relação próxima entre os detetives, em um ambiente familiar, mostra o cotidiano e os problemas de ambos, ou seja, destaca que eles transitam em diversas instituições, nas quais assumem identidades e posturas diferentes em cada uma delas. Mills aparentemente

¹⁶⁴ CASOY, op. cit., p. 17.

quer manter uma postura profissional, mas sua mulher rompe essa fronteira, pois ela mesma está inserida somente no ambiente familiar.

Após o jantar, Mills e Somerset discutem sobre o caso de Eli Gould, estão analisando as fotografias tiradas da cena do crime. Somerset faz referência à obra “O Mercador de Veneza” de William Shakespeare, na qual a vítima foi obrigada a cortar sua própria carne. Somerset percebe que Eli Gould estava posicionado de forma a estar rezando, e novamente destaca que os crimes estão ligados aos sete pecados capitais, à concepção de São Tomás de Aquino e que os assassinatos são os sermões do assassino.

Um ponto importante é quando vem à tona o método aplicado pelo assassino, ao qual Somerset aponta como Atrição, na qual a vítima é obrigada a sentir arrependimento, sendo forçada pelo assassino. Pode-se considerar que se trata da *assinatura* do assassino serial,¹⁶⁵ método utilizado pelo assassino para cometer o assassinato: este necessita seguir um ritual antes de matar, para completar suas fantasias.

Na cena seguinte, é noite e está chovendo, ao seguir um pista os dois detetives vão até a casa onde a esposa do advogado Eli Gould está sob proteção policial, ao olhar as fotos da cena do crime, ela nota que um dos quadros está de ponta-cabeça. Em seguida os detetives vão até ao escritório de Eli Gould, atrás de um quadro encontram a frase “Me ajudem”, e descobrem que foi escrita com digitais.

Já no laboratório da polícia, enquanto os detetives aguardam o resultado da análise forense das digitais, nota-se que os diálogos entre os dois detetives se apresentam sempre em contraste. Enquanto Somerset sempre faz ponderações se referindo ao assassino como um indivíduo culto e determinado, Mills o considera um louco, que mata simplesmente por ouvir vozes em sua mente. Há nesta cena uma referência a atriz Jodie Foster, que interpretou Clarice Starling em *O Silêncio dos Inocentes* (*The Silence of the Lambs*, 1991). Este confronto dos personagens ao longo do filme remete às questões e conhecimentos contraditórios que cercam os estereótipos do assassino serial.

Mills e Somerset estão dormindo em um sofá no corredor do departamento de polícia, enquanto aguardam a análise das digitais, e a legenda mostra “Quinta-feira”. Em seguida, é revelado que as digitais pertencem a Theodore Allen, um dos clientes do advogado Eli Gould.

Na sequência, vê-se o Capitão fazer a descrição da ficha criminal de Theodore Allen: doença mental, educação batista, acusação de venda de drogas, assalto a mão armada,

¹⁶⁵ CASOY, op. cit.

cumprimento de pena por tentativa de estupro de menor. Nesta mesma sequência, enquanto o Capitão fala à equipe policial, Somerset comenta com Mills que este homem não seria de fato o assassino, por não se tratar de um indivíduo determinado, em seguida veem-se todos os carros da polícia de forma frenética à caminho da residência de Allen.

Toda essa apresentação do histórico de Theodore Allen remete à imagem de que os assassinos seriais são provenientes de doença mental. Segundo Casoy “[...] apenas 5% dos serial killers estavam mentalmente doentes no momento de seus crimes, apesar das alegações em contrário”.¹⁶⁶

Em direção à casa de Theodore Allen, o suposto assassino, Somerset e Mills conversam sobre a vida de policial, sobre utilizarem suas armas e companheiros que morreram em serviço. Ao chegar ao edifício, a *SWAT* invade o apartamento de Theodore Allen, mas descobrem que na verdade ele é a terceira vítima, referente à Preguiça, foi mantido preso à cama durante um ano, o assassino deixou várias fotos ao lado da cama retratando seu feito.

Neste momento, já se podem identificar algumas questões, as quais se referem principalmente ao caráter urbano, existe aparentemente um anonimato social, pessoas são torturadas em suas casas, não há uma sociabilidade aparente entre vizinhos, as vítimas aparentemente estão isoladas e sozinhas, mesmo na metrópole.

No entanto, muitos dos aspectos desse aparente isolamento social na cidade, mesmo que fortemente referido as vítimas, também recai sobre os detetives, por mais que eles possuam uma socialização, ela foi estabelecida através de laços profissionais e não por uma real sociabilidade.

Enquanto Mills e Somerset conversam, um fotógrafo chega até eles de surpresa e os fotografa, Mills fica irritado, manda-o embora e empurra-o. Mills questiona Somerset como a imprensa chega tão rápido ao local do crime, Somerset diz que eles pagam a polícia por informação.

Em seguida, em um hospital, um médico explica aos detetives que Theodore Allen dificilmente sobreviverá, pois foi mantido sem se mover durante um ano, com auxílio de drogas, tendo comido a própria língua há muito tempo. O médico ainda destaca que nunca viu ninguém sofrer tanto, sendo raras as exceções.

¹⁶⁶ CASOY, op. cit., p. 30.

Durante a noite, Somerset está em casa, o telefone toca e ele atende, na linha é Tracy, esposa de Mills, ela quer se encontrar com Somerset para conversar, pois é a única pessoa que conhece na cidade. Na manhã seguinte, em uma lanchonete, uma cozinheira está preparando hambúrgueres e surge a legenda “Sexta-feira”. Somerset e Tracy estão em uma mesa conversando sobre a cidade, Tracy diz que não está se acostumando, e conta a ele que está grávida e que Mills ainda não sabe.

Somerset conta a Tracy que também teve um relacionamento, parecido com um casamento, e que sua namorada ficou grávida, mas ele comenta que se questionou sobre criar uma criança nesse mundo, e que convenceu sua namorada a abortar. Por fim, Somerset fala a Tracy, que se caso ela abortar, que jamais conte a Mills que esteve grávida, mas que se desejar ter o bebê, que o mime ao máximo.

A próxima cena mostra os detetives no departamento de polícia, eles estão sem pistas e novamente discutem sobre o assassino, Mills continua descrevendo-o como um lunático, que usa as calcinhas da avó e passa creme de amendoim no corpo, Somerset discorda e questiona quem seria capaz de manter uma pessoa sofrendo durante um ano, afirma que o assassino é metódico, preciso e paciente. Mills insiste, comenta que o fato do assassino frequentar a biblioteca não o faz um Yoda¹⁶⁷, um sábio. Tal comentário dá uma ideia do que fazer a Somerset.

Na sequência, novamente surge a questão das obras literárias, os detetives vão a biblioteca e Somerset elabora uma lista de todos os livros que tratam dos sete pecados capitais e outro temas. Em seguida, em uma pizzaria, Mills e Somerset entregam dinheiro a um homem desconhecido e marcam outro encontro, para dali uma hora.

Na próxima cena, os detetives estão em uma barbearia, Mills está frustrado, Somerset revela que o homem da pizzaria, é um amigo do FBI. Segundo Somerset o FBI possui um programa de monitoramento dos hábitos de leitura na biblioteca, certos livros são marcados e seus leitores ficam fichados. O amigo de Somerset chega e lhe entrega uma listagem de tais livros, que fornece aos detetives o nome de Jonathan Doe.

Em frente à porta do apartamento de Jonathan Doe, Somerset e Mills notam um homem vindo em direção a eles, ele saca uma arma e atira contra os detetives. Na sequência Mills o persegue entre os apartamentos, percorre alguns prédios, o suspeito é ferido com um

¹⁶⁷ Yoda é um dos principais personagens da série de filmes *Guerra nas Estrelas (Star Wars)*, sendo o primeiro filme foi lançado em 1977.

tiro na perna, mas ele consegue golpear Mills e por pouco não atira contra ele. Somerset chega e o suspeito consegue fugir.

Na sequência Mills está ferido, sangrando, e quer de todo o modo entrar no apartamento de Jonathan Doe, Somerset diz que não, pois eles precisariam de um mandato e também explicar como chegaram até o suspeito, sendo que não poderiam dizer que foi através da lista de livros pelo FBI. Mills não concorda, arromba a porta e para explicar como obtiveram o nome de Doe, subornou uma moradora de rua para mentir no relatório policial.

Na cena seguinte, Mills e Somerset adentram no apartamento, um lugar escuro, há vários símbolos religiosos, fotografias dos três primeiros crimes, alguns cadernos com anotações. Os detetives descobrem que o homem que os fotografou no edifício de Theodore Allen era John Doe.

Durante a perícia no apartamento de Jonathan Doe, uma analista forense diz a Mills que não encontrou nenhum tipo de registro, documento, talão de cheques, somente uma caixa com dinheiro, e, sobretudo, não encontrou nenhuma impressão digital. Vê-se que o assassino possui conhecimentos sobre os métodos forenses utilizados pela polícia, isso é fortemente destacado no filme.

Os cadernos com anotações encontrados no apartamento não tem nenhuma organização, Somerset aponta que são os pensamentos de John Doe, escritos sem nenhuma data, horário ou qualquer outra forma de catalogação. É interessante destacar uma leitura que Somerset faz de um dos cadernos:

No metrô hoje, um homem veio até mim começar uma conversa, uma pequena conversa. Um homem solitário falando sobre o tempo e outras coisas. Eu tentei ser agradável, mas tanta banalidade meu deu dor de cabeça. Sem eu quase perceber vomitei em cima dele. Ele não gostou, e eu não conseguia parar de rir.

Neste trecho do filme, nota-se que John Doe não aceita certos aspectos sociais, mas tenta se inserir dentro da sociedade, sociabilizar-se, no entanto prefere o isolamento social, constrói uma identidade para poder viver no meio social. Mesmo que este isolamento social seja apontado como uma das características dos *Serial Killers*, pelos livros que tratam do tema, no filme John Doe é apresentado ao espectador como o outro, como meio de justificar seus crimes, mesmo que o objetivo da produção, seja essa viagem em meio à mente de um assassino serial.

Ainda no apartamento de Jonathan Doe, o telefone toca em meio à desorganização do apartamento, Mills procura pelo telefone, na outra linha quem fala é Jonathan Doe. Em sua

fala expressa sua admiração pelos detetives, pelo fato de o terem encontrado, pede desculpas por ter ferido Mills, por fim, explica que fará uma mudança em seus planos em virtude do que houve.

Em outra cena, continua a chover e surge a legenda “Sábado”, os detetives estão em um loja de artigos de couro, investigando um recibo encontrado no apartamento de John Doe. Mills e Somerset recebem uma mensagem informando que encontraram a mulher loira, a qual tinha uma foto no apartamento de John Doe. Os detetives chegam até uma espécie de clube de prostituição, e descobrem que tal mulher loira é a quarta vítima, referente ao pecado da Luxúria. Junto com ela encontram um homem vestindo um artigo de couro, projetado para ferir os órgãos genitais femininos.

Na próxima cena, Mills interroga o dono do clube, mas ele diz não ter visto nada de estranho, aparentemente o estranho é comum. Na outra sala Somerset interroga o homem que estava usando o artigo de couro, ele diz que foi obrigado por um homem a manter relações sexuais com a prostituta.

Após esta cena vê-se o diálogo entre os dois detetives em um bar, ao longo da conversa Somerset considera que os problemas da sociedade estão voltados para as questões do cotidiano, sobre a apatia da sociedade. Tal pensamento sugere que John Doe decorre dos problemas da sociedade, deste modo refletindo sobre as próprias razões de seus crimes. Já Mills, argumenta que a natureza dos crimes são decorrentes do fato de John Doe ser um doente mental, de ser um assassino louco. Por fim, Mills comenta que as pessoas não devem fugir dos problemas, mas enfrentá-los, ele crê em uma justiça final.

Essas indiferenças sociais e morais são destacadas ao longo do filme, sempre referentes aos diversos aspectos do cotidiano, da rotina, da cidade e das instituições que a compõem.

As instituições que deveriam garantir a reforma social permanecem apáticas e as pessoas não têm escolha a não ser fechar as suas mentes para os males à sua volta, para que possam continuar com suas vidas sem ficarem loucas, contribuindo assim para a manutenção de um vácuo moral que impede irremediavelmente uma demanda por reforma social.¹⁶⁸

¹⁶⁸ SANTAULÀRIA, Isabel. *The Great Good Place' No More? Integrating and Dismantling Oppositional Discourse in Some Recent Examples of Serial Killer Fiction*. (Tradução nossa). Disponível em: <<http://www.atlantisjournal.org/ARCHIVE/29.1/2007Santaularia.pdf>>. Acesso em: 14/07/2011.

As cenas seguintes mostram ambos os detetives em suas casas, Mills está deitado na cama com sua esposa Tracy, e Somerset aparentemente está ansioso e com insônia. Vê-se agora a legenda “Domingo”, em seguida um atendente da central de emergências “911”, recebe uma ligação, e alguém exclama: “Eu fiz novamente!”.

Na próxima cena, os detetives estão em outro local de crime, encontraram a quinta vítima, *Vaidade*. Uma mulher foi morta em sua cama, teve o nariz cortado, e estava com um vidro de pílulas para dormir em uma mão e um telefone na outra. Tal crime foi denunciado pelo próprio John Doe através de telefonema à emergência.

Em frente ao edifício da polícia, Somerset comenta com Mills que ficará até a resolução do caso, Mills fala que pode cuidar sozinho do caso, mas Somerset insiste. No momento em que os detetives entram no edifício, um homem desce de um táxi, ele entra no edifício e chama pelos detetives, ele está coberto de sangue, todos ficam exaltados e rendem o homem.

Nota-se que chove durante quase todo o filme, a não ser pela sequência final quando John Doe se entrega a polícia, este é um dia ensolarado, pois está chegando à solução do caso. Durante toda a trama, observa-se uma metrópole escura, nublada, onde são apresentados os cinco primeiros crimes, mostra um aspecto sombrio, como a denunciar todos os problemas da sociedade, na qual as pessoas se tornam isoladas mesmo em meio à multidão.

Ao ponto em que as vítimas e seu assassino pertencem ao mesmo meio social, estão sujeitos aos problemas da sociedade, é destacado ao longo do filme que existe uma tolerância, por parte dos sujeitos sociais, mas não por Jonathan Doe. A sociabilidade criada por John Doe permite a ele viver em meio à sociedade, mas ele não suporta a sociedade em que vive.

Dentro dos procedimentos policiais, descobrem que Jonathan Doe cortava as pontas dos dedos, e por isso não encontravam nenhuma digital nas cenas dos crimes. Não descobrem nenhuma ligação profissional, somente que este possuía uma conta bancária, apontam que é inteligente, culto, porém totalmente louco. Somerset se refere que John Doe, optou por não ter uma identidade, decidiu se isolar da sociedade, por considera-la corrompida. Nesta consideração de Somerset, deve-se ressaltar que a “a identidade é um significado – cultural e socialmente atribuído”.¹⁶⁹

Em outra cena há uma negociação entre os detetives e o advogado de Doe, para obter a confissão dos assassinatos, para isto os detetives devem aceitar certas condições, caso não

¹⁶⁹ SILVA, op. cit., p, 89.

aceitem Doe alegará insanidade pela natureza dos crimes. Isto leva a pensar nos procedimentos judiciais frente aos assassinos em série, já que em muitos casos, tais crimes atendidos como hediondos, consideram o indivíduo, o assassino, como um louco, insano.

O conceito de insanidade é constantemente utilizado no tribunal para estes tipos de crimes, aplica-se a questão do indivíduo compreender seus atos, se são certos ou errados, e isto não atesta uma questão de saúde mental.¹⁷⁰

Logo após o acordo com John Doe, os dois detetives se preparam para a operação e nota-se diversos repórteres de TV, e que uma coletiva de imprensa está sendo realizada no departamento. Em seguida, os detetives entram juntamente com John Doe no carro e seguem de acordo com suas instruções, sendo vigiados por um helicóptero da polícia.

Durante o trajeto Mills pergunta para Doe se ele se acha especial, e ele responde que é seu trabalho, que será algo inesquecível, as pessoas mal compreenderão. A paisagem da cidade vai se alterando, dando lugar a rodovia e uma paisagem quase deserta, é neste momento que são expostas as questões sobre os assassinatos.

Mills questiona Doe indagando se ele se vê como um louco, e Doe pergunta se é mais fácil para ele o descrever como um louco. Doe afirma que foi escolhido pra cometer os crimes, mas Somerset o questiona que se ele foi escolhido, por que se diverte cometendo os assassinatos.

Ainda no carro, Doe expõe os motivos dos crimes, segundo ele as vítimas são pecadores, pessoas que corrompem a sociedade e seus assassinatos tem a função de limpar a sociedade. No mesmo diálogo, Doe faz questão de mostrar que deixou Mills viver e que durante todos os crimes ele estava no controle, calculou todos os movimentos.

Cabe destacar que as razões dos crimes de John Doe o enquadram como um *Serial Killer* missionário, “[...] socialmente não demonstra ser um psicótico, mas internamente tem a necessidade de “livrar” o mundo do que julga imoral ou indigno. Este tipo escolhe um certo grupo para matar, como prostitutas, homossexuais, etc.”.¹⁷¹

John Doe utiliza argumentos religiosos para matar, esse recurso cabe bem ao filme a ponto de descrever questões presentes na sociedade como: a obesidade, a prostituição, a corrupção judicial, a ganância, a vaidade e o tráfico de drogas. Todas essas questões estão presentes no cotidiano, são problemas sociais, isso provoca simpatia no público, pois traz questões que lhe são conhecidas. Torna-se um ponto essencial do filme, uma fantasia de Doe

¹⁷⁰ Cf.: CASOY, op. cit.

¹⁷¹ Ibidem, p. 14.

em limpar o mundo de todo o mal, essa limpeza social é colocada como necessária, mas a natureza destes crimes não é aceita pela sociedade.

Na sequência final do filme, o carro para no deserto, próximo a um trailer e uma estação de energia. Mills e Somerset descem do carro, em seguida Mills retira Doe de dentro do carro, não há ninguém no local, somente torres de energia. O helicóptero observa-os de uma distância considerável. Doe pergunta para Somerset que horas são, que responde “17h:01min”, Doe diz que falta pouco e leva os detetives para longe do carro.

Em seguida vê-se um furgão se aproximar, Somerset vai interceptar o veículo, o motorista diz que veio entregar uma encomenda para David Mills, e que um homem pagou 500 dólares para que fizesse a entrega. Somerset manda o motorista embora a pé e solicita pelo rádio que algum carro o apanhe.

Enquanto Somerset vai abrir a caixa deixada pelo motorista do furgão, Doe está sozinho com o detetive Mills, e Doe fala que o admira e que ele deve se orgulhar da vida que tem, mas Mills o manda calar a boca. Nesse momento Somerset abre a caixa e se assusta com o que tem em seu interior, manda que o helicóptero se afaste e diz que John Doe está no controle da situação.

Somerset corre em direção a Mills fala pra ele abaixar a arma, enquanto isso Doe confessa que tem inveja de Mills, ele o admira, assim como admira sua esposa Tracy, e conta que foi à casa de Mills logo de manhã. Mills está confuso, Doe fala que tentou brincar de marido, tentou experimentar a vida de um homem simples, não funcionou, mas trouxe uma lembrança, a cabeça de Tracy.

Somerset chega e Mills continua confuso, pergunta o que tem na caixa, Doe afirma que tem inveja da vida de Mills, e que a *Inveja* é o seu pecado. Mills continua a perguntar o que há dentro da caixa. Doe diz que sua mulher implorou pela vida dela e do bebê, Mills aponta a arma para Doe, Somerset pede para ele largar a arma, mas ele atira em Doe e o mata.

Doe assassinou a esposa de Mills, porque o invejava, de modo a buscar a *Ira* de Mills, sendo ao mesmo tempo castigado por seu pecado capital a *Inveja*. Portanto, ao longo do filme o assassino em série, esteve sempre no controle da situação e da própria reação do detetive. No final alternativo que não foi filmado, existente somente no *storyboard*¹⁷², Somerset é quem mata John Doe.

¹⁷² Trata-se de um projeto gráfico da sequência das cenas, baseado no roteiro.

A representação do assassino serial em *Se7en* remete a um desenvolvimento da narrativa cinematográfica, há um tratamento diferenciado, o assassino serial, é inteligente, determinado, sem qualquer ligação social, possui recursos, porém sem explicações de onde os obtém, é o outro, o assassino, o louco.

Em *Se7en* vê-se a caracterização sombria, sempre nublada e chuvosa da cidade, a não ser pela sequência final, apresentando através da literatura medieval como o assassino em série vê a sociedade moderna, uma sociedade apática e corrompida, representada através da cidade e do meio urbano.

Se7en sugere que o desenvolvimento das cidades contribuiu para a atuação dos assassinos em série, existe um abismo nas relações sociais. Um *Serial Killer* tem como vítimas em sua maioria, pessoas desconhecidas, sem laço aparente, e em uma metrópole isso não é problema, já que dificilmente as pessoas se conhecem.

Em *Se7en*, os assassinatos de Jonathan Doe punem a sociedade, pela profunda apatia social que existe e pela degradação social e moral. Não obstante, todas as vítimas de John Doe foram torturadas e mortas em seu local de trabalho ou em casa, não é de se estranhar que ele conseguiu manter um homem por um ano em sua cama, sem ninguém sequer sentir falta dele, bastava pagar o aluguel em dia.

O próprio John Doe morava em um apartamento imundo, sem nem mesmo alguém saber algo sobre ele, vários indivíduos morando em um mesmo local, mas sem nem sequer terem contato visual.

O que se pode verificar ao longo de *Se7en*, é a forte crítica a sociedade contemporânea, aos prazeres, vivências e ao modo como são constituídas as relações sociais. A figura do *Serial Killer* é caracterizada como um ser com reflexões frente aos problemas da sociedade através dos preceitos cristãos, ao mesmo tempo em que decidiu se isolar, mesclando suas fantasias assassinas com seu profundo desprezo pela sociedade.

Como se viu nas últimas décadas, antes de *O Silêncio dos Inocentes* (1991) e *Se7en* (1995), o cinema comercial tem apresentado milhares de filmes sobre *Serial Killers*, desde a década de 1920. Cabe aqui refletirmos frente aos interesses pelo assunto expresso no cinema, e de que isto está relacionado com a ocorrência de uma série de crimes ao redor do mundo e especialmente nos Estados Unidos.

Como se destacou nos capítulos anteriores, o cinema abordou tal tema em inúmeras produções, sendo que em muitas não havia sequer um conhecimento científico eficaz sobre assassinatos em série. É interessante perceber até que ponto vai esta relação, entre fatos

presentes na sociedade transpostos para as telas do cinema. Deve-se pensar frente à relação entre o espectador e a produção fílmica, dentre todo o sucesso de filmes que abordaram esta temática, em diferentes gêneros cinematográficos.

No decorrer dos anos 1990 e 2000, as produções sobre assassinos em série acabaram se apropriando dos diversos avanços científicos, tendo em conta que há mais de 70 anos, muitos filmes apresentaram sua visão frente aos indivíduos que matavam uma série de pessoas. Nos últimos anos, muitas produções adotaram uma espécie de instituição legitimadora, de tal modo o FBI acabou se tornando a maior arma contra os assassinos em série.

Não é somente a partir da temática dos assassinos em série no cinema, mas isso também migrou para os seriados de TV, do qual acabou evoluindo para uma série de enredos nos quais a ciência é a fonte de toda a justiça, legitimadora do poder, sempre neutra e pronta para colocar os criminosos atrás das grades.

No cinema é com produções como *O Silêncio dos Inocentes* (1991) e *Se7en* (1995) que se pode notar a emergência das ciências forenses, também pode-se observar como a representação dos *Serial Killers* se alterou, bem como, os imaginários sociais frente a tais indivíduos, destacando que a indústria do cinema necessita revisar e abordar outros contextos sociais para que tais filmes chamem a atenção de seus espectadores.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O principal objetivo desta dissertação foi de produzir uma análise de como as histórias dos assassinos em série são retratadas/representadas no cinema, ou seja, notar como são elaboradas as representações dos *Serial Killers* e que impactos e transformações causaram através das estratégias da linguagem/estética da narrativa cinematográfica. De tal modo apontando os diversos estereótipos que se desenvolveram ao longo dos anos frente aos assassinos em série, destacando também as questões sociais e culturais que os cercam.

Como se pode observar ao longo do estudo, a enorme produção cinematográfica frente aos assassinos em série decorre desde os anos de 1920 com filmes significativos, tanto para a temática, quanto para a história do cinema. De forma que se tornou cada vez mais crescente ao longo dos anos, com diferentes abordagens, refletindo assim uma ideia do assassino serial, ou melhor, diferentes imaginários acerca destes indivíduos.

Percebem-se diversas características dentro da temática dos assassinos em série, como o diálogo do cinema com o próprio cinema, as questões sociais e culturais que o envolvem e certamente com as questões econômicas, já que o cinema é uma indústria. O cinema aborda o tema a cerca de 90 anos, mas foi alterando a abordagem de tais assassinos ao longo das décadas, ou seja, para conquistar seu público, certamente abordando várias questões, conhecimentos e visões sobre os *Serial Killers*.

Lembrem-se dos *slasher movies* e seu público adolescente, apresentando uma visão paranóica do assassino em série, bem como questões de apelo moral e sexual de suas vítimas. E também do desenvolvimento da abordagem dos assassinatos em série, em fins dos 1980 e início dos anos de 1990, tendo o FBI enquanto instituição legitimadora da lei e da ordem, bem como, a ciência investigativa, que se pode apontar como uma forte influência para a crescente produção de seriados de TV nos últimos anos.

Logicamente que esse avanço foi gradativo, já que se podem ver questões voltadas a ciências forenses nos filmes do gênero *giallo*, e em várias produções estadunidenses ao longo dos anos, certamente não apresentando um grau avançado do conhecimento sobre os assassinos em série, já que o termo foi cunhado na década de 1970, mas muitos avanços na investigação criminal estão presentes em diversas produções, em maior ou menor grau, dependendo do ano e da abordagem dada pelo filme.

O cinema ao longo dos anos representou os *Serial Killers*, muitas vezes de forma mais apurada e outras nem tanto, mas sempre apresentou uma visão dos crimes seriais, também nota-se uma certa valorização dos assassinatos em série, principalmente pelos estadunidenses.

O EUA é o país com o maior número de assassinos em série em todo o planeta, e como se viu esse registro não diz respeito apenas a casos reais, pois a maior produção cinematográfica, televisiva e literária diz respeito aos EUA. Os *Serial Killers* acabaram assumindo um papel de destaque, como se fossem celebridades, escrevendo livros, dando autógrafos, vendendo direitos a filmes, o que constituiu uma espécie de cultura do assassino em série.

Ainda pode-se notar que diversas visões ao longo dos filmes sugerem que o assassinato em série é condizente com a sociedade moderna, tornou-se cada vez mais presente, para não dizer comum, vemos noticiários em diversos países relatando casos de assassinos em série. Evidentemente existem relatos de casos antigos de assassinos em série, como Gilles de Rais na Idade Média, dentre outros, mas sem qualquer comparação com os registros atuais.

Com exceção de algumas produções onde os assassinatos acontecem em lugares isolados, pode-se notar que a ação dos *Serial Killers* está relacionada intensamente com o ambiente urbano, com a sociedade cada vez mais individualista, nas quais as pessoas não se conhecem, onde não existem laços sociais.

Certamente não cabe aqui as discussões frente aos motivos que levam um indivíduo a se tornar um assassino em série, sejam quais forem. Somente buscou-se destacar como o cinema enquanto produto da sociedade representou tais indivíduos, seja em visões mais apuradas ou não. O cinema enquanto fonte histórica, nos mostrou como diversas questões sociais e culturais estão intrinsecamente relacionadas com os *Serial Killers*.

FONTES E FILMOGRAFIA

ACAMPAMENTO Sinistro [Sleepaway Camp]. Direção de Robert Hiltzik. Roteiro de Robert Hiltzik e Marshall Brikman. EUA. Produzido por Robert Hiltzik, Jack Grossberg, Jerry Silva e Michele Tatosian. Distribuição American Eagle Films/United Film Distribution, 1983. 1DVD vídeo (88 min.); Colorido.

A CASA dos 1000 Corpos [House of 1000 Corpses]. Direção de Rob Zombie. Roteiro de Rob Zombie. EUA. Produzido por Andy Gould. Distribuição Lions Gate Films Inc., 2003. 1DVD vídeo (88 min.); Colorido.

AS DUAS Faces da Lei [Righteous Kill]. Direção de Jon Avnet. Roteiro de Russell Gewirtz. EUA. Produzido por Jon Avnet, Randall Emmett, George Furla, Lati Grobman, Avi Lerner, Alexandra Milchan e Daniel M. Rosenberg. Distribuição Lions Gate Films/California Filmes, 2009. 1DVD vídeo (101 min.); Colorido.

A HORA do Pesadelo [A Nightmare On Elm Street]. Direção de Wes Craven. Roteiro de Wes Craven. EUA. Produzido por Robert Shaye. Distribuição New Line Cinema, 1984. 1VHS vídeo (91 min.); Colorido.

AMOR Bandido [Amor Bandido]. Direção de Bruno Barreto. Roteiro de José Louzeiro e Leopoldo Serran. Brasil. Produzido por Lucy Barreto e Luiz Carlos Barreto. Distribuição Embrafilme, 1982. 1DVD vídeo (90 min.); Colorido.

A MORTE pede Carona [The Hitcher]. Direção de Robert Harmon. Roteiro de Eric Red. EUA. Produzido por David Bombyk e Kip Ohman. Distribuição TriStar Pictures, 1986. 1VHS vídeo (97 min.); Colorido.

A NOITE DAS BRINCADEIRAS MORTAIS [April Fool's Day]. Direção de Fred Walton. Roteiro de Danilo Bach. EUA. Produzido por . Distribuição CIC, 1986. 1DVD vídeo (89 min.); Colorido.

A SÉTIMA Alma [My Soul to Take]. Direção de Wes Craven. Roteiro de Wes Craven. EUA. Produzido por Wes Craven, Anthony Katagas e Iya Labunka. Distribuição Imagem Filmes, 2010. 1DVD vídeo (110 min.); Colorido.

ASSASSINATO por Decreto [Murder By Decree]. Direção de Bob Clark. Roteiro de John Hopkins. Canadá/Inglaterra. Produzido por Bob Clark, René Dupont e Robert A. Goldston. Distribuição Globo Vídeo, 1979. 1VHS (123 min.); Colorido.

ASSASSINOS por Natureza [Natural Born Killers]. Direção de Oliver Stone. Roteiro de Quentin Tarantino, David Veloz, Richard Rutowski, Oliver Stone. EUA. Produzido por Clayton Townsend, Jane Hamsher e Don Murphy. Distribuição Warner Bros, 1994. 1DVD vídeo (119 min.); Colorido.

A SOMBRA de uma Dúvida [Shadow of a Doubt]. Direção de Alfred Hitchcock. Roteiro de Sally Benson, Alma Reville, Gordon McDonell. EUA. Produzido por Jack H. Skirball. Distribuição Universal Pictures, 1943. 1DVD vídeo (103 min.); P&B.

- A TORTURA do Medo [Peeping Tom]. Direção de Michael Powell. Roteiro de Leo Marks. Inglaterra. Produzido por Michael Powell. Distribuição Silver Screen, 1960. 1DVD vídeo (101 min.); Colorido.
- A VIDA é Bela [La Vita è Bella]. Direção de Roberto Benigni. Roteiro de Roberto Benigni e Vincenzo Cerami. Itália. Produzido por Gianluigi Braschi e Elda Ferri. Distribuição Miramax Films, 1997. 1DVD vídeo (122 min.); Colorido.
- A VINGANÇA de Cropsy/CHAMAS da Morte [The Burning]. Direção de Tony Maylam. Roteiro de Tony Maylam, Harvey Weinstein, Brad Grey, Peter Lawrence. Canadá/EUA. Produzido por Miramax Films e The Cropsy Venture. Distribuição F. J. Lucas, 1981. 1DVD vídeo (91 min.); Colorido.
- BARBA Azul [Bluebeard]. Direção de Edgar G. Ulmer. Roteiro de Pierre Gendron. EUA. Produzido por Producers Releasing Corporation. Distribuição de Reel Media International, 1944. 1DVD vídeo (72 min.); P&B.
- BEIJOS que Matam [Kiss the Girls]. Direção de Gary Fleder. Roteiro de James Patterson e David Klass. EUA. Produzido por David Klass. Distribuição CIC, 1997. 1DVD vídeo (111 min.); Colorido.
- CAÇADA ao Amanhecer [Manhunter]. Direção de Michael Mann. Roteiro de Thomas Harris e Michael Mann. EUA. Produzido por De Laurentiis Entertainment Group. Distribuição Universal Pictures do Brasil, 1986. 1DVD vídeo (119 min.); Colorido.
- CIDADÃO X [Citizen X]. Direção de Chris Gerolmo. Roteiro de Robert Cullen e Chris Gerolmo. EUA. Produzido por Asylum Films/Citadel Entertainment/Home Box Office. Distribuição Top Tape, 1995. 1VHS vídeo (105 min.); Colorido.
- CONDESSA de Sangue [Bathory]. Direção de Juraj Jakubisko. Roteiro de John Paul Chapple e Juraj Jakubisko. Eslováquia/Hungria/Reino Unido/República Tcheca. Produzido por Eurofilm Stúdió. Distribuição Paramount Pictures, 2008. 1DVD vídeo (134 min.); Colorido.
- COPYCAT: a vida imita a morte [Copycat]. Direção de Jon Amiel. Roteiro de Ann Biderman, David Madsen e Frank Pierson. EUA. Produzido por Arnon Milchan e Mark Tarlov. Distribuição Warner Bros, 1995. 1DVD vídeo (123 min.); Colorido.
- CRYWOLF: O Jogo da Mentira [Crywolf]. Direção de Jeff Wadlow. Roteiro de Beau Bauman e Jeff Wadlow. EUA. Produzido por Beau Bauman. Distribuição Universal Pictures / Focus Features / Imagem Filmes, 2005. 1DVD vídeo (90 min.); Colorido.
- D-TOX [D-Tox]. Direção de Jim Gillespie. Roteiro de Ron L. Brinkerhoff. EUA. Produzido por Brian Grazer, Ron Howard, Karen Kehela, Ric Kidney e Kevin King. Distribuição Universal Pictures do Brasil, 2002. 1DVD vídeo (96 min.); Colorido.
- DIA DOS Namorados Macabro [My Bloody Valentine]. Direção de George Mihalka. Roteiro de John Beaird e Stephen A. Miller. Canadá. Produzido por André Link, John Dunning e Stephen A. Miller. Distribuição CIC, 1981. 1DVD vídeo (91 min.); Colorido.

DO INFERNO [From Hell] Direção de Albert Hughes e Allen Hughes. Roteiro de Terry Hayes e Rafael Yglesias. EUA. Produzido por Jane Hamsher, Kevin J. Messick e Don Murphy. Distribuição 20th Century Fox Film Corporation, 2001. 1DVD vídeo (121 min.); Colorido.

DRAGÃO Vermelho [Red Dragon]. Direção de Brett Ratner. Roteiro de Ted Tally. EUA. Produzido por Dino De Laurentiis e Martha Schumacher. Distribuição Universal Pictures/Metro-Goldwyn-Mayer/UIP, 2001. 1VHS vídeo (126 min.); Colorido.

ED GEIN: o assassino de Plainfield [Ed Gein: the butcher of Plainfield]. Direção de Michael Feifer. Roteiro de Michael Feifer. EUA. Produzido por Barry Barnholtz. Distribuição Feifer Worldwide, 2007. 1DVD vídeo (90 min.); Colorido

ED GEIN: o Serial Killer [In the Light of the Moon]. Direção de Chuck Parello. Roteiro de Stephen Johnston. EUA. Produzido por Michael Musical, Mark Boot e Hamish McAlpine. Distribuição Europa filmes, 2000. 1DVD vídeo (89 min.); Colorido.

ESTE Mundo é um Hospício [Arsenic and Old Lace]. Direção de Frank Capra. Roteiro de Julius J. Epstein, Philip G. Epstein. EUA. Produzido por Frank Capra. Distribuição Warner Bros, 1944. 1DVD vídeo (158 min.); P&B.

EU SEI o que vocês fizeram no verão passado [I Know What You Did Last Summer]. Direção de Jim Gillespie. Roterio de Kevin Williamson. EUA. Produzido por Stokely Chaffin, Erik Feig e Neal H. Moritz. Distribuição Columbia Pictures / Sony Pictures Entertainment, 1997. 1DVD vídeo (101 min.); Colorido.

EVILENKO [Evilenko]. Direção de David Grieco. Roteiro de David Grieco. Itália. Produzido por Mario Cotone. Distribuição Flashstar, 2004. 1DVD vídeo (90 min.); Colorido.

FRENESI [Frenzy]. Direção de Alfred Hitchcock. Roteiro de Anthony Shaffer. Inglaterra. Produzido por Brian Burgess. Distribuição Universal Pictures, 1972. 1DVD vídeo (120 min.); Colorido.

GACY [Gacy]. Direção de Clive Saunders. Roteiro de David Birke e Clive Saunders. EUA. Produzido por DEJ Productions. Distribuição Lions Gate Films Home Entertainment, 2003. 1DVD video (88 min.); Colorido.

HALLOWEEN: A Noite do Terror [Halloween]. Direção de John Carpenter. Roteiro de Debra Hill e John Carpenter. EUA. Produzido por Debra Hill. Distribuição Europa Films, 1978. 1 DVD vídeo (93 min.); Colorido.

HALLOWEEN: O Início [Halloween]. Direção de Rob Zombie. Roteiro de Rob Zombie, Debra Hill e John Carpenter. EUA. Produzido por Malek Akkad, Andy Gould, Andrew G. La Marca e Rob Zombie. Distribuição Dimension Films/MGM/Playarte, 2007. 1DVD video (109 min.); Colorido.

JOGOS MORTAIS [Saw]. Direção de James Wan. Roteiro de James Wan e Leigh Whannell. EUA. Produzido por. Distribuição Paris Filmes, 2004. 1DVD video (102 min.); Colorido.

HANNIBAL: a origem do mal [Hannibal Rising]. Direção Peter Webber. Roteiro Thomas Harris. EUA. Produzido por Tarak Ben Ammar, Dino De Laurentiis e Martha De Laurentiis. Distribuição MGM/The Weinstein Company/Imagem Filmes, 2007. 1DVD vídeo (117 min.); Colorido.

HANNIBAL [Hannibal]. Direção de Ridley Scott. Roteiro de Thomas Harris, David Mamet e Steven Zaillian. EUA. Produzido por Dino De Laurentiis e Martha Schumacher. Distribuição MGM/Universal Pictures, 2001. 1VHS vídeo (130 min.); Colorido.

HENRY: o retrato de um assassino [Henry: Portrait of a Serial Killer]. Direção de John McNaughton. Roteiro de Richard Fire e John McNaughton. EUA. Produzido por Malik B. Ali. Distribuição Look Films, 1986. 1DVD vídeo (83 min.); Colorido.

INSTINTO Secreto [Mr. Brooks]. Direção de Bruce A. Evans. Roteiro de Bruce A. Evans e Raynold Gideon. EUA. Produzido por Jim Wilson, Raynold Gideon e Kevin Costner. Distribuição MGM/Imagem Filmes, 2007. 1DVD vídeo (120 min.); Colorido.

JACK: o Estripador [Jack, the Ripper]. Direção de Robert S. Baker e Monty Berman. Roteiro de Peter Hammond e Colin Craig. Reino Unido. Produzido por Mid Century Film Productions Ltd. Distribuição Paramount Pictures, 1959. 1DVD vídeo (84 min.); P&B.

JENNIFER 8: a próxima vítima [Jennifer 8]. Direção de Bruce Robinson. Roteiro de Bruce Robinson. EUA. Produzido por Gary Lucchesi, Scott Rudin e David Wimbury. Distribuição Paramount Pictures do Brasil, 1992. 1DVD vídeo (127 min.); Colorido.

KALIFORNIA: uma viagem ao inferno [Kalifornia]. Direção de Dominic Sena. Roteiro de Tim Metcalfe. EUA. Produzido por Steve Golin, Aristides McGarry e Sigurjon Sighvatsson. Distribuição Fox Home Entertainment, 1993. 1DVD vídeo (118 min.); Colorido.

KARLA: Paixão Assassina [Karla]. Direção de Joel Bender. Roteiro de Joel Bender, Manette Rosen e Michael D. Sellers. EUA. Produzido por Marlon Parry e Michael D. Sellers. Distribuição Paramount Home Entertainment, 2005. 1DVD vídeo (99 min.); Colorido.

LENDA URBANA [Urban Legend]. Direção de Jamie Blanks. Roteiro de Silvio Horta. EUA. Produzido por Gina Matthews, Michael McDonnell e Neal H. Moritz. Distribuição Sony Pictures, 1998. 1DVD vídeo (99 min.); Colorido.

MAMÃE é de Morte [Serial Mom]. Direção de John Waters. Roteiro de John Waters. EUA. Produzido por John Fiedler e Mark Tarlov. Distribuição Spectrama, 1994. 1DVD vídeo (93 min.); Colorido.

MENTE Assassina [Dahmer]. Direção David Jacobson. Roteiro de David Birke e David Jacobson. EUA. Produzido por Larry Rattner. Distribuição Peninsula Films, 2002. 1DVD vídeo (101 min.); Colorido.

MONSTER: Desejo Assassino [Monster]. Direção de Patty Jenkins. Roteiro de Patty Jenkins. EUA. Produzido por Mark Damon, Donald Kushner, Sammy Lee, Charlize Theron e Brad Wyman. Distribuição Newmarket Film Group, 2003. 1DVD vídeo (111 min.); Colorido.

M, O Vampiro de Dusseldorf [M]. Direção de Fritz Lang. Roteiro de Fritz Lang, Thea von Harbou e Egon Jacobson. Alemanha. Produzido por Seymour Nebenzal. Distribuição Continental Home Vídeo, 1931. 1DVD vídeo (111 min.); P&B.

NOITE do Terror [Black Christmas]. Direção de Bob Clark. Roteiro de Roy Moore. Canadá. Produzido por Bob Clark. Distribuição Paris Filmes, 1974. 1DVD vídeo (98 min.); Colorido.

NO SILÊNCIO de uma Cidade [While the City Sleeps]. Direção de Fritz Lang. Roteiro de Casey Robinson. EUA. Produzido por Bert E. Friedlob Productions. Distribuição Continental Home Video, 1956. (100 min.); P&B.

O BANDIDO da Luz Vermelha. Direção de Rogério Sganzerla. Roteiro de : Rogério Sganzerla. Brasil. Produzido por José da Costa Cordeiro, José Alberto Reis, Rogério Sganzerla. Distribuição Urânio Filmes / Riofilmes, 1968. 1DVD vídeo (92 min.); P&B.

O BARBA Azul [Monsieur Verdoux]. Direção de Charles Chaplin. Roteiro de Orson Welles, Charles Chaplin. EUA. Produzido por Charles Chaplin. Distribuição Warnes Bros, 1947. 1DVD vídeo (123 min.); P&B.

O COLECIONADOR [The Collector]. Direção de William Wyler. Roteiro de. EUA/Reino Unido. Produzido por Jud Kinberg e John Kohn. Distribuição Columbia Pictures, 1965. 1DVD vídeo (119 min.); Colorido.

O COLECIONADOR de Ossos [The Bone Collector]. Direção de Phillip Noyce. Roteiro de Jeremy Iacone. EUA. Produzido por Martin Bregman. Distribuição Columbia Pictures, 1999. 1DVD vídeo (118 min.); Colorido.

O ENCOURAÇADO Potemkin [Bronenosets Potyomkin]. Direção de Sergei Eisenstein. Roteiro de Nina Agadjanova e Sergei Eisenstein. URSS. Produzido por Jacob Bliokh. Distribuição Continental Home Video, 1925. 1DVD vídeo (75 min.); P&B.

O EXORCISTA III [The Exorcist III]. Direção de William Peter Blatty. Roteiro de William Peter Blatty. EUA. Produzido por Carter De Haven Jr. e Carter DeHaven. Distribuição Warner Bros, 1990. 1DVD vídeo (100 min.); Colorido.

O ESTRANGULADOR de Rillington Place [10 Rillington Place]. Direção de Richard Fleischer. Roteiro de Clive Exton. Inglaterra. Produzido por Basil Appleby, Leslie Linder e Martin Ransohoff. Distribuição Columbia Pictures, 1971. 1DVD vídeo (111 min.); Colorido.

O HOMEM que Odiava as Mulheres [The Boston Strangler]. Direção de Richard Fleischer. Roteiro de Edward Anhalt. EUA. Produzido por Robert Fryer. Distribuição Fox Home Entertainment, 1968. 1DVD vídeo (116 min.); Colorido.

OLHOS Diabólicos [La ragazza che sapeva troppo]. Direção de Mario Bava. Roteiro de Mario Bava, Enzo Corbucci, Ennio De Concini, Eliana De Sabata, Mino Guerrini. Itália. Produzido por Massimo De Rita. Distribuição Galatea Film, 1963. 1VHS vídeo (92 min.); P&B.

- O MASSACRE da Serra Elétrica [The Texas Chainsaw Massacre]. Direção de Tob Hoper. Roteiro de Kim Henkel e Tobe Hooper. EUA. Produzido por Tobe Hooper. Distribuição Europa Films, 1974. 1 DVD vídeo (83 min.); Colorido.
- O MASSACRE da Serra Elétrica [The Texas Chainsaw Massacre]. Direção de Marcus nispel. Roteiro de Scott Kosar. EUA. Produzido por Michael Bay e Mike Fleiss. Distribuição Playarte, 2003. 1 DVD vídeo (100 min.); Colorido.
- O MASSACRE da Serra Elétrica: O Início [The Texas Chainsaw Massacre: The Beginning]. Direção de Jonathan Liebesman. Roteiro de David J. Schow e Sheldon Turner. EUA. Produzido por Michael Bay, Mike Fleiss, Andrew Form e Brad Fuller. Distribuição Playarte e New Line Cinema, 2006. 1 DVD vídeo (91 min.); Colorido.
- O MENSAGEIRO do Diabo [The Night of the Hunter]. Direção de Charles Laughton. Roteiro de James Agee. EUA. Produzido por Paul Gregory. Distribuição United Artists/Columbia Pictures Corporation Ltd., 1955. 1DVD vídeo (93 min.); P&B.
- O MONSTRO [Il Mostro]. Direção de Roberto Benigni. Roteiro de Roberto Benigni, Michel Blanc e Vincenzo Cerami. Itália/França. Produzido por Yves Attal e Roberto Benigni. Distribuição HVC Films, 1994. 1DVD vídeo (110 min.); Colorido.
- O NOME da Rosa [Der Name der Rose]. Direção de Jean-Jacques Annaud. Roteiro de Andrew Birkin, Gérard Brach, Howard Franklin e Alain Godard. França/Itália/Alemanha. Produzido por Bernd Eichinger, Bernd Schaefer. Distribuição 20th Century Fox Film Corporation, 1986. 1 DVD vídeo (130 min.); Colorido.
- O PADRASTO [The Stepfather]. Direção de Joseph Ruben. Roteiro de Carolyn Lefcourt, Brian Garfield e Donald E. Westlake. EUA/Reino Unido. Produzido por Jay Benson. Distribuição VTI Home Video, 1987. 1DVD vídeo (89 min.); Colorido.
- O PÁSSARO das Plumas de Cristal [L' Uccello dalle piume di cristallo]. Direção de Dario Argento. Roteiro Dario Argento. Itália/Alemanha Ocidental. Produzido por Salvatore Argento. Distribuição Aurora Dvd, 1970. 1DVD vídeo (98 min.); Colorido.
- O PENSIONISTA [The Lodger: a Story of the London Fog]. Direção de Alfred Hitchcock. Roteiro de Eliot Stannard. Inglaterra. Produzido por Carlyle Blackwell Productions. Distribuição Multi Media Group, 1927. 1DVD vídeo (75 min.); P&B.
- O PRINCIPAL Suspeito [Nightwatch]. Direção de Ole Bornedal. Roteiro de Ole Bornedal e Steven Soderbergh. EUA. Produzido por Dimension Films, Michael Obel Productions. Distribuição Lumière, 1997. 1DVD vídeo (105 min.); Colorido.
- O SILÊNCIO dos Inocentes [The Silence of the Lambs]. Direção Jonathan Demme. Roteiro de Jonathan Demme e Ted Tally. EUA. Produzido por Ron Bozman, Edward Saxon e Kenneth Utt. Distribuição Orion Pictures, 1991. 1 DVD vídeo (118 min.); Colorido.
- O TREM do Terror [Terror Train]. Direção de Roger Spottiswoode. Roteiro de T. Y. Drake. Canadá/EUA. Produzido por Harold Greenberg. Distribuição Astral Films, 1980. 1DVD vídeo (97 min.); Colorido.

- O VERÃO de Sam [Summer of Sam]. Direção de Spike Lee. Roteiro de Victor Colicchio, Michael Imperioli e Spike Lee. EUA. Produzido por John Kilik e Spike Lee. Distribuição Europa Filmes, 1999. 1DVD vídeo (142 min.); Colorido.
- O XANGÔ de Baker Street [O Xangô de Baker Street]. Direção de Miguel Faria Jr. Roteiro de Patrícia Melo. Brasil/Portugal. Produzido por Bruno Stroppiana. Distribuição Columbia TriStar Films, 2001. 1DVD vídeo (118 min.); Colorido
- PÂNICO [Scream]. Direção de Wes Craven. Roteiro de Kevin Williamson. EUA. Produzido por Cathy Konrad e Cary Woods. Distribuição Dimension Filmes/Miramax Films, 1996. 1DVD vídeo (110 min.); Colorido.
- PARCEIROS da Noite [Cruising]. Direção de William Friedkin e Gerald Walker. Roteiro de William Friedkin. EUA. Produzido por Jerry Weintraub. Distribuição Warner Home Vídeo, 1980. 1DVD vídeo (106 min.); Colorido.
- PERFUME: a história de um assassino [Perfume: the story of a murderer]. Direção de Tom Tykwer. Roteiro de Andrew Birkin, Tom Tykwer e Bernd Eichinger. França/Alemanha/Espanha. Produzido por Bernd Eichinger. Distribuição DreamWorks SKG / Paramount Pictures / Paris Filmes, 2006. 1DVD vídeo (147 min.); Colorido.
- PERIGO na Noite [Nattevagten]. Direção de Ole Bonerdal. Roteiro de Ole Boneddal. Dinamarca. Produzido por Thura Film. Distribuição Califórnia Home Video, 1994. 1VHS vídeo (104 min.); Colorido.
- PERSEGUIDOR Implacável [Dirty Harry]. Direção de Don Siegel. Roteiro de Harry Julian Fink e Rita M. Fink. EUA. Produzido por Don Siegel. Distribuição Warner Home Vídeo, 1971. 1DVD vídeo (102 min.); Colorido.
- POSSUÍDOS [Fallen]. Direção de Gregory Hoblit. Roteiro de Nicholas Kazan. EUA. Produzido por Charles Roven e Dawn Steel. Distribuição Warner bros, 1998. 1DVD vídeo (125 min.); Colorido.
- PRELÚDIO para Matar [Profondo Rosso]. Direção de Dario Argento. Roteiro de Dario Argento e Bernardino Zapponi. Itália. Produzido por Claudio Argento e Salvatore Argento. Distribuição London Films, 1975. 1DVD vídeo (126 min.); Colorido.
- PSICOPATA Americano [American Psycho]. Direção de Mary Harron. Roteiro de Mary Harron. EUA. Produzido por Chris Hanley e Edward R. Pressman. Distribuição Europa Filmes, 2000. 1DVD vídeo (101 min.); Colorido.
- PSICOSE [Psycho]. Direção de Alfred Hitchcock. Roteiro de Joseph Stefano. EUA. Produzido por Alfred Hitchcock. Distribuição Paramount Pictures do Brasil, 1960. 1DVD vídeo (107 min.); P&B.
- SE7EN: os sete crimes capitais [Se7en]. Direção de David Fincher. Roteiro de Andrew Kevin Walker. EUA. Produzido por Arnold Kopelson e Phyllis Carlyle. Distribuição New Line Cinema, 1995. 1VHS vídeo (125 min.); Colorido.

SEIS Mulheres para o Assassino [Sei donne per l'assassino]. Direção de Mario Bava. Roteiro de Mario Bava, Giuseppe Barilla e Marcello Fondato. Itália/Alemanha Ocidental/França. Produzido por Alfredo Mirabile e Massimo Patrizi. Distribuição VCI Entertainment, 1964. 1DVD vídeo (88 min.); Colorido.

SEXTA-FEIRA 13 [Friday the 13th]. Direção de Sean S. Cunningham. Roteiro de Victor Miller, Sean S. Cunningham e Ron Kurz. EUA. Produzido por Sean S. Cunningham. Distribuição Paramount Pictures, 1980. 1DVD vídeo (95 min.); Colorido.

SEXTA-FEIRA 13 [Friday the 13th]. Direção de Marcus Nispel. Roteiro de Damian Shannon e Mark Swift. EUA. Produzido por Michael Bay. Distribuição Paramount Home Entertainment, 2009. 1DVD vídeo (97 min.); Colorido.

THE Gray Man [The Gray Man]. Direção de Scott L. Flynn. Roteiro de Lee Fontanella e Colleen Cochran. EUA. Produzido por RavenWolf Films. Distribuição VVS Films, 2007. 1DVD vídeo (98 min.); Colorido.

TENEBRE [Tenebrae]. Direção de Dario Argento. Roteiro de Dario Argento. Itália. Produzido por Claudio Argento. Distribuição Titanus, 1982. 1DVD vídeo (110 min.); Colorido.

UMA FACA na Escuridão [Lo strano vizio della signora Wardh]. Direção de Sergio Martino. Roteiro de Eduardo Manzanos Brochero. Itália. Produzido por Ernesto Gastaldi. Distribuição London Films, 1971. 1DVD vídeo (81 min.); Colorido.

UM ASSASSINO à Solta [Switchback]. Direção de Jeb Stuart. Roteiro de Jeb Stuart. EUA. Produzido por Gale Anne Hurd. Distribuição Paramount Pictures, 1997. 1VHS vídeo (118 min.); Colorido.

V de Vingança [V for Vendetta]. Direção de James McTeigue. Roteiro de Andy Wachowski, Larry Wachowski. EUA/Alemanha. Produzido por Grant Hill, Joel Silver, Andy Wachowski e Larry Wachowski. Distribuição Warner Home Vídeo, 2006. 1DVD vídeo (132 min.); Colorido.

VESTIDA para Matar [Dressed to Kill]. Direção de Brian De Palma. Roteiro de Brian De Palma. EUA. Produzido por Filmways Pictures. Distribuição Fox Filmes, 1980. 1DVD vídeo (105 min.); Colorido.

VÍTIMAS de Uma Paixão [Sea of Love]. Direção de Harold Becker. Roteiro de Richard Price. EUA. Produzido por Martin Bregman e Louis A. Stroller. Distribuição Universal Pictures, 1989. 1DVD (112 min.); Colorido.

WOLF CREEK: Viagem ao Inferno [Wolf Creek]. Direção de Greg McLean. Roteiro de Greg McLean. Austrália. Produzido por David Lightfoot e Greg McLean. Distribuição Imagem Filmes/The Weinstein Company LLC, 2005. 1DVD vídeo (99 min.); Colorido.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARAUJO, Inácio. *Cinema: o mundo em movimento*. São Paulo: Scipione, 1995.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas, SP: Papyrus, 2003.
- BACZKO, Bronislaw. Imaginação social. In: ROMANO, Ruggiero (org.). *Enciclopédia Einaudi*. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1985. v. 5.
- BARROS, José D'Assunção. Cinema e História: as funções do Cinema como fonte, agente e representação da História. In: *Revista Ler História* (Revista do ISCTE – Lisboa, Portugal). 2007. n.º. 52, p. 127-159.
- BENSHOFF, Harry M. *America on Film representing race, class, gender, and sexuality at the movies*. Oxford: Wiley-Blackwell, 2004.
- BERNAVA, Cristian Carla. *Violência e Feminino no cinema contemporâneo*. 2010. 213 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.
- BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: M. M. Ferreira & J. Amado (orgs.). *Usos & abusos da História Oral*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 1996.
- BURKE, Peter; BRIGGS, Asa. *Uma História Social da Mídia: de Gutenberg à Internet*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.
- CASOY, Ilana. *Serial killer: louco ou cruel?* 6. ed. São Paulo: Madras, 2004.
- CERTEAU, Michel. *A Invenção do Cotidiano*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1994.
- CHARTIER, Roger. *O mundo como representação*. Estudos Avançados, jan-abril/1991, 11(5), p. 173-191.
- CHERRY, Brigid. *Horror*. London/New York: Routledge, 2009.
- CLOVER, Carol J. *Men, Women and Chain Saws: Gender in Modern Horror Film*. Princeton: Princeton University Press, 1992.
- FERRO, Marc. *Cinema e História*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992, p. 84.
- GREIG, Charlotte. *Serial Killers: Nas mentes dos monstros*. São Paulo: Madras, 2010.
- HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Org. Liv Sovik. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- HUTCHINGS, Peter. *Historical Dictionary of Horror Cinema*. Maryland: Scarecrow Press, Inc., 2008.

- KORNIS, Mônica Almeida. História e Cinema: um debate metodológico. *Revista de Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, p. 237-250.
- KORNIS, Mônica A. *Cinema, televisão e história*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008, p. 11.
- LE BLANC, Michelle; ODELL, Collin. *Vampire Films*. Harpenden: Pocket Essentials, 2008.
- LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Campinas: SP Editora, 1990.
- MCCARTHY, Soren. *Cult Movies in Sixty Seconds*. Londres: Fusion Press, 2003.
- MEIRELLES, William Reis. *O Cinema como Fonte para o Estudo da História*. História & Ensino (UEL), Londrina, v. 3, p. 113-122, 1997.
- MERTEN, Luiz Carlos. *Cinema: entre a realidade e o artifício*. 2ª Ed. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2005.
- MOCELLIN, Renato. *História e Cinema: educação para as mídias*. São Paulo: Editora do Brasil, 2009.
- MORETTIN, Eduardo. O cinema como fonte história na obra de Marc Ferro. IN: CAPELATO, Maria Helena et al. (orgs.). *História e cinema: dimensões históricas do audiovisual*. São Paulo: Alameda, 2007.
- MICHAUD, Yves. *A Violência*. São Paulo: Editora Ática, 1989.
- NAPOLITANO, Marcos. Fontes audiovisuais: a história depois do papel. In: PINSKY, Carla Bassanesi (org.). *Fontes Históricas*. São Paulo: Contexto, 2005, p. 235-289.
- OLIVEIRA, Dennison. O cinema como fonte para a história. In: *Fontes históricas: métodos e tipologias*, 2008, Curitiba. III Evento de Extensão em Pesquisa Histórica, 2008, p. 01-12.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. *Cidades visíveis, cidades sensíveis, cidades imaginárias*. Revista Brasileira de História. v.27 n.53 São Paulo jan./jun. 2007.
- PESAVENTO, Sandra. *Cultura e representações: uma trajetória*. Anos 90, v. 13, n. 23/24, jan./dez. 2006, p. 45-58.
- PHILBIN, Michael; PHILNBIN, Tom. *O livro completo sobre os Serial Killers: histórias assustadoras sobre os seres mais perversos que existem entre nós*. Tradução Larissa Wostog Ono. São Paulo: Madras, 2011.
- PRINCE, Stephen. *Classical Film Violence: Designing and Regulating Brutality in Hollywood Cinema 1930-1968*. New Jersey: Rutgers University Press, 2003.
- ROCKOFF, Adam. *Going to Pieces: The Rise and Fall of the Slasher Films, 1978-1986*. Jefferson, N.C: McFarland & Company, 2002.
- ROSENSTONE. Robert A. *A história nos filmes/Os filmes na história*. Tradução: Marcello Lino. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

SCHMID, David. *Natural Born Celebrities: serial killer in American culture*. Chicago: The University of Chicago Press, 2005.

SOARES, Mariza de Carvalho. *A História vai ao cinema*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2008.

VANOYE, F. *Ensaio sobre a análise fílmica*. 2.ed. Campinas : Papirus, 2002.

VITECK, Cristiano Marlon. *Rebeldia em Cena: A juventude transviada no cinema hollywoodiano nas décadas de 1950 e 1960*. 2009. 153 f. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Marechal Cândido Rondon, 2009.

DOCUMENTO ELETRÔNICOS

ABDALA JUNIOR, R. *Cinema: outra forma de “ver” a história*. Revista Iberoamericana de Educación (Online), Madri, v. 1, p. 1, 2006. Disponível em: <<http://www.rieoei.org/1244.htm>>. Acesso em: 30/06/2011.

AAMODT, M. G.; SURRETTE, M. A. *Using the Radford Serial Killer Database to monitor trends in serial murder*. Paper presented at the annual meeting of the Society for Police and Criminal Psychology, Honolulu, Hawaii. Disponível em: <<http://maamodt.asp.radford.edu/Research%20-%20Forensic/Research-Forensic.htm>>. Acesso em: 12/07/2011.

ANDERSON, George. *Low-Budget 'Halloween' on Thanksgiving: More in the Way of a Trick Than a Treat*. Pittsburgh Post-Gazette - 23 nov. 1978. Disponível em: <<http://news.google.com/newspapers?id=aAMOAAAIBAJ&sjid=PW0DAAAIBAJ&pg=7243,4360313&dq=halloween+john-carpenter+1978>>. Acesso em: 10/08/2011.

BARROS, José D'Assunção. *Imaginário, Mentalidades e Psico-História – uma discussão historiográfica*. Disponível em: <<http://www.cei.unir.br/artigo71.html>>. Acesso em: 18/01/2010.

BREWER, Chad. *The Stereotypic Portrayal of Women in Slasher Films: Then Versus Now*. Disponível em: <<http://etd.lsu.edu/docs/available/etd-04092009-105427/>>. Acesso em: 10/05/2011.

CÁNEPA, Laura Loguercio. *Shock!: slasher movie “made in Brazil”*. Revista Contracampo, Brasil, 0, set. 2010. Disponível em: <<http://www.uff.br/contracampo/index.php/revista/article/view/30/45>>. Acesso em: 24/03/2011.

DUBUGRAS, Maria Thereza Bonilha; MARI, Jair de Jesus and SANTOS, José Francisco Fernandes Quirino dos. *A imagem do psiquiatra em filmes ganhadores do Prêmio da Academia entre 1991 e 2001*. Rev. Psiquiatr. Rio Gd. Sul [online]. 2007, vol.29, n.1, pp. 100-109. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rprs/v29n1/v29n1a18.pdf>>. Acesso em: 18/08/2011.

GOENDER, Miriam Elza. *Serial killer: o novo héroi da pós-modernidade*. Disponível em: <<http://www.cbpb.org.br/revista.htm>>. Acesso em: 12/04/2011.

HAGGERTY, Kevin D. *Modern Serial Killers*. Disponível em: <<http://www.upf.edu/materials/fhuma/crim/docs/art14.pdf>>. Acesso em: 18/06/2011.

HAYDU, Verônica Bender. *Violência na TV e no cinema, e os nossos filhos*. Disponível em: <www.uel.br/pessoal/haydu/textos/violencia_na_tv.pdf>. Acesso em: 07/04/2011.

HENRIQUES, Rogério Paes. *De H. Cleckley ao DSM-IV-TR: a evolução do conceito de psicopatia rumo à medicalização da delinquência*. Rev. latinoam. psicopatol. fundam. [online]. 2009, vol.12, n.2, pp. 285-302. Disponível em

<http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1415-47142009000200004&script=sci_arttext>.

Acesso em: 10/03/2012.

NOGUEIRA, Luís. *Manuais de Cinema II: Géneros Cinematográficos*. Livro virtual. Covilhã: Livros Labcom/UBI, 2010, p. 23-24. Disponível em: <http://www.livroslabcom.ubi.pt/pdfs/nogueira-manual_II_generos_cinematograficos.pdf>.

Acesso: 10/03/2011.

NOVA, Cristiane. *O cinema e o conhecimento da História*. Disponível em: <<http://www.oohodahistoria.ufba.br/o3cris.html>>. Acesso em: 22/12/2009.

NUNES, Laura M. *Crime - psicopatia, sociopatia e personalidade anti-social*. Revista da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais. Porto: Edições Universidade Fernando Pessoa. (2009) p. 152-161. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10284/1324>>. Acesso em: 08/03/2012.

PAIVA, Cláudio Cardoso de. *Imagens do homoerotismo masculino no cinema: um estudo de gênero, comunicação e sociedade*. Disponível em: <www.cchla.ufrn.br/bagoas/v01n01bagoas01.pdf>. Acesso em: 25/06/2011.

RIBEIRO, Lavina M. *Ciência como critério de verdade no Imaginário das Representações Midiáticas*. Disponível em: <http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/08/revista_interin.htm>. Acesso em: 18/04/2011.

SANTAULÀRIA, Isabel. *The Great Good Place' No More? Integrating and Dismantling Oppositional Discourse in Some Recent Examples of Serial Killer Fiction*. Disponível em: <<http://www.atlantisjournal.org/ARCHIVE/29.1/2007Santaularia.pdf>>. Acesso em: 14/07/2011.

WALSH, Anthony. African Americans and Serial Killing in the Media. *Homicide Studies*, Vol. 9 No. 4, November, 2005, 271-291. Disponível em: <<http://hsx.sagepub.com/content/9/4/271.abstract>>. Acesso em: 14/05/2010.

SITES CONSULTADOS

Adoro Cinema: <<http://www.adorocinema.com>>.

Boca do Inferno: <<http://bocadoinferno.com>>.

Boca do Inferno (site antigo): <<http://siteantigo.bocadoinferno.com>>.

Box Office Mojo: <www.boxofficemojo.com>.

Cine Click: <<http://cinema.cineclick.uol.com.br>>.

Cine Players: <www.cineplayers.com>.

Cine Repórter: <<http://www.cinereporter.com.br>>.

Cinema Clássico: <<http://www.cinemaclassico.com>>.

Cinema em Cena: <www.cinemaemcena.com.br>.

Cinema Total: <<http://www.cinematotal.com>>.

E-Pipoca: <www.e-pipoca.com.br>.

Inter Filmes: <<http://interfilmes.com>>.

Internet Movie Database (em Português): <www.imdb.pt>.

Internet Movie Database (em Inglês): <www.imdb.com>.

Memória e Imagem: <<http://www.mnemocine.com.br>>.

Trutv: <<http://www.trutv.com/library/crime/index.html>>.